

UNIVERSITE DE BOURGOGNE

UFR Sciences Humaines, département Histoire de l'Art et Archéologie,  
École doctorale LISIT (Langages, Idées, Sociétés, Institutions, Territoires) / UMR 6298,  
ArteHis (Archéologie, Terre, Histoire, Sociétés)

THÈSE

Pour obtenir le grade de  
Docteur de l'Université de Bourgogne  
Discipline : Histoire de l'art, études médiévales

par

Mathieu Beaud

le 10 décembre 2012

# Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du X<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle

Le thème des Rois mages et sa diffusion

Directeur de thèse  
Professeur Daniel Russo

Jury

M. Hartmann-Virnich Andreas, Professeur d'histoire de l'art et d'archéologie du Moyen Âge, Université de Provence, rapporteur.

M. Lobrichon Guy, Professeur émérite d'histoire médiévale, Université d'Avignon, rapporteur.

Mme. Magnani Eliana, Chargée de recherches, CNRS (Auxerre/Dijon).

M. Russo Daniel, Professeur d'histoire de l'art du Moyen Âge, Université de Bourgogne, Membre *senior* de l'IUF, directeur.

©



## Remerciements

Mes remerciements s'adressent en tout premier lieu à M. le professeur Daniel Russo pour sa direction, ses judicieuses orientations dès l'engagement de ce travail et pour sa clairvoyance sur la portée du sujet. Nombre des pistes explorées ici trouvent leurs origines dans ses conseils et j'espère que les résultats proposés seront à la hauteur de la confiance qu'il m'a témoignée. J'exprime de même toute ma gratitude à M<sup>me</sup> Martine Jullian, instigatrice du sujet lors d'un premier travail de Master, pour le regard bienveillant qu'elle a porté au travail en cours d'élaboration.

Ce travail n'aurait pu être mené à son terme sans le soutien de l'École française de Rome. J'exprime ma gratitude aux membres et au personnel de l'École et de sa bibliothèque pour le temps, l'attention et l'aide qu'ils m'ont accordés. Mes remerciements s'adressent particulièrement à M. Stéphane Gioanni, directeur des études médiévales, à M. Yannick Nexon, conservateur de la Bibliothèque de l'EFR lors de mes séjours et à M<sup>me</sup> Grazia Perrino, secrétaire des études médiévales, pour leur aide précieuse. De même, je sais ce que le résultat de mes recherches doit au soutien de la Casa de Velázquez de Madrid. Je remercie M. Daniel Baloup, directeur des études médiévales et modernes de la Casa, pour ses orientations dans les fonds documentaires espagnols.

Je remercie de même Brigitte Colas, Laëtitia Bassereau et les membres de mon laboratoire ArteHis, pour leur assistance technique et administrative, toujours dans le but de faciliter mes recherches.

Pour l'intérêt qu'ils ont porté à mon travail et pour m'avoir guidé dans des domaines qui m'étaient peu familiers, j'exprime ma reconnaissance à M. Gilbert Dahan, directeur de recherche au CNRS et à l'EPHE, M. Guy Lobrichon, professeur d'histoire médiévale à l'Université d'Avignon et M. Pascal Collomb, ingénieur de recherche à l'EHESS.

Mes pensées vont également vers les personnes qui ont contribué à la récolte du matériel documentaire. Je ne saurais ici exprimer à toutes ma reconnaissance mais je souhaite mentionner ici Núria Armengol, responsable de la photothèque de l'Institut Amlller de Barcelone pour son attention et pour m'avoir laissé disposer sans entrave du fonds de la photothèque. Pour ces mêmes raisons, je remercie Aurélia Bolot, responsable de la photothèque et de la Base romane du CESCUM de Poitiers. Je remercie également la Dott.ssa Adriana Capriotti, directrice de l'*Ufficio furti e deposito giudiziario* de la *Soprintendenza per i Beni Storici, del Lazio*, pour m'avoir facilité l'accès aux archives de la *Soprintendenza*. Je remercie également M. Stefano Distefano pour m'avoir ouvert le chantier de restauration de l'église Sant'Urbano alla Caffarella et, pour les mêmes raisons, M. Werner Schmid, archéologue responsable du chantier de l'église Santa Maria Antiqua.

De même, de nombreuses institutions ont accepté de répondre promptement et avec la plus grande efficacité à mes nombreuses demandes de renseignements. Pour cela, je remercie le Musée national du Moyen Âge de Paris, le Musée archéologique de Montpellier, la Maison romane de Saint-Gilles-du-Gard, le Musée des Beaux-Arts de Lyon, le Musée languedocien de Montpellier, le Musée de Valence, M. Marc Sureda i Jubany, conservateur du Museu

Episcopal de Vic, le service de l'architecture et des patrimoines de la mairie de Thouars, le service du patrimoine culturel de l'Isère, l'association pour la sauvegarde du patrimoine et de l'environnement du canton de Targon (ASPECT), Maritchu Etcheverry, doctorante à l'Université de Toulouse, l'abbaye de la Pierre-qui-Vire et, particulièrement, le frère Ambroise, responsable de la photothèque des éditions Zodiaque.

Pour finir, je remercie mes proches, ma famille, mes parents et mes amis pour leur confiance sans défaut. Sans eux, ce travail serait sans doute resté inachevé. Merci à Clara, Marie-Noëlle et Nathalie qui n'ont pas compté leurs heures pour la relecture des pages qui suivent, à Jérémy pour son aide dans les traductions de plusieurs textes proposées ici, mes remerciements les plus chaleureux à Xavier et Olivier pour leur aide, leur optimisme et tellement plus encore, merci à Ilan, Christelle et Aurélie pour leur concours technique. Enfin, j'exprime ma plus grande reconnaissance à Zhuoping qui, par sa présence et son accompagnement tout au long de ce travail de longue haleine, a grandement participé à sa finalisation. Mes pensées lui sont aujourd'hui particulièrement destinées.



## Résumé

Cette thèse porte sur l'iconographie des Rois mages du X<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle à travers l'étude de son adaptation sur supports monumentaux dans l'Occident latin, pour déceler la reformulation du thème dans la « société féodale ». Pour ce faire, le premier fil conducteur est la conception du statut royal qu'acquièrent les Mages de l'Évangéliste Matthieu au X<sup>e</sup> siècle, analysée parallèlement à celle de la figure dirigeante élaborée sur cette période et décrite par Marc Bloch dans *Les Rois thaumaturges* (1924) et par Ernst Kantorowicz dans *Les deux corps du Roi* (1957). L'optique est de définir la place des nouveaux Rois mages dans les intrications de liens « d'homme à homme » dépeintes par Marc Bloch. Le second est la notion d'espace féodal, étudiée en profondeur par Robert Fossier, autour du concept « d'encellulement », et par Alain Guerreau qui applique cette idée à l'espace sacré. La notion d'espace féodal régit à la fois le corpus des décors étudiés, leur intégration dans l'espace ecclésial et la conception de l'espace iconique lui-même. Une analyse phénoménologique fait ainsi apparaître une figure des personnages dans l'« imaginaire féodal », pleinement investis de la fonction royale et de son aura, trouvant leur place dans un système mental que l'analyse de grands ensembles iconographiques permet de définir. En tant que figures universelles abstraites, les Rois mages forment ainsi une projection claire de l'idée de groupe, modulée selon diverses consciences fédératrices, de sa cellule la plus restreinte à l'universalité chrétienne.

Mots clés :

Rois mages ; Épiphanie ; Iconographie chrétienne ; féodalité ; art monumental, royauté ; espace, Occident latin ; 1000-1200

## Abstract

This dissertation deals with the iconography of the Three Kings from the X<sup>th</sup> to the XII<sup>th</sup> century, by means of a study of its adaptation on monumental decoration in Latin Europe, so as to unravel how it was adapted by feudal society. In order to do so, the first question is that of the new royal status acquired in the X<sup>th</sup> century by the Magi from the Gospel of Matthew, analyzed thanks to the concept of “ruler figure” that emerged at the time and was depicted by Marc Bloch in *Les Rois thaumaturges* (1924) and Ernst Kantorowicz in the *The King's Two Bodies* (1957). The aim is to define where the newly defined Three Kings stand in the intricate network of “*ties between man and man*” theorized by Marc Bloch. The second question is that of the notion of feudal space, studied in depth by Robert Fossier, with his concept of “encellulement” (1982), and Alain Guerreau, who applies this idea to the sacred space. The notion of feudal space informs the corpus of studied pictures, their integration in the ecclesial space and the conception of the iconic space itself. A phenomenological analysis reveals the features of the characters in the “feudal imaginary”, fully invested with their royal function and its aura, and finding their place in a mental system whose mode of functioning can be unveiled thanks to the study of great iconographic sets. Being abstract universal figures, the Three Kings constitute a clear picture of the notion of social group, modulated according to various unifying consciences, from the most basic unit to Christian Holism.

Keywords :

Wise Men ; Magi ; Christian iconography ; Feudalism ; Architectural decoration ; Kingship ; space ; Latin Occident ; 1000-1200

## Sigles et abréviations

- **A.B.** : *The Art Bulletin*
- **AMS** : *Antiphonale Missarum Sextuplex*, R.-J. HESBERT (Éd.), Bruxelles, 1935
- **Annales. E.S.C** : *Annales Économie Société Civilisation* (devenue *Annales Histoire Sciences Sociales* à partir de 1994).
- **B.M.** : *Bulletin monumental*
- **BSNAF** : *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*
- **BUCEMA** : *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*
- **CA** : *Cahiers archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Âge*
- **CAF** : *Congrès archéologiques de France*
- **CAO** : *Corpus Antiphonarium Officii*, R.-J. HESBERT (Éd.), Roma, 1963-1979, 6 vol.
- **CCA** : *Corpus Christianorum Series Apocryphorum*
- **CCCM** : *Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis*
- **CCL** : *Corpus Christianorum Series Latina*
- **CCM** : *Cahiers de Civilisation Médiévale*
- **CESCM** : Centre d'Études supérieures de Civilisation Médiévale
- **Coll. EFR** : Collection de l'École française de Rome
- **CMN** : Centre des monuments nationaux
- **CR** : *Catalunya romànica, Fundació Enciclopèdia Catalana*, Barcelone, 1984-1999
- **CSMC** : *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*
- **D.S** : *Dictionnaire de spiritualité. Ascétique et mystique. Doctrine et histoire*
- **DACL** : *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*
- **DMC** : K. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1933, 2 vol.
- **EAM** : *Enciclopedia dell'arte medievale*
- **EDR** : *Enciclopedia del romanico*, M. A. GARCÍA GUINEA, J. M. PÉREZ GONZÁLEZ (Dir.), Aguilar de Campoo, 2002-2011
- **GBA** : *Gazette des Beaux-Arts*
- **Go.** : *Glose ordinaire, d'après Biblia Latina cum glossa ordinaria : facsimile reprint of the editio Princeps Adolph Rusch of Strassburg 1480/81*, K. FROELICH, M. T. GIBSON (Éds.), Turnhout, 1992
- **HAM** : *Hortus Artium Medievalium*
- **IA** : Institut Amatller d'Art Hispànic
- **ICA** : *Index of Christian Art*
- **LCI** : *Lexikon der christlichen Ikonographie*
- **LRMH** : Laboratoire de recherche des monuments historique
- **MÉFREM** : *Mélanges de l'École française de Rome, Moyen Âge*
- **MEFRIM** : *Mélanges de l'École française de Rome, Italie et Méditerranée*
- **MGH** : *Monumenta Germaniae Historica*
- **MHF** : *Monuments historiques de la France*
- **MNAC** : *Museu Nacional d'Art de Catalunya*
- **PG** : *Patrologia Cursus completus. Series Graeca*
- **PL** : *Patrologia Cursus completus. Series Latina*
- **R.M** : *Revue Mabillon*
- **SCh** : *Sources Chrétiennes*
- **SCO** : *Corpus Scriptorum Orientalium*

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Remerciements</b> .....	3
<b>Résumé</b> .....	5
<b>Abstract</b> .....	6
<b>Sigles et abréviations</b> .....	7
<b>Table des illustrations</b> .....	15
<b>INTRODUCTION</b> .....	22
<b>PREMIÈRE PARTIE : PRÉSENTATION DU SUJET</b> .....	32
<b>INTRODUCTION</b> .....	33
<b>CHAPITRE 1 : PARCOURS HISTORIOGRAPHIQUE</b> .....	34
I.    L'iconographie des Mages et l'archéologie chrétienne. ....	34
II.   Les grandes synthèses iconographiques .....	39
II. 1    Hugo Kehrer (1876-1967).....	39
II. 2    Émile Mâle (1862-1954) .....	42
II. 3    Henri Leclecq (1869-1945) et le Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie ...	45
II. 4    Gilberte Vezin (1903-1991) .....	45
II. 5    Gertrud Schiller (1905-1994).....	47
III.  Études littéraires : de l'Orient vers l'Occident .....	49
III. 1    Franz Cumont (1868-1947).....	49
III. 2    Ugo Monneret de Villard (1881-1954) .....	51
III. 3    Marianne Élissagaray (1932-1962).....	52
IV.  Études historiques : les Mages dans l'histoire culturelle .....	53
IV. 1    Richard Trexler (1932-2007).....	53
IV. 2    Franco Cardini (1940-).....	58
V.    Rois mages et iconographie médiévale aujourd'hui .....	61
<b>CHAPITRE 2 : PRÉSENTATION DU CORPUS</b> .....	63
I.    Les Mages et l'« espace féodal ».....	64
II.   Les X <sup>e</sup> -XII <sup>e</sup> siècles : la question de l'aire chronologique .....	67
III.  La diffusion .....	69
<b>CHAPITRE 3 : PREMIÈRES PROBLÉMATIQUES</b> .....	70
I.    Encellulement et espace iconique.....	70
II.   Une pensée féodale .....	72

CONCLUSION .....	77
<b>DEUXIÈME PARTIE : UN MILLÉNAIRE DE CONSTRUCTION.....</b>	<b>79</b>
INTRODUCTION .....	80
<b>CHAPITRE 1 : FONDATION.....</b>	<b>81</b>
I. L'Évangile de Matthieu.....	81
I. 1 Le texte.....	81
I. 2 La Torah matthéenne.....	82
I. 3 Les Mages.....	83
II. L'exégèse paléochrétienne.....	84
II. 1 Les Mages païens et la première Église chrétienne .....	84
II. 2 Fixation d'un champ scripturaire.....	87
II. 3 Exégèse symbolique et identité des Mages .....	90
III. Les récits apocryphes .....	92
III. 1 <i>Le Protévangile de Jacques et le Pseudo-Matthieu</i> .....	93
III. 2 Les légendes orientales .....	94
III. 2. a Gentilité des Mages.....	95
III. 2. b Intégration dans la généalogie du Christ.....	96
III. 2. c Rôle de la Prophétie .....	96
III. 2. d Les présents des Mages.....	97
IV. Expression iconographique .....	99
IV. 1 L'art funéraire.....	100
IV. 2 Art monumental .....	104
IV. 2. a Santa-Sabina de Rome.....	104
IV. 2. b Santa Maria Maggiore de Rome.....	105
IV. 2. c Ravenne : Sant'Apollinare nuovo et San Vitale .....	107
V. Synthèse .....	109
<b>CHAPITRE 2 : IDENTIFICATION DE DEUX PÔLES ENTRE LE VII<sup>E</sup> ET LE IX<sup>E</sup> SIÈCLE. ....</b>	<b>110</b>
I. Le modèle méditerranéen.....	110
I. 1 <i>L'Autel de Ratchis</i> .....	110
I. 2 La peinture romaine.....	110
II. La tradition insulaire.....	114
II. 1 La cassette Franque « Franks casket » : une nouvelle composition .....	114
II. 2 L'exégèse insulaire : une nouvelle idée de l'universalité .....	115

II. 2. a	Les Mages et les fils de Noé .....	115
II. 2. b	La fragmentation de la triade des Mages.....	119
II. 3	Synthèse .....	122
<b>CHAPITRE 3 :</b>	<b>RETOUR DES MAGES SUR LE CONTINENT : L'ESPACE FRANC .....</b>	<b>122</b>
I.	Le couronnement des Mages dans l'Empire .....	122
II.	Les Mages devant Hérode.....	125
II. 1	Hérode et la Vierge, Jérusalem et Bethléem.....	125
II. 2	Le portrait impérial d'Hérode.....	126
III.	Hérode et la Vierge : l' <i>Aula regia</i> et l' <i>Aula pudoris</i> .....	127
IV.	Rois mages, <i>Aula regia</i> et ecclésiologie impériale .....	128
V.	Premières expressions monumentales médiévales des Rois mages .....	132
VI.	Synthèse .....	133
<b>CONCLUSION</b> .....		<b>133</b>
<b>TROISIÈME PARTIE : ICONOGRAPHIE DES XI<sup>E</sup>-XII<sup>E</sup> SIÈCLES</b> .....		<b>135</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....		<b>136</b>
<b>CHAPITRE 1 : L'ADORATION DES MAGES : ENTRE ENGLOBEMENT, ASSIMILATION ET ACTUALISATION DU NOYAU ICONOGRAPHIQUE</b> .....		<b>136</b>
I.	Assimilation de l'héritage iconographique.....	137
I. 1	Étude comparative.....	137
I. 2	Le noyau patristique dans la Glose ordinaire .....	138
I. 3	Assimilation dans l'image virtuelle des Mages .....	140
II.	Glissements iconographiques médiévaux : vers une nouvelle structure iconique.....	142
II. 1	De Balaam à Joseph : un même espace iconographique .....	143
II. 1. a	La place de Joseph dans la narration.....	143
II. 1. b	Joseph en tant qu'argument théologique .....	144
II. 2	Des dromadaires aux chevaux : polysémie d'un signe iconographique.....	145
II. 2. a	Les chevaux comme marqueur narratif .....	146
II. 2. b	Les chevaux comme marqueur social .....	146
II. 2. c	Les chevaux comme marqueurs spatiaux .....	148
III.	Les Mages en adoration : une conception médiévale.....	149
III. 1	Fragmentation temporelle et fragmentation thématique.....	150
III. 1. a	L'agitation de la procession des Mages : quelques remarques .....	150
III. 1. b	Le drame liturgique : un outil comparatif .....	151
III. 2	La Vierge, épice de l'image .....	159

III. 2. a	Condensation formelle .....	159
III. 2. b	Condensation intellectuelle.....	159
III. 2. c	Vision cérémonielle .....	161
III. 3	Actualisation des Mages.....	163
IV.	Synthèse : un schéma englobant .....	165
<b>CHAPITRE 2 :</b>	<b>LE CYCLE DES MAGES : UNE SUITE DE TABLEAUX STRUCTURANTS.....</b>	<b>167</b>
I.	Les Mages apercevant l'étoile .....	168
II.	Le voyage des Mages.....	170
II. 1	Orientations exégétiques à propos du Voyage .....	170
II. 2	Le voyage dans sa valeur générique.....	172
II. 3	Les étapes du voyage en Judée : une purgation de l'âme ?.....	175
II. 4	Synthèse .....	177
III.	Les Mages devant Hérode .....	177
III. 1	Hérode : une figure diabolique .....	178
III. 2	Hérode nécessaire au récit.....	181
III. 3	La dignité royale d'Hérode .....	182
III. 3. a	Hérode et le pouvoir royal .....	183
III. 3. b	Hérode et sa cour .....	184
III. 4	Synthèse .....	186
IV.	Le Songe et le Retour des Mages .....	187
IV. 1	Fondement exégétique .....	187
IV. 2	Expression iconographique .....	189
IV. 2. a	Le Retour .....	190
IV. 2. b	Le Songe.....	191
V.	Synthèse .....	196
<b>CHAPITRE 3 :</b>	<b>LA DIFFUSION DU THÈME DANS L'ESPACE FÉODAL : DIFFÉRENTS FOYERS, DIFFÉRENTES PROBLÉMATIQUES</b>	<b>196</b>
I.	L'Italie centro-septentrionale : entre Mages et Rois mages .....	197
I. 1	Les cycles peints du Latium.....	198
I. 1. a	Remarques formelles .....	198
I. 1. b	Conception de l'épisode .....	200
Magliano Romano les fresques de la Grotta degli Angeli.....	200	
Sant'Urbano alla Caffarella .....	201	
Conclusion : des Mages « romains ».....	203	

I. 1. c	Une tradition durable .....	204
I. 2	Les Mages dans la cité. L’affirmation des communes italiennes .....	206
I. 2. a	L’intégration du thème sur les grands portails septentrionaux .....	207
I. 2. b	Le portail de l’abbatiale de Nonantola .....	209
I. 2. c	Le portail de la cathédrale de Ferrara .....	209
I. 3	La cathédrale et l’abbatiale San Zeno de Vérone : cité et <i>Ecclesia</i> .....	211
II.	Espace pyrénéen : l’intercession des Rois mages .....	216
II. 1	La peinture catalane .....	217
II. 1. a	L’abside catalane .....	217
II. 1. b	L’image épiphanique dans l’abside .....	218
II. 2	Les tympans aragonais .....	225
II. 2. a	La proskinesis du premier roi .....	225
II. 2. b	Conception des Rois mages sur les portails aragonais .....	227
II. 3	Les Rois mages et la conception royale ibérique .....	229
II. 3. a	Une royauté guerrière .....	229
II. 3. b	Une royauté sacerdotale .....	231
II. 3. c	Le comté de Catalogne et le Royaume d’Aragon : une monarchie en devenir... ..	232
II. 4	Synthèse : les Rois mages ibériques .....	234
III.	Modèle dionysien : le roi et le corps politique dans l’idéologie capétienne .....	234
III. 1	La personne royale .....	235
III. 1. a	Les Vitraux de Saint-Denis .....	235
III. 1. b	Un chapiteau de Dreux : couronne et sainteté royale ? .....	239
III. 2	Épiphanie, Couronne capétienne et corps ecclésial .....	241
III. 2. a	Les grands tympans gothiques : une expression d’unité en périphérie du domaine royal .....	242
Bourges .....	243	
Laon .....	245	
III. 2. b	Portail Sainte-Anne : au cœur du domaine royal .....	245
III. 3	Synthèse .....	249
<b>CONCLUSION</b> .....		250
<b>QUATRIÈME PARTIE : LES MAGES DANS LA PENSÉE FÉODALE, CONCEPTIONS ET USAGES DU THÈME</b> .....		253
<b>INTRODUCTION</b> .....		254
<b>CHAPITRE 1 : LA QUESTION DE L’ASSIMILATION DES ROIS CHRÉTIENS AUX TROIS ROIS ?</b> .....		254
I.	Rois chrétiens et Rois mages .....	255
II.	Les Rois mages et la sacralité royale .....	259



III.	Synthèse .....	261
<b>CHAPITRE 2 :</b>	<b>LA ROYAUTÉ COMME UN ARGUMENT DOGMATIQUE</b> .....	<b>262</b>
I.	L'Épiphanie .....	262
I. 1	La triple Épiphanie .....	263
I. 2	Adoration des Mages et Présentation au Temple .....	265
I. 3	Épiphanie des Mages et Théophanie .....	267
II.	Rois Mages et Incarnation : l'exemple du baptistère de Parme .....	268
II. 1	Structure démonstrative du portail.....	268
II. 2	Les Mages et la double génération du Chrétien .....	272
II. 3	Les noces entre le Christ et l'Église : une image polémique ?.....	275
III.	Mages et Eucharistie .....	276
III. 1	Adoration du corps incarné.....	277
III. 2	Les Mages face à l'autel.....	280
III. 2. a	Quelques remarques .....	280
III. 2. b	Les fresques catalanes.....	280
III. 3	Les Mages et la structuration spatiale de l'église .....	281
III. 3. a	La procession des Mages : les peintures de Saint-Martin-de-Fenollar .....	282
III. 3. b	Les Mages devant le seuil de l'église : l'arc triomphal de Saint-Marie d'Audignon.. .....	285
III. 4	La pérégrination dans l'édifice : l'exemple des chapiteaux de Saint-Pierre de Chauvigny... .....	287
IV.	Synthèse .....	290
<b>CHAPITRE 3 :</b>	<b>LES ROIS MAGES DANS UNE ECCLÉSIOLOGIE DU XII<sup>E</sup> SIÈCLE</b> .....	<b>292</b>
I.	L'Adoration du <i>Corpus Christi</i> : Vézelay .....	292
I. 1	Le portail sud.....	293
I. 2	Le portail central .....	295
I. 2. a	Ecclesia universalis .....	295
I. 2. b	Incarnation sacramentelle du Corpus Christi .....	296
I. 3	Complémentarité des portails .....	301
II.	Saint-Gilles-du-Gard : l'expression de la <i>Christianitas</i> .....	301
II. 1	Le portail nord : <i>Mater Ecclesia</i> .....	302
II. 2	Le portail sud : l'Église Sacramentelle .....	304
II. 3	Les deux portails latéraux de la façade : prologue et épilogue d'une ecclésiologie terrestre.....	306

III. Synthèse .....	309
<b>CHAPITRE 4 : LES ROIS MAGES ET LES DEUX CITÉS</b> .....	<b>310</b>
I. Une analyse anagogique de la venue des Mages ?.....	311
II. Le tympan de Pompierre : impératifs d’une lecture apocalyptique .....	313
III. Le porche de Moissac : une eschatologie réalisée .....	315
III. 1 Le Christ du tympan.....	315
III. 2 Les murs latéraux du porche .....	316
III. 2. a Le mur occidental .....	316
III. 2. b Le mur oriental .....	316
III. 2. c Les trois Rois dans un discours moralisateur ?.....	317
IV. L’Entrée des nations dans la Jérusalem céleste .....	319
IV. 1 Le portail de Neuilly-en-Donjon : un programme eschatologique ?.....	319
IV. 2 Épiphanie et eschatologie conséquente .....	327
IV. 2. a Le tympan de Mimizan .....	327
IV. 2. b Le tympan de Fleury-la-Montagne .....	329
V. Synthèse .....	331
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>332</b>
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>334</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>341</b>
<b>ILLUSTRATIONS</b> .....	<b>403</b>
<b>ANNEXES</b> .....	<b>443</b>
<b>INDEX</b> .....	<b>446</b>

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

FIGURE 1 : ROME, CATACOMBE SANTA PRISCILLA, CAPELLA GRAECA, II <sup>E</sup> -III <sup>E</sup> S. <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ D'APRÈS G. SCHILLER, T. 1, 1969, FIG. 245) .....	404
FIGURE 2 : ROME, CATACOMBE SANTA PRISCILLA, <i>VIERGE AU PROPHÈTE</i> , II <sup>E</sup> S. (CLICHÉ MUSÉES DU VATICAN, URL : <a href="http://www.vatican.va">HTTP://WWW.VATICAN.VA</a> ) .....	404
FIGURE 3: ARLES, MUSÉE DÉPARTEMENTAL DE L'ARLES ANTIQUE, <i>SARCOPHAGE DES ÉPOUX</i> , IV <sup>E</sup> S., <i>ADORATION DES MAGES</i> , (CLICHÉ M. BEAUD, 2006) .....	404
FIGURE 4: VATICAN, MUSEO PIO CRISTIANO, <i>SARCOPHAGE (FRAGMENT) PROVENANT DE LA NÉCROPOLE VATICANE (N<sup>O</sup> D'INV. 31450, EX 121)</i> , <i>ADORATION DES MAGES</i> , (CLICHÉ M. BEAUD, 2011) .....	404
FIGURE 5: LONDRES, BRITISH MUSEUM, MÉDAILLON BYZANTIN EN OR (N <sup>O</sup> D'INV. 1983,0704.1), VI <sup>E</sup> -VII <sup>E</sup> S., <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ BRITISH MUSEUM, URL: <a href="http://www.britishmuseum.org">HTTP://WWW.BRITISHMUSEUM.ORG</a> ) .....	405
FIGURE 6 : MONZA, TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE, AMPOULE EN ARGENT, VI <sup>E</sup> S., <i>ADORATION DES MAGES ET ANNONCE AUX BERGERS</i> (CLICHÉ D'APRÈS G. SCHILLER, T. 1, 1969, FIG. 258) .....	405
FIGURE 7 : ARLES, MUSÉE DÉPARTEMENTAL DE L'ARLES ANTIQUE, <i>SARCOPHAGE (FRONT)</i> , IV <sup>E</sup> S., <i>NATIVITÉ ET MAGES APERCEVANT L'ÉTOILE</i> , (CLICHÉ M. BEAUD, 2006) .....	405
FIGURE 8: VATICAN, MUSEO PIO CRISTIANO, <i>SARCOPHAGE DOGMATIQUE</i> , (N <sup>O</sup> D'INV. LATRAN 104), IV <sup>E</sup> SIÈCLE, (CLICHÉ J. WILPERT, 1929, T. 1, PL. XCVI) .....	405
FIGURE 9 : ARLES, MUSÉE DÉPARTEMENTAL DE L'ARLES ANTIQUE, <i>SARCOPHAGE DE ROMANIA CELSA (FRONT, COUVERCLE)</i> , 330, <i>TROIS HÉBREUX DANS LA FOURNAISE ET ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ M. BEAUD, 2006) .....	405
FIGURE 10 : MILANO, ÉGLISE SANT'AMBROGIO, <i>SARCOPHAGE DE SANT'AMBROGIO, COUVERCLE, TROIS HÉBREUX FACE À NABUCHODONOSOR ? ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ D'APRÈS J. WILPERT, 1929, T. 2, PL. 188, 2) .....	406
FIGURE 11 : ROME, ÉGLISE SANTA SABINA, PORTAIL OCCIDENTAL, PORTES DE BOIS, VANTAIL DROIT, CADRE SUPÉRIEUR (422-440), <i>ADORATION DES MAGES</i> , (CLICHÉ M. BEAUD, 2011) .....	406
FIGURE 12 : ROME, BASILIQUE SANTA MARIA MAGGIORE, ARC TRIOMPHAL, PARTIE NORD (432), <i>ADORATION DES MAGES, ANNONCIATION</i> (CLICHÉ D'APÈS H. VON KARPP, 1966, FIG 6) .....	406
FIGURE 13 : ROME, SANTA MARIA MAGGIORE, ARC TRIOMPHAL, PARTIE SUD (432), <i>MAGES DEVANT HÉRODE</i> (CLICHÉ M. BEAUD, 2011) .....	406
FIGURE 14: RAVENNE, SANT'APOLLINARE NUOVO, MOSAÏQUE, MUR NORD DE LA NEF (526-561), <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ F. W. DEICHMANN, 1958, PL. 115) .....	406
FIGURE 15: RAVENNE, SAN VITALE, MOSAÏQUE, MUR SUD DE L'ABSIDE (545-548), <i>THÉODORA</i> (CLICHÉ ICA) .....	407
FIGURE 16 : ROME, ÉGLISE SANTA MARIA ANTIQUA, <i>VIERGE DU PALIMPSESTE</i> , FIN VII <sup>E</sup> SIÈCLE, .....	407
FIGURE 17 : CIVIDALE, MUSEO CRISTIANO, TESORO DEL DUOMO, <i>AUTEL DE RATCHIS (745)</i> (CLICHÉ, UNIVERSITÉ DE LECEISTER, ARCHÉOLOGIC DEPARTEMENT, URL : <a href="http://www2.le.ac.uk">HTTP://WWW2.LE.AC.UK</a> ) .....	407
FIGURE 18 : ROME, SANTA MARIA ANTIQUA, CHŒUR, MUR NORD, REGISTRE SUPÉRIEUR (CLICHÉ M. BEAUD, 2009) .....	407
FIGURE 19 : <i>MÉNOLOGE DE BASILE II (976-1025)</i> , ROME, BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA, MS. GR.1613, P. 272, (CLICHÉ D'APRÈS <i>MENOLOGIO DI BASILIO II</i> , 1907, VOL. 2, P. 272 ) .....	408
FIGURE 20 : <i>HOMÉLIAIRE DE GRÉGOIRE DE NAZIANCE (879-882)</i> , PARIS, BNF., MS. GR. 510, FOL. 137 R. (DÉTAIL, CADRE SUPÉRIEUR), <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ BNF, BASE MANDRAGORE, URL : <a href="http://mandragore.bnf.fr">MANDRAGORE.BNF.FR</a> ) .....	408
FIGURE 21 : <i>HOMÉLIAIRE DE GRÉGOIRE DE NAZIANCE</i> , JÉRUSALEM, BIBLIOTHÈQUE GRECQUE PATRIARCALE, MS. TAPHOU 14, FOL. 98 V. (XI <sup>E</sup> S.), <i>VOYAGE DES MAGES ET ADORATION DES MAGES</i> , (CLICHÉ ICA, 1980) .....	408
FIGURE 22 : ROME, SANTA MARIA IN COSMEDIN, SACRISTIE, MOSAÏQUE PROVENANT DE L'ANCIEN ORATOIRE DE JEAN VII (VIII <sup>E</sup> S.), <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ M. BEAUD, 2010) .....	408
FIGURE 23 : CASTELSEPRIO, SANTA MARIA FORIS PORTAS, REVERS SUD DE L'ARC TRIOMPHAL, <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ M. BEAUD, 2009) .....	409
FIGURE 24 : LONDRES, BRITISH MUSEUM, <i>FANKS CASKET (VII<sup>E</sup>-VIII<sup>E</sup> S.)</i> , NORTHUMBRIE, <i>WIELAND LE FORGERON ET ADORATION DES MAGES</i> , (CLICHÉ BRITISH MUSEUM, URL : <a href="http://www.britishmuseum.org">HTTP://WWW.BRITISHMUSEUM.ORG</a> ) .....	409
FIGURE 25 : <i>REGISTRUM GREGORII DE TRÈVES</i> , FOLIO CONSERVÉ À CHANTILLY, MUSÉE CONDÉ, MS 14 BIS (CLICHÉ D'APRÈS P. RICHÉ, 2001, PL. 6) .....	410

FIGURE 26 : <i>BÉNÉDICTIONNAIRE DE SAINT ÆTHELWOLD</i> , LONDON, BRITISH LIBRARY, ADDITIONAL MS 49598, FOL. 24 v (CLICHÉ D'APRÈS P. RICHÉ, 2001, PL. 116).....	410
FIGURE 27 : <i>ÉVANGÉLIAIRE DE POUSSAY</i> , PARIS, BNF, MS. LAT. 10514, FOL. 18 v. (CLICHÉ BNF, BASE MANDRAGORE, URL : MANDRAGORE.BNF.FR).....	410
FIGURE 28 : <i>CODEX EGBERTI</i> (977-993), TRIER, STADTBIBLIOTHEK, MS. 24, FOL. 17 r, (CLICHÉ, MEDIEVAL INSTITUTE LIBRARY, HTTP://MEDIEVAL.LIBRARY.ND.EDU/FACSIMILES/LITFACS/EGBERTI.HTML).....	410
FIGURE 29 : <i>PSAUTIER DE STUTTGART</i> , STUTTGART, LANDESBIBLIOTHEK, MS. BIBL. 2°.23, FOL. 84 r., ILLUSTRATION DU PSAUME 72 (71), 10 (CLICHÉ WÜRTTEMBERGISCHE LANDESBIBLIOTHEK STUTTGART, URL : HTTP://WWW.WLB-STUTTGART.DE).....	410
FIGURE 30 : <i>PSAUTIER DE BURY SAINT EDMUNDS</i> , ROME, BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA, RGE. LAT. 12 FOL. 78 v. (CLICHÉ ICA).....	410
FIGURE 31 : <i>PSAUTIER D'UTRECHT</i> , UTRECHT, UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK, MS BIBL. RHENOTRAIECTINAE I, NR. 32, FOL. 40 v., <i>PSAUME 72 (71)</i> (DÉTAIL), (CLICHÉ ICA).....	411
FIGURE 32 : <i>PSAUTIER D'HAMILTON</i> , BERLIN, KUPFERSTICKKAB, MS. 78. A. 9 FOL. 62 r. (CLICHÉ ICA).....	411
FIGURE 33 : TOLENTINO, CATHÉDRALE, <i>SARCOPHAGE DE CATERVIUS</i> , FACE LATÉRALE DROITE (CLICHÉ D'APRÈS J. WILPERT, 1929, T. I, 2, PL. LXXIII, 1).....	411
FIGURE 34 : TOLENTINO, CATHÉDRALE, <i>SARCOPHAGE DE CATERVIUS</i> , FACE LATÉRALE GAUCHE (CLICHÉ D'APRÈS J. WILPERT, 1929, T. I, 2, PL. LXXIII, 2).....	411
FIGURE 35 : <i>ÉVANGÉLIAIRE DE LORSCH</i> , PLAT DE RELIURE POSTÉRIEURE, ROME, BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA, MUSEO CRISTIANO, <i>ADORATION DES MAGES ET MAGES DEVANT HÉRODE</i> (CLICHÉ D'APRÈS G. SCHILLER, T. 1, 1969, FIG. 260)....	411
FIGURE 36 : <i>SACRAMENTAIRE DE DROGON</i> , PARIS, BNF., MS. LAT. 9428, INITIALE D, FOL. 34 v. (CLICHÉ BNF, BASE MANDRAGORE, URL : MANDRAGORE.BNF.FR).....	412
FIGURE 37 : PARIS, MUSÉE DU LOUVRE, COFFRET EN IVOIRE, ÉCOLE DE METZ (CLICHÉ M. BEAUD, 2010).....	412
FIGURE 38 : <i>BIBLE DE SAN PAOLO FUORI LE MURA</i> , ROMA, ABBAYE DE SAN PAOLO FUORI LE MURA, FOL. 1, <i>PORTRAIT DE CHARLES LE CHAUVE</i> (CLICHÉ D'APRÈS W. J. DIEBOLD, 1994, FIG. 1).....	412
FIGURE 39 : <i>ÉVANGÉLIAIRE DE LOTHAIRE</i> , PARIS, BNF., MS, LAT. 266, FOL. 1 v., <i>PORTRAIT DE LOTHAIRE</i> (CLICHÉ BNF, BASE MANDRAGORE, URL : MANDRAGORE.BNF.FR).....	412
FIGURE 40 : <i>ÉVANGÉLIAIRE D'OTTON III</i> , MUNICH, BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK, CLM 4453, FOL. 29 r., <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ COLUMBIA UNIVERSITY, URL : HTTP://WWW.MCAH.COLUMBIA.EDU).....	413
FIGURE 41 : LYON, MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ANCIEN DIPTYQUE EN IVOIRE (N° D'INV. L 403), <i>ADORATION, SONGE ET VOYAGE DES MAGES</i> (CLICHÉ D'APRÈS G. SCHILLER, T. 1, 1969, FIG. 263).....	413
FIGURE 42 : FRANCKFORT, PLAT DE RELIURE EN IVOIRE DE L'ÉCOLE DE METZ (850), FRANKFURT, STADTBIBLIOTHEK, COD. AUSST. 68 (CLICHÉ D'APRÈS G. SCHILLER, T. 1, 1969, FIG 391).....	413
FIGURE 43 : PARIS, PLAT DE RELIURE EN IVOIRE PARIS, BNF., MS. LAT. 9393, (DÉTAIL), <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ BNF., BASE MANDRAGORE, URL : MANDRAGORE.BNF.FR).....	413
FIGURE 44 : <i>FLAVIUS JOSÈPHE DE BAMBERG</i> , BAMBERG, STAATSBIBLIOTHEK, CLASS. 79, FOL. 1 v. ET 2 r., <i>PORTRAIT D'OTTON III</i> (CLICHÉ STAATSBIBLIOTHEK BAMBERG, URL : HTTP://WWW.STAATSBIBLIOTHEK-BAMBERG.DE).....	414
FIGURE 45 : <i>ÉVANGÉLIAIRE D'OTTON III</i> , MUNICH, BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK, CLM 4453, FOL. 23 v. ET 24 v., (CLICHÉ D'APRÈS CEUX MIS EN LIGNE PAR L'UNIVERSITÉ DE SAINT-LOUIS, URL : HTTP://LIBRARIES.SLU.EDU).....	414
FIGURE 46 : <i>PÉRICOPES D'HENRI II</i> , MUNICH, BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK, CLM. 4452, FOL. 17 v. ET 18 r. (CLICHÉ D'APRÈS CEUX MIS EN LIGNE PAR L'UNIVERSITÉ DE COLUMBIA, URL : HTTP://WWW.MCAH.COLUMBIA.EDU).....	414
FIGURE 47 : HILDESHEIM, ABBATIALE SAINT-MICHEL, PORTE DE BRONZE, VANTAIL GAUCHE, <i>ADAM ET ÈVE CONDAMNÉS AU TRAVAIL</i> (CLICHÉ D'APRÈS U. MENDE, 1994, PL. 19).....	415
FIGURE 48 : HILDESHEIM, ABBATIALE SAINT-MICHEL, PORTE DE BRONZE, VANTAIL DROIT, <i>ADORATION DES MAGES</i> , (CLICHÉ D'APRÈS U. MENDE, 1994, PL. 21).....	415
FIGURE 49 : ARLES, ÉGLISE SAINT-TROPHIME, FAÇADE OCCIDENTALE, FRISE DE L'ENFANCE, ÉBRASEMENT SUD, <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ M. BEAUD 2006).....	415
FIGURE 50 : VIENNE, CATHÉDRALE SAINT-MAURICE, CHAPITEAU DE LA NEF, <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ LESCUEYER, CESC M).....	415
FIGURE 51 : POMPIERRE, PORTAIL DE L'ÉGLISE SAINT-MARTIN, DÉTAIL DU TYMPAN, <i>TROISIÈME ROI MAGES</i> (CLICHÉ CESC M).....	415
FIGURE 52 : AUTUN, CATHÉDRALE SAINT-LAZARE, ANCIEN CHAPITEAU DU CHŒUR, AUJOURD'HUI DANS LA SALLE CAPITULAIRE, <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ CESC M).....	416
FIGURE 53 : NEUILLY-EN-DONJON, ÉGLISE SAINTE-MARIE-MADELEINE, DÉTAIL DU TYMPAN, <i>MAGES AU CODEX</i> (CLICHÉ M. BEAUD 2006).....	416
FIGURE 54 : AUTUN, CATHÉDRALE SAINT-LAZARE, ANCIEN CHAPITEAU DU CHŒUR, AUJOURD'HUI DANS LA SALLE CAPITULAIRE, FACE LATÉRALE, <i>SONGE DE JOSEPH</i> (CLICHÉ BILDINDEX, URL : HTTP://WWW.BILDINDEX.DE).....	416
FIGURE 55 : NÎMES, MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE, CHAPITEAU, <i>CHEVAUX DES MAGES</i> (CLICHÉ J. PEY, MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE DE NÎMES, 2011).....	416

FIGURE 56 : MILANO, CATELLO SFORZESCO, MUSEO D'ARTE ANTICA, ARCHITRAVE (FRAGMENT), <i>VOYAGE ET ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ D'APRÈS P. J. GEARY, 1988, FIG. 351) .....	416
FIGURE 57 : BRINAY, ÉGLISE SAINT-AIGNAN, CHŒUR, MUR NORD, REGISTRE SUPÉRIEUR, <i>VOYAGE DES MAGES VERS JÉRUSALEM</i> (CLICHÉ DRAC, 1984, CЕСSCM).....	416
FIGURE 58 : TARRAGONA, CATHÉDRALE, PORTAIL NORD (PORTAIL DU CLOÎTRE), CHAPITEAU DU TRUMEAU, FACE OUEST ET NORD, <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ M. BEAUD, 2010).....	417
FIGURE 59 : TARRAGONA, PORTAIL DU CLOÎTRE, CHAPITEAU DU TRUMEAU, FACE OUEST (DÉTAIL), <i>ADORATION DES MAGES</i> , (CLICHÉ M. BEAUD, 2010) .....	417
FIGURE 60 : TARRAGONA, PORTAIL DU CLOÎTRE, CHAPITEAU DU TRUMEAU, FACE OUEST (DÉTAIL), <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ M. BEAUD, 2010) .....	417
FIGURE 61 : ARLES, SAINT-TROPHIME, FAÇADE OCCIDENTALE, FRISE INFÉRIEURE, ÉBRASEMENT SUD, <i>ADORATION DES MAGES</i> , DÉTAIL (CLICHÉ M. BEAUD, 2006) .....	417
FIGURE 62 : <i>BEATUS DE LAS HUELGAS</i> (FIN XII <sup>E</sup> SIÈCLE), NEW YORK, PIERPONT MORGAN LIBRARY, M. 429, FOL. 12 R. <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ D'APRÈS J. WILLIAMS, 2003, VOL. 5, FIG. 345) .....	417
FIGURE 63 : <i>PSAUTIER DE SAINT-ALBANS</i> , HILDESHEIM, ABBAYE SAINT-GODEHARD, MS. 1, FOL. 13 R., <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ DOMBIBLIOTHEK HILDESHEIM ST GODEHARD, URL : <a href="http://www.abdn.ac.uk/stalbanspsalter">HTTP://WWW.ABDN.AC.UK/STALBANSPALTER</a> ).....	418
FIGURE 64 : MONTPELLIER, <i>VIERGE DE FONTFROIDE</i> , FRAGMENT DE RETABLE DE L'ABBAYE DE FONTFROIDE, MUSÉE LANGUEDOCIEN DE MONTPELLIER (CLICHÉ COLLECTIONS DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DE MONTPELLIER, MUSÉE LANGUEDOCIEN DE MONTPELLIER).....	418
FIGURE 65 : LE BOULOU, ÉGLISE NOTRE-DAME, FRISE DE LA FAÇADE OCCIDENTALE (DÉTAIL), <i>ADORATION DES MAGES, FUITE EN ÉGYPTÉ, REPOS DE LA SAINTE FAMILLE</i> (CLICHÉ D'APRÈS A. BONNERY M. BURRINI K. CAMPS I SORIA, 2000, P. 87).....	418
FIGURE 66 : LE BOULOU, ÉGLISE NOTRE-DAME, FRISE DE LA FAÇADE OCCIDENTALE (DÉTAIL), <i>BAIN DE L'ENFANT, NATIVITÉ, ANNONCE AUX BERGERS</i> (CLICHÉ D'APRÈS A. BONNERY M. BURRINI K. CAMPS I SORIA, 2000, P. 88).....	418
FIGURE 67 : L'ESCAR, ÉGLISE DE L'ASSOMPTION, CARRÉ DU TRANSEPT, CHAPITEAU DE LA PILE NORD-EST, <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ CЕСSCM) .....	419
FIGURE 68 : NUAILLÉ-SUR-BOUTONNE, ÉGLISE NOTRE-DAME, PORTAIL OCCIDENTAL, VOUSOIRS DE LA CLÉ DE L'ARCHIVOLTE EXTERNE, <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ CЕСSCM).....	419
FIGURE 69 : <i>BEATUS DE SAINT-SEVER</i> , (XI <sup>E</sup> SIÈCLE), PARIS, BNF., LAT. 8878, FOL. 12, <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ D'APRÈS J. WILLIAMS, VOL. 3, 1998, FIG. 383).....	419
FIGURE 70 : <i>BEATUS DE RYLANDS</i> , (1175), MANCHESTER, JOHN RYLANDS UNIVERSITY LIBRARY, MS. LAT. 8 FOL. 13 (CLICHÉ D'APRÈS J. WILLIAMS, VOL. 5, 2003, FIG. 25).....	419
FIGURE 71 : CLERMONT-FERRAND, NOTRE-DAME-DU-PORT, LINTEAU DU PORTAIL MÉRIDIONAL, <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ, M. BEAUD, 2010) .....	419
FIGURE 72 : CESSAC, ÉGLISE SAINT-ROMAIN, ARC TRIOMPHAL, RETOMBÉE SUD, <i>ADORATION DES MAGES ?</i> (CLICHÉ CЕСSCM).....	420
FIGURE 73 : <i>SACRAMENTAIRE DE ROBERT DE JUMIÈGES</i> , ROUEN, B.M., MS Y 6, FOL. 36 V. <i>HÉRODE CONSULTANT SES SCRIBES ET VOYAGE DES MAGES VERS JÉRUSALEM</i> (CLICHÉ B.M. ROUEN, URL : <a href="http://bibliotheque.rouen.fr">HTTP://BIBLIOTHEQUE.ROUEN.FR</a> ) .....	420
FIGURE 74 : <i>SACRAMENTAIRE DE ROBERT DE JUMIÈGES</i> , ROUEN, B.M., MS Y 6 FOL. 37 R., <i>ADORATION DES MAGES ET SONGE DES MAGES</i> (CLICHÉ B.M. ROUEN, URL : <a href="http://bibliotheque.rouen.fr">HTTP://BIBLIOTHEQUE.ROUEN.FR</a> ).....	420
FIGURE 75 : <i>HORTUS DELICIAMUM</i> (DISPARU), ANCIENNEMENT CONSERVÉ À STRASBOURG, B.M., FOL. 92 R. (CLICHÉ D'APRÈS R. GREEN, 1979, PL. 53, 1) .....	420
FIGURE 76 : TRÉVISE, MUSEO DIOCESANO, PORTAIL DE L'ANCIENNE CATHÉDRALE, JAMBAGE DROIT, <i>MAGES APERCEVANT L'ÉTOILE</i> , (CLICHÉ D'APRÈS L. COLETTI, 1954, FIG. 54) .....	420
FIGURE 77 : BESANÇON, CATHÉDRALE SAINT-JEAN, ABSIDE, CHAPITEAU DE L' <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ CЕСSCM, AV. 1955) .....	421
FIGURE 78 : CHAMPS-SUR-MARNE, COLLECTION DES MONUMENTS HISTORIQUES, PANNEAU DE LA FENÊTRE DE L'ENFANCE DE SAINT-DENIS, <i>MAGES DEVANT HÉRODE</i> (CLICHÉ BASE LRMH, 1980, URL : <a href="http://www.lrmh.culture.fr/lrmh/html/basesdoc.shtml">HTTP://WWW.LRMH.CULTURE.FR/LRMH/HTML/BASESDOC.SHTML</a> ).....	421
FIGURE 79 : TOULOUSE, MUSÉE DES AUGUSTINS, ANCIEN CHAPITEAU DU CLOÎTRE DE LA CATHÉDRALE SAINT-ÉTIENNE, <i>VOYAGE DES MAGES</i> (CLICHÉ CЕСSCM, 1957).....	421
FIGURE 80 : TOULOUSE, MUSÉE DES AUGUSTINS, ANCIEN CHAPITEAU DU CLOÎTRE DE LA CATHÉDRALE SAINT-ÉTIENNE, <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ CЕСSCM, 1957).....	421
FIGURE 81 : LONDRES, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, CHAPITEAU DE L'ANCIEN CLOÎTRE DE L'ÉGLISE SAINTE-MARIE DE LOMBEZ (1140-1150), <i>VOYAGE DES MAGES</i> (CLICHÉ, V AND A MUSEUM, URL : <a href="http://collections.vam.ac.uk">HTTP://COLLECTIONS.VAM.AC.UK</a> ) .....	421
FIGURE 82 : LONDRES, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, CHAPITEAU DE L'ANCIEN CLOÎTRE DE L'ÉGLISE SAINTE-MARIE DE LOMBEZ (1140-1150), <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ, V AND A MUSEUM, URL : <a href="http://collections.vam.ac.uk">HTTP://COLLECTIONS.VAM.AC.UK</a> ) .....	421
FIGURE 83 : NUAILLÉ-SUR-BOUTONNE, ÉGLISE NOTRE-DAME, PORTAIL OCCIDENTAL (CLICHÉ CЕСSCM).....	422

FIGURE 84 : NUAILLÉ-SUR-BOUTONNE, ÉGLISE NOTRE-DAME, PORTAIL OCCIDENTAL, VOUSSURE EXTERNE (DÉTAIL), <i>MAGES DEVANT HÉRODE</i> (CLICHÉ CESCO) .....	422
FIGURE 85 : NUAILLÉ-SUR-BOUTONNE, ÉGLISE NOTRE-DAME, PORTAIL OCCIDENTAL, VOUSSURE EXTERNE (DÉTAIL), <i>RETOUR DES MAGES</i> (CLICHÉ CESCO) .....	422
FIGURE 86 : ARLES, SAINT-TROPHIME, FAÇADE OCCIDENTALE, FRISE INFÉRIEURE, ÉBRASEMENT NORD (DÉTAIL), <i>MAGES DEVANT HÉRODE ET VOYAGE VERS BETHLÉEM</i> (CLICHÉ CESCO) .....	422
FIGURE 87 : PISA, <i>PORTA DI SAN RANIERI</i> , MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO, ANCIENNE PORTE DU TRANSEPT SUD, VANTAIL DROIT, <i>MASSACRE DES INNOCENTS</i> (CLICHÉ M. BEAUD, 2011) .....	423
FIGURE 88 : VERONA, ABBATIALE SAN ZENO, FAÇADE OCCIDENTALE, ÉCRAN SCULPTÉ NORD, <i>MAGES DEVANT HÉRODE</i> (CLICHÉ M. BEAUD, 2008) .....	423
FIGURE 89 : BESALÙ, ABBATIALE SANT PERE, CHAPITEAU DU ROND-POINT DU CHŒUR, <i>MASSACRE DES INNOCENTS</i> (CLICHÉ M. BEAUD, 2010).....	423
FIGURE 90 : BARCELONA, MNAC, FRESQUES DE SANTA MARIA DE TAÛLL, MUR SUD DE LA NEF, <i>MAGES DEVANT HÉRODE ET ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ M. BEAUD, 2010).....	423
FIGURE 91 : ARLES, ÉGLISE SAINT-TROPHIME, FAÇADE OCCIDENTALE, FRISE INFÉRIEURE, ÉBRASEMENT SUD (DÉTAIL), <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ CESCO) .....	423
FIGURE 92 : ARLES, ÉGLISE SAINT-TROPHIME D'ARLES, FRISE SUD, <i>VOYAGES DES MAGES ET MAGES DEVANT HÉRODE</i> (CLICHÉ CESCO) .....	423
FIGURE 93 : <i>PSAUTIER DE SAINT-SWITHUN</i> (OU <i>PSAUTIER DE WINCHESTER</i> ), LONDRES, BRITISH LIBRARY, COTTON MS. NERO C. IV, FOL. 12 R., <i>ANNONCE AUX BERGERS, MAGES DEVANT HÉRODE</i> (CLICHÉ BRITISH LIBRARY, 2009, URL : <a href="http://www.bl.uk/onlinegallery">HTTP://WWW.BL.UK/ONLINEGALLERY</a> ) .....	424
FIGURE 94 : AUTUN, CATHÉDRALE SAINT-LAZARE, CHAPITEAU DE LA SALLE CAPITULAIRE, <i>MAGES DEVANT HÉRODE</i> (CLICHÉ 1925, BILDINDEX, URL : <a href="http://www.bildindex.de">HTTP://WWW.BILDINDEX.DE</a> ).....	424
FIGURE 95 : <i>PSAUTIER DE SAINT-ALBANS</i> , HILDESHEIM, ABBAYE SAINT-GODEHARD, MS. 1, <i>MAGES DEVANT HÉRODE</i> (CLICHÉ, DOMBIBLIOTHEK HILDESHEIM ST GODEHARD, URL : <a href="http://www.abdn.ac.uk/stalbanspsalter">HTTP://WWW.ABDN.AC.UK/STALBANSALTER</a> ).....	424
FIGURE 96 : REIMS, BASILIQUE SAINT-REMI, MUSÉE SAINT-REMI, (ANCIENNE SALLE CAPITULAIRE), <i>MAGES DEVANT HÉRODE</i> (CLICHÉ CESCO) .....	424
FIGURE 97 : AVALLON, ÉGLISE SAINT-LAZARE, TYMPAN DU PORTAIL SUD (DÉTAIL), <i>MAGES DEVANT HÉRODE</i> (CLICHÉ CESCO) ....	425
FIGURE 98 : ARLES, SAINT-TROPHIME, CLOÎTRE, GALERIE EST, <i>MAGES DEVANT HÉRODE</i> (CLICHÉ J. AUSTIN, ICA).....	425
FIGURE 99 : PISTOIA, ÉGLISE SANT'ANDREA, FAÇADE OCCIDENTALE, LINTEAU, <i>ADORATION DES MAGES ET MAGES DEVANT HÉRODE</i> (CLICHÉ D'APRÈS D. GLASS, 1997, FIG. 4).....	425
FIGURE 100: FIDENZA, CATHÉDRALE SAN DONNINO, FAÇADE OCCIDENTALE, <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ M. BEAUD, 2009)	425
FIGURE 101 : CHARTRES, CATHÉDRALE NOTRE-DAME, NEF, MUR OCCIDENTAL, <i>FENÊTRE DE L'ENFANCE, VOYAGE DES MAGES</i> (CLICHÉ ICA) .....	426
FIGURE 102 : CHARTRES, CATHÉDRALE NOTRE-DAME, NEF, MUR OCCIDENTAL, <i>FENÊTRE DE L'ENFANCE, VIERGE À L'ENFANT</i> (CLICHÉ J. P. BOZELLE, LMHF, 1976, URL : <a href="http://www.lrmh.culture.fr/lrmh/html/basesdoc.shtml">HTTP://WWW.LRMH.CULTURE.FR/LRMH/HTML/BASESDOC.SHTML</a> ) .....	426
FIGURE 103 : CHARTRES, CATHÉDRALE NOTRE-DAME, NEF, MUR OCCIDENTAL, <i>FENÊTRE DE L'ENFANCE, RETOUR DES MAGES</i> (CLICHÉ J. P. BOZELLE, LMHF, 1976, URL : <a href="http://www.lrmh.culture.fr/lrmh/html/basesdoc.shtml">HTTP://WWW.LRMH.CULTURE.FR/LRMH/HTML/BASESDOC.SHTML</a> ) .....	426
FIGURE 104: FERENTILLO, ÉGLISE SAN PIETRO IN VALLE, PEINTURES DE LA NEF, MUR SUD, <i>MAGES APERCEVANT L'ÉTOILE</i> (CLICHÉ D'APRÈS G. TAMANTI, 2003, PL XXX).....	426
FIGURE 105: FERENTILLO, ÉGLISE SAN PIETRO IN VALLE, PEINTURES DE LA NEF, MUR SUD, <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ D'APRÈS G. TAMANTI, 2003, PL. XXXI).....	426
FIGURE 106 : FERENTILLO, ÉGLISE SAN PIETRO IN VALLE, PEINTURES DE LA NEF, MUR SUD, <i>RETOUR DES MAGES</i> (CLICHÉ D'APRÈS G. TAMANTI, 2003, PL. XXXII).....	426
FIGURE 107: PARIS, MUSÉE DU LOUVRE, CHAPITEAU DU CLOÎTRE DE L'ABBAYE NOTRE-DAME DE COULOMB, <i>SONGE DES MAGES</i> , (CLICHÉ M. BEAUD, 2011) .....	426
FIGURE 108: TARRAGONA, CATHÉDRALE, PORTAIL NORD (PORTAIL DU CLOÎTRE), CHAPITEAU DE L'ÉBRASEMENT ORIENTAL, <i>SONGE DES MAGES</i> (CLICHÉ M. BEAUD, 2010) .....	426
FIGURE 109 : RABY, CHÂTEAU, COLLECTION LORD BARNARD, PANNEAU DE LA <i>FENÊTRE DE L'ENFANCE</i> DE SAINT-DENIS, <i>SONGE DES MAGES</i> (CLICHÉ M. L. W. COTHREN, 1986, FIG. 1, P. 400).....	427
FIGURE 110: BENEVENTO, CATHÉDRALE, FRAGMENT DE L'ANCIENNE PORTE DE BRONZE, <i>JANUA MAJOR, SONGE DES MAGES</i> (CLICHÉ D'APRÈS S. ANGELUCCI, C. MARINELLI, 1987, PL. II, 1).....	427
FIGURE 111 : FLORENCE, BAPTISTÈRE SAN GIOVANNI, MOSAÏQUES DE LA COUPOLE, <i>RETOUR DES MAGES PAR LA MER</i> (CLICHÉ M. BEAUD, 2011) .....	427
FIGURE 112 : PARIS, MUSÉE DU LOUVRE, COFFRET EN IVOIRE, ÉCOLE DE METZ, FACE LATÉRALE DU COUVERCLE, <i>SONGE DES MAGES</i> (CLICHÉ M. BEAUD, 2011) .....	427

FIGURE 113: MAGLIANO ROMANO, FRESQUES DE LA GROTTA DEGLI ANGELI DÉPOSÉES DANS L'ÉGLISE SAN GIOVANNI BATTISTA, ADORATION DES MAGES (CLICHÉ M. BEAUD 2010).....	427
FIGURE 114 : ROME, SANT'URBANO ALLA CAFFARELLA, MUR NORD, MAGES APERCEVANT L'ÉTOILE ET VOYAGE DE LA SAINTE FAMILLE VERS BETHLÉEM (CLICHÉ M. BEAUD, 2011) .....	428
FIGURE 115 : ROME, SANT'URBANO ALLA CAFFARELLA, MUR NORD, ADORATION DES MAGES ET FUITE EN ÉGYPTE (CLICHÉ M. BEAUD, 2011).....	428
FIGURE 116: ROME, ÉGLISE SAN GIOVANNI A PORTA LATINA, NEF, MUR SUD, DEUX REGISTRES SUPÉRIEURS, ADORATION DES MAGES ET PÉCHÉ ORIGINEL (CLICHÉ M. BEAUD, 2009) .....	428
FIGURE 117 : NONANTOLA, ABBATIALE SAN SYLVESTRO, PORTAIL OCCIDENTAL (CLICHÉ M. BEAUD, 2009).....	429
FIGURE 118: PIACENZA, CATHÉDRALE, FAÇADE OCCIDENTALE, PORTAIL NORD (CLICHÉ M. BEAUD, 2009).....	429
FIGURE 119 : NONANTOLA, ABBATIALE SAN SYLVESTRO, PORTAIL OCCIDENTAL, JAMBAGE DROIT, ADORATION DES MAGES (CLICHÉ M. BEAUD, 2009) .....	429
FIGURE 120: NONANTOLA, ABBATIALE SAN SYLVESTRO, PORTAIL OCCIDENTAL, JAMBAGE GAUCHE, ANSELME DEMANDANT AU PAPE LA RECONNAISSANCE DE L'ABBAYE ET LES RELIQUES DE SAINT SYLVESTRE (CLICHÉ M. BEAUD, 2009) .....	429
FIGURE 121 : PIACENZA, CATHÉDRALE, PORTAIL NORD, LINTEAU, ADORATION DES MAGES (CLICHÉ M. BEAUD, 2009) .....	430
FIGURE 122 : FERRARA, CATHÉDRALE SAN GIORGIO, FAÇADE OCCIDENTALE, PORTAIL CENTRAL (CLICHÉ M. BEAUD, 2009).....	430
FIGURE 123 : FERRARA, CATHÉDRALE SAN GIORGIO, FAÇADE OCCIDENTALE, PORTAIL CENTRAL, LINTEAU, ADORATION DES MAGES (CLICHÉ M. BEAUD 2009) .....	430
FIGURE 124 : VERONA, CATHÉDRALE, PORTAIL OCCIDENTAL, TYMPAN, ADORATION DES MAGES ET ANNONCE AUX BERGERS (CLICHÉ M. BEAUD, 2008) .....	430
FIGURE 125 : VERONA, ABBATIALE SAN ZENO, PORTAIL OCCIDENTAL, TYMPAN (CLICHÉ M. BEAUD 2009).....	430
FIGURE 126 : BARCELONA, MNAC, FRESQUES DE L'ÉGLISE SANTA MARIA D'ÀNEU, CONQUE ABSIDALE (CLICHÉ M. BEAUD 2010) 431	
FIGURE 127 : BARCELONA, MNAC, FRESQUES DE L'ÉGLISE SANTA MARIA D'ÀNEU, CONQUE ABSIDALE (CLICHÉ M. BEAUD 2010) 431	
FIGURE 128 : LONDRES, BRITISH MUSEUM, IVOIRE BYZANTIN, ADORATION DES MAGES (CLICHÉ BRITISH MUSEUM, URL : <a href="http://www.britishmuseum.org">HTTP://WWW.BRITISHMUSEUM.ORG</a> ) .....	431
FIGURE 130 : NEW YORK, METROPOLITAN MUSEUM (CLOISTERS), FRESQUES DE L'ÉGLISE SANTA MARIA DE TREDÓS (CLICHÉ THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, URL : <a href="http://www.metmuseum.org/collections">HTTP://WWW.METMUSEUM.ORG/COLLECTIONS</a> ).....	432
FIGURE 131 : BARCELONA, MNAC, FRESQUES DE L'ÉGLISE SANTA MARIA DE TAÜLL, ABSIDE (CLICHÉ M. BEAUD 2010) .....	432
FIGURE 132 : BARCELONA, MNAC, FRESQUES DE L'ÉGLISE SANTA MARIA DE TAÜLL, CONQUE ABSIDALE, ADORATION DES MAGES (CLICHÉ M. BEAUD 2010) .....	432
FIGURE 133 : AGUÉRO, ÉGLISE SANTIAGO, TYMPAN DU PORTAIL SUD, ADORATION DES MAGES (CLICHÉ J. M. TORRALBA, URL : <a href="http://www.aragonrománico.com">HTTP://WWW.ARAGONROMANICO.COM</a> ) .....	432
FIGURE 134 : BIOTA, ÉGLISE SAN MIGUEL, PORTAIL OCCIDENTAL, TYMPAN, ADORATION DES MAGES (CLICHÉ J. A. OLAÑETA, URL : <a href="http://www.claustro.com">HTTP://WWW.CLAUSTRO.COM</a> ) .....	432
FIGURE 135 : EL FRAGO, ÉGLISE SAN NICOLÁS, PORTAIL MÉRIDIONAL, ADORATION DES MAGES (CLICHÉ J. A. OLAÑETA, URL : <a href="http://www.claustro.com">HTTP://WWW.CLAUSTRO.COM</a> ) .....	433
FIGURE 136 : GRADO DEL PICO, ÉGLISE SAN PEDRO APÓSTOL, CHAPITEAU DE L'ÉPIPHANIE (CLICHÉ D'APRÈS J. M. RODRÍGUEZ MONTAÑES, <i>EDR SEGOVIA</i> , 2007, VOL. 2, P 828) .....	433
FIGURE 137 : SOS DEL REY CATÓLICO, ÉGLISE SAN ESTEBAN, ADORATION DES MAGES (CLICHÉ C. MARTÍNEZ ÁLAVA, <i>EDR</i> , VOL. 2, P. 622).....	433
FIGURE 138 : SAN JUAN EVANGELISTA DE UNCATILLO (CLICHÉ D. SAGASTE ABADÍA, <i>EDR</i> , 2010, VOL. 2, P. 687).....	433
FIGURE 139 : BIOTA, ÉGLISE SAN MIGUEL, PORTAIL OCCIDENTAL, MODILLON NORD, LION ANDROPHAGE (CLICHÉ J. A. OLAÑETA, URL : <a href="http://www.claustro.com">HTTP://WWW.CLAUSTRO.COM</a> ) .....	433
FIGURE 140 : BIOTA, ÉGLISE SAN MIGUEL, PORTAIL OCCIDENTAL, MODILLON SUD, LION ANDROPHAGE (CLICHÉ J. A. OLAÑETA, URL : <a href="http://www.claustro.com">HTTP://WWW.CLAUSTRO.COM</a> ) .....	433
FIGURE 141 : ALLOZ, EGUIARTE, ÉGLISE SANTA MARIA DE EGUIARTE, PORTAIL SUD, CHAPITEAU DE L'ÉBRASEMENT OUEST, ADORATION DES MAGES (CLICHÉ J. A. OLAÑETA, URL : <a href="http://www.claustro.com">HTTP://WWW.CLAUSTRO.COM</a> ) .....	434
FIGURE 142 : ALLOZ, EGUIARTE, ÉGLISE SANTA MARIA DE EGUIARTE, PORTAIL SUD, CHAPITEAU DE L'ÉBRASEMENT EST, CHRISME (CLICHÉ J. A. OLAÑETA, URL : <a href="http://www.claustro.com">HTTP://WWW.CLAUSTRO.COM</a> ).....	434
FIGURE 143 : DREUX, MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE MARCEL DESSAL, CHAPITEAU DE L'ANCIENNE COLLÉGIALE SAINT-ÉTIENNE DE DREUX, ADORATION DES MAGES (CLICHÉ CESC.M).....	434
FIGURE 144 : YALE UNIVERSITY ART GALLERY, FRAGMENT DE CHAPITEAU DE L'ANCIENNE COLLÉGIALE SAINT-ÉTIENNE DE DREUX, HÉRODE (CLICHÉ D'APRÈS W. CAHN, 1974, FIG. 4, P. 15) .....	434
FIGURE 145 : BOURGES, CATHÉDRALE SAINT-ÉTIENNE, PORTAIL DU TRANSEPT NORD (PORTAIL DE LA VIERGE), TYMPAN (CLICHÉ CESC.M, AV.1958) .....	434
FIGURE 146 : LAON, CATHÉDRALE NOTRE-DAME, FAÇADE OCCIDENTALE, PORTAIL NORD, TYMPAN, ADORATION DES MAGES ET SONGE DE JOSEPH ? (CLICHÉ I. KASARSKA, 2008, CATALOGUE, SUR CD-ROM, P. 6,) .....	434

FIGURE 147 : GERMINGY-L'EXEMPT, PORTAIL OCCIDENTALE, <i>ADORATION DES MAGES, ANNONCIATION</i> (CLICHÉ L. ROY, BASE MÉMOIRE, URL : <a href="http://www.culture.gouv.fr/documentation/memoire/listes/bases/france-dpt.htm">HTTP://WWW.CULTURE.GOUV.FR/DOCUMENTATION/MEMOIRE/LISTES/BASES/FRANCE-DPT.HTM</a> .....	435
FIGURE 148 : PARIS, CATHÉDRALE NOTRE-DAME, <i>PORTAIL SAINTE-ANNE</i> (CLICHÉ M. BEAUD, 2011) .....	435
FIGURE 149 : PARIS, CATHÉDRALE NOTRE-DAME, <i>PORTAIL SAINTE-ANNE, LINTEAU SUPÉRIEUR (DÉTAIL), MAGES DEVANT HÉRODE</i> (CLICHÉ M. BEAUD, 2011) .....	435
FIGURE 150 : MERVILLIERS, ANCIEN TYMPAN DE L'ÉGLISE (CLICHÉ ZODIAQUE D'APRÈS A. PRACHE, 1983, PL. 204) .....	435
FIGURE 151 : MONREALE, CATHÉDRALE, CHAPITEAU DU CLOÎTRE, GALERIE OUEST, <i>GUILLAUME II OFFRANT LA CATHÉDRALE À LA VIERGE</i> (CLICHÉ D'APRÈS J. R. GABORIT, 2010) .....	435
FIGURE 152: <i>SACRAMENTAIRE DE FULDA</i> (GÖTTINGEN), GÖTTINGEN UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK, COD. THEOL. 231, FOL. 19 R. (CLICHÉ D'APRÈS E. HEINRICH-ZIMMERMANN, 1910, P. 11, FIG. 5) .....	436
FIGURE 153: SAINT-DENIS, ABBATIALE, RECONSTITUTION DES PANNEAUX CENTRAUX DE LA <i>FENÊTRE DE L'ENFANCE</i> (CLICHÉ D'APRÈS M. W. COTHREN, 1986, FIG. 16, P. 411).....	436
FIGURE 154 : PARMA, BAPTISTÈRE, PORTAIL SEPTENTRIONAL, <i>PORTALE DELLA VERGINE</i> (CLICHÉ M. BEAUD, 2009).....	436
FIGURE 155 : PARMA, BAPTISTÈRE, PORTAIL SEPTENTRIONAL, JAMBAGE GAUCHE ( <i>ARBRE DE JACOB</i> ) ET DROIT ( <i>ARBRE DE JESSÉ</i> ), (CLICHÉ M. BEAUD, 2009) .....	436
FIGURE 156: PARMA, BAPTISTÈRE, PORTAIL SEPTENTRIONAL, TYMPAN ( <i>ADORATION DES MAGES</i> ) ET LINTEAU ( <i>CYCLE DE JEAN-BAPTISTE</i> ), (CLICHÉ M. BEAUD, 2009) .....	437
FIGURE 157 : PARMA, BAPTISTÈRE, BASE DE L' <i>ARBRE DE JACOB : JACOB</i> (CLICHÉ M BEAUD, 2009) .....	437
FIGURE 158 : PARMA, BAPTISTÈRE, SOMMET DE L' <i>ARBRE DE JESSÉ : MARIE</i> (CLICHÉ M BEAUD, 2009).....	437
FIGURE 159 : AUTHEZAT, ANCIENNE ÉGLISE NOTRE-DAME, TYMPAN, <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ D'APRÈS Z. ŚWIECHOWSKI, 1973, FIG. 96).....	437
FIGURE 160: SAINT-IGNAT, ÉGLISE SAINT-IGNAT, LINTEAU REMPLOYÉ, <i>ADORATION DES MAGES, DESCENTE DE CROIX, SAINTES-FEMMES AU TOMBEAU</i> (CLICHÉ Z. ŚWIECHOWSKI, 1973, FIG. 129) .....	437
FIGURE 161 : MAUREILLAS, CHAPELLE SAINT-MARTIN-DE-FENOLLAR, FRESQUES DU MUR SUD DU CHŒUR, <i>ADORATION ET RETOUR DES MAGES</i> (CLICHÉ CESCMB, BROUARD 1996).....	438
FIGURE 162 : AUDIGNON, ÉGLISE NOTRE-DAME, CHAPITEAU DE LA RETOMBÉE SUD DE L'ARC TRIOMPHAL (FACE NORD-OUEST), <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ PHOTOTHÈQUE ZODIAQUE) .....	438
FIGURE 163 : AUDIGNON, ÉGLISE NOTRE-DAME, CHAPITEAU DE LA RETOMBÉE SUD DE L'ARC TRIOMPHAL (FACE NORD-EST), <i>RETOUR DES MAGES</i> (CLICHÉ PHOTOTHÈQUE ZODIAQUE).....	438
FIGURE 164 : AUDIGNON, ÉGLISE NOTRE-DAME, CHAPITEAU DE LA RETOMBÉE NORD DE L'ARC TRIOMPHAL, <i>SACRIFICE DE CAÏN ET ABEL</i> (CLICHÉ PHOTOTHÈQUE ZODIAQUE).....	438
FIGURE 165 : CHAUVIGNY, ÉGLISE SAINT-PIERRE, CHAPITEAU DU ROND-POINT DU CHŒUR, <i>ADORATION DES MAGES</i> (CLICHÉ CESCMB, BROUARD-DURAND, 1990) .....	438
FIGURE 166 : CHAUVIGNY, ÉGLISE SAINT-PIERRE, CHAPITEAU DU ROND-POINT DU CHŒUR, <i>ANNONCE AUX BERGERS</i> (CLICHÉ AUSTIN, ICA) .....	439
FIGURE 167 : VÉZELAY, BASILIQUE SAINTE-MARIE-MADELEINE, FAÇADE DE LA NEF, PORTAIL SUD, <i>PORTAIL DE L'ENFANCE</i> , (CLICHÉ M. BEAUD, 2011) .....	439
FIGURE 168 : VÉZELAY, BASILIQUE SAINTE-MARIE-MADELEINE, FAÇADE DE LA NEF, PORTAIL NORD, <i>PORTAIL DE L'ASCENSION</i> (CLICHÉ M. BEAUD, 2011) .....	439
FIGURE 169 : VÉZELAY, BASILIQUE SAINTE-MARIE-MADELEINE, FAÇADE DE LA NEF, PORTAIL SUD, <i>PORTAIL DE L'ENFANCE</i> , DÉTAIL DU TYMPAN, <i>ROIS MAGES</i> (CLICHÉ M. BEAUD, 2011).....	439
FIGURE 170: VÉZELAY, BASILIQUE SAINTE-MARIE-MADELEINE, FAÇADE DE LA NEF, PORTAIL SUD, PORTAIL DE L'ENFANCE, DÉTAIL DU TYMPAN, <i>SAINTE PAUL ?</i> (CLICHÉ M. BEAUD, 2011) .....	439
FIGURE 171 : VÉZELAY, BASILIQUE SAINTE-MARIE-MADELEINE, FAÇADE DE LA NEF, PORTAIL SUD, <i>PORTAIL DE L'ENFANCE</i> , DÉTAIL DU TYMPAN (CLICHÉ M. BEAUD, 2011) .....	440
FIGURE 172 : VÉZELAY, BASILIQUE SAINTE-MARIE-MADELEINE, CHAPITEAU DE LA NEF, <i>MOULIN MYSTIQUE</i> (CLICHÉ UNIVERSITY OF PITTSBURGH, URL: <a href="http://images.library.pitt.edu/v/vezelay">HTTP://IMAGES.LIBRARY.PITT.EDU/V/VEZELAY</a> ) .....	440
FIGURE 173 : SAINT-GILLES-DU-GARD, ABBATIALE, FAÇADE OCCIDENTALE, PORTAIL NORD : <i>PORTAIL DE LA VIERGE</i> (CLICHÉ M. BEAUD, 2008).....	440
FIGURE 174: SAINT-GILLES-DU-GARD, FAÇADE OCCIDENTALE, PORTAIL SUD : <i>PORTAIL DE LA CRUCIFIXION</i> (CLICHÉ M. BEAUD, 2008) .....	440
FIGURE 175 : POMPIERRE, ÉGLISE SAINT-MARTIN, PORTAIL OCCIDENTAL (CLICHÉ CESCMB) .....	440
FIGURE 176 : MOISSAC, ABBATIALE SAINT-PIERRE, PORCHE SUD, MUR OCCIDENTAL (CLICHÉ J. MERCECA, 2006) .....	441
FIGURE 177 : MOISSAC, ABBATIALE SAINT-PIERRE, PORCHE SUD, MUR ORIENTAL, (CLICHÉ ZODIAQUE, AV. 1959, CESCMB) .....	441
FIGURE 178 : NEUILLY-EN-DONJON, ÉGLISE SAINTE-MARIE-MADELEINE, PORTAIL OCCIDENTALE (CLICHÉ M. BEAUD, 2006) .....	441
FIGURE 179: PARIS, MUSÉE NATIONAL DU MOYEN ÂGE, CHASSE RELIQUAIRE, LIMOGES, 1200, <i>ADORATION DES MAGES</i> (DÉTAIL), (CLICHÉ M. BEAUD, 2009) .....	442



FIGURE 180 : ANZY-LE-DUC, PORTAIL DE L'ENCEINTE DU PRIEURÉ (CLICHÉ M. BEAUD, 2006).....	442
FIGURE 181 : MIMIZAN, ANCIENNE PRIEURALE NOTRE-DAME, PORTAIL DU CLOCHER-PORCHE, TYMPAN (CLICHÉ CESCMI, 1958) .	442
FIGURE 182 : MIMIZAN, PORTAIL, ARCHIVOLTE INTERNE (DÉTAIL), L'ÉPOUX ACCUEILLANT LES VIERGES SAGES (CLICHÉ GUDIOL, 1930, PHOTOTHÈQUE MONUMENTS HISTORIQUES) .....	442
FIGURE 183 : FLEURY-LA-MONTAGNE, ÉGLISE SAINT-BARTHÉLEMY, PORTAIL OCCIDENTAL (CLICHÉ M. BEAUD, 2006) .....	442

# **Introduction**

« On dit que c'étaient trois mages ; mais le peuple a toujours préféré trois rois. On célèbre partout la fête des rois, et nulle part celle des mages. On mange le gâteau des rois, et non pas le gâteau des mages. On crie *le roi boit*, et non pas *le mage boit* ».

Toujours prompt à placer l'Église devant ses contradictions, c'est en ces mots que Voltaire interroge l'« Épiphanie » dans ses *Questions sur l'Encyclopédie*<sup>1</sup>. Avouons dès à présent que ce questionnement fut également le nôtre, dans un premier temps du moins. Comment et pourquoi les Mages de l'Évangéliste Matthieu sont-ils devenus, dans l'Occident latin du XI<sup>e</sup> siècle, les trois célèbres Rois mages ? Comment ces personnages ont-ils pu voir associer leur énigmatique cléricature païenne, sans jamais la troquer, à une royauté alors nouvelle et encore mal définie, pour aboutir naturellement au statut aberrant de Rois mages ? Enfin, et surtout, est-il possible de mettre à jour un lien entre cette promotion soudaine et la restructuration complète tant sociale, politique que religieuse, de l'Occident entré dans l'ère féodale.

Pour aborder le champ iconographique qui est le nôtre, le questionnement de Voltaire, par sa naïveté (non par son insolence), nous paraît pleinement légitime pour affronter deux obstacles inhérents à l'étude du thème.

En premier lieu, les Mages, et plus précisément l'*Adoration des Mages*, apparaissent dans l'histoire de l'art chrétien comme un édifiant exemple de stabilité iconographique sur près de treize siècles, de l'« art des catacombes » à l'« art des cathédrales ». La constance de ce thème n'offrant, que peu de surprises suscita jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, un vif intérêt pour les origines des personnages et celles de leur « légende ». Ainsi, la collecte de bribes constructives patristiques et apocryphes, agglomérées autour de la base canonique qu'offre l'Évangile de Matthieu, permettait d'identifier un thème iconographique abouti, tant dans les textes que dans les images, dès le V<sup>e</sup> siècle. Cette base thématique était ainsi destinée à être reproduite sans cesse et à ne subir que des changements de surface, à mesure que l'identité des personnages se consolidait. Or, parfois encore, le sujet est synthétisé de la sorte. Pourtant, au sein de cette interprétation évolutionniste, souvent soumise à l'idole des origines contre laquelle Marc Bloch nous mettait en garde<sup>2</sup>, une fracture nous paraît affecter le thème en profondeur : à partir du XI<sup>e</sup> siècle, les Mages de Matthieu n'en étaient plus.

Seuls les trois bons Rois semblent avoir motivé cette approche si singulière qui s'explique sans doute par la matière même du sujet. En effet, quiconque s'intéresse aux Mages dans l'expression d'une pensée chrétienne se heurte à une documentation aussi volumineuse que répétitive, la rendant à première vue hermétique à toute analyse. C'est donc par la fracture, primordiale à nos yeux, que représente le couronnement des Mages, que nous avons choisi d'entrer dans l'image, sans que cette question ne soit ni absolue ni définitive, nous y reviendrons.

Le second obstacle tient en partie à la première remarque : les Mages ont indubitablement été les victimes de leur succès. Les sources, tant iconographiques que littéraires, décrivent un schéma simple et immuable pour illustrer un épisode connu de tous, ne souffrant plus aucune interprétation. Déjà vaincus par quelques bribes d'exégèses patristiques, ces personnages ne semblaient plus attirer que regards attendris et goût pour la

---

<sup>1</sup> VOLTAIRE, « Épiphanie », dans *Les oeuvres complètes de Voltaire 41 : Questions sur l'Encyclopédie*, N. CRONK, C. MERVAUX (Éds.), Oxford, Voltaire Foundation, 2010, t. 5, p. 144-145.

<sup>2</sup> M. BLOCH, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, 1997 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1949), p. 53-57.

littérature apocryphe, l'anecdote orientalisante ou courtoise et le pittoresque intrinsèque à l'histoire de Noël. Par peur de corrompre l'écrin de mystère dans lequel ces personnages étaient conservés, les énergies se concentraient principalement au remembrement de la « légende des Mages » afin d'expliquer le succès de ces trois anonymes orientaux dans les consciences.

Dans son étude pionnière sur *L'imaginaire médiéval* (1991), Jacques Le Goff (1924-) rappelle que « le succès d'un thème dans l'imaginaire d'une société est lié à l'accord entre sa situation dans les héritages culturels et mentaux et sa pertinence dans le contexte contemporain »<sup>3</sup>. Or, si le premier segment de cette définition a été largement étudié, le second semble avoir été éludé, particulièrement pour la société féodale. Nous concernant, cette problématique a sans aucun doute guidé la présente recherche. Comment, au Moyen Âge, l'expression figurée d'un thème en apparence anecdotique, a-t-il su se rendre à ce point indispensable et englober les réflexions sur l'Incarnation ? Quelle relation intime les hommes de ce temps ont-ils tissée avec ces personnages pour que Bernard de Clairvaux s'exprime en ces mots le jour de l'Épiphanie : « Nous lisons qu'il y a eu trois manifestations du Seigneur qui se produisirent le même jour, mais pas la même année. Merveilleuse, certes, est la seconde (le *Baptême du Christ*) et merveilleuse la troisième (les *Noces de Cana*), mais la première (la *Venue des Mages*) est encore plus merveilleusement admirable »<sup>4</sup>.

Plusieurs études récentes, que nous citerons plus bas, ont pourtant savamment fait usage de ces problématiques pour montrer la complexité insoupçonnée d'un thème tentaculaire ambitionnant à l'universel<sup>5</sup>. C'est sans doute cette densité sémantique des personnages, offrant pourtant peu de surface d'accroche, qui fait la complexité du sujet. Voici donc deux obstacles que nous avons choisi de mettre à profit pour aborder l'analyse des Mages dans les images monumentales des X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles.

Avant d'exposer plus précisément notre méthode d'approche, clarifions tout d'abord un point. L'objet de notre examen reste le groupe des Mages et leur place dans l'iconographie des X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles, non celui de *l'Adoration des Mages*. Cependant, c'est à partir de cet épisode primordial et structurant que nous avons défini notre terrain d'étude et avons forgé nos outils méthodiques. C'est en effet dans le logis (*domum*), accueillant Marie et l'Enfant, que la fonction des personnages prend sa pleine substance et c'est donc à partir de cet épisode que nous pourrions éclaircir le rôle que l'homme médiéval entend leur faire jouer dans son quotidien.

Prenons par ailleurs quelques distances avec la notion de « thème iconographique », donnant une idée bien trop figée de la proposition que donne l'image d'une réalité religieuse. À la vérité, rien n'est plus fuyant que cette notion forgée pour le classement de la documentation scientifique. En effet, quelle est véritablement l'objet de notre analyse ? Étudions-nous une *Adoration des Mages*, une offrande, un hommage, une reconnaissance du Dieu incarné ou, plus globalement, une Épiphanie ? Matthieu lui-même émaille la rencontre du Christ et des Mages de six verbes d'action : « *et intrantes domum invenerunt puerum cum*

---

<sup>3</sup> J. LE GOFF, *L'imaginaire médiéval*, Paris, 1991, p. 236.

<sup>4</sup> BERNARD DE CLAIRVAUX *Sermons pour l'année* t. 1. 2, *De Noël à la Purification de la Vierge*, trad. M.-I. HUILLE, SCh 481, Paris, 2004, *II<sup>e</sup> Sermon pour l'Épiphanie*, 1, p. 162-163.

<sup>5</sup> L'exemple en la matière reste la monographie de R. TREXLER, *Le voyage des mages à travers l'Histoire*, trad. M. GROULEZ, Paris, 2009 (traduction de l'édition anglaise, *The Journey of the Magi : Meanings in History of a Christian Story*, Princeton, 1997).

*Maria matre eius et procidentes adoraverunt eum et apertis thesauris suis obtulerunt ei munera aurum tus et mirrham* » (Mat 2, 11). Aussi, comment pourrions-nous réduire cet épisode à une formule unique ? Pour notre part, et pour éviter cet écueil, il semble préférable d'adopter le terme « Épiphanie » (bien que Matthieu ne considère pas son récit comme tel) et même, pour être plus précis, celui d'« Épiphanie des Mages ». En effet, l'Épiphanie est, littéralement, une révélation de la nature divine du corps incarné. Théologiquement, elles sont au nombre de trois : la rencontre de Jésus et des Mages, la descente de l'Esprit saint lors du Baptême et le changement de l'eau en vin lors des Noces de Cana. Or, la rencontre des trois Orientaux et de Dieu est universellement reconnue comme la première révélation aux hommes du Dieu incarné et, donc, comme un événement fondateur de la Nouvelle Alliance. L'Épiphanie des Mages nous paraît donc être la dénomination la plus stable sur un temps long. Pourtant, si universel que soit ce que cette notion recouvre dans l'histoire chrétienne, elle a stimulé différemment les esprits selon les époques et tout l'enjeu de notre recherche est de mettre à jour une réflexion du thème proprement féodale.

La spécificité du sujet, dessinée ici à grands traits, nécessitait une méthode et des outils théoriques adaptés. Aussi, notre approche du sujet fut avant tout plastique, partant d'un simple constat : la composition de l'Adoration des Mages est, non seulement, primitive et immuable, mais possède un rythme qui la rend immédiatement identifiable. Trois silhouettes orientées vers une figure maternelle en trône emblématisent l'action par sa structure même et sans description identificatoire préalable. Cette composition, pourtant dénuée de toute symétrie et souffrant d'un fort déséquilibre de masses, est empreinte d'une dynamique naturelle imprimée par le mouvement de la triade des Mages et la densité du groupe marial pesant sur une extrémité de la composition. Celle-ci, *a priori* peu propice à une exploitation picturale, forme le noyau iconique décelable dans l'image bien au-delà des limites chronologiques que nous nous sommes fixées.

Partant de ce constat, notre travail s'est basé sur l'analyse formelle d'un corpus de décors aussi vaste que possible, affranchi de limites géographiques préétablies autres que celles de l'espace féodal, pour ensuite se limiter à celles que la documentation elle-même rendrait cohérente. Cependant, si le médiéviste sait que les frontières nationales n'ont que peu de prises sur un terrain d'étude, les outils documentaires restent ainsi fragmentés. Aussi avons-nous dû multiplier les sources de notre documentation iconographique. L'essentiel du corpus résulte d'une récolte minutieuse de matériaux dans l'*Index of Christian Art* de l'université de Princeton<sup>6</sup> dont les lacunes ont été comblées par plusieurs autres bases documentaires. Concernant la Péninsule ibérique, de manière générale très mal représentée dans les outils documentaires communs (catalogues, bases de données et bases iconographiques), l'Institut Amatller de Barcelone et le fonds prodigieux de sa photothèque nous a été d'une aide inestimable<sup>7</sup>. La base romane du Centre d'Études Supérieures de

---

<sup>6</sup> Dorénavant abrégé *ICA*. Pour ce travail, nous sommes reportés à la version papier que conserve la bibliothèque de l'Université d'Utrecht et à la version numérique : *Index of Christian Art* [En ligne], URL : <http://ica.princeton.edu>.

<sup>7</sup> Si la photothèque de l'Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelone (dorénavant abrégé *IA*) possède un fonds très important, nous avons également mis à profit les précieux outils destinés aux études médiévales ibériques. Le plus important est sans doute l'*Enciclopedia del romanico*, M. A. GARCÍA GUINEA, J. M. PÉREZ GONZÁLEZ (Dir.), Aguilar de Campoo, 2002-2011 (38 volumes à ce jour édités), désormais abrégé *EDR*. Cette publication récente et suivie permet le dépouillement rapide et efficace d'un très large corpus de monuments. Toujours pour

Civilisation Médiévale (CESCM) de Poitiers, dans ses versions numériques et papier, a permis de consolider de même le corpus français. Enfin, concernant l'Italie, la recherche s'est heurtée à une fragmentation de la documentation. Les photothèques de la Bibliotheca Hertziana de Rome et du Florenz Kunsthistorisches Institut ont, sans conteste, enrichi notre documentation, mais les archives de la *Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Lazio*<sup>8</sup> nous ont également rendu de précieux services. Dans la même optique, il a paru nécessaire de ne pas restreindre ce travail aux seuls décors monumentaux en élargissant au maximum notre recherche aux autres supports. Ainsi, la consultation d'autres bases documentaires est-elle devenue nécessaire, notamment pour les peintures de manuscrits. Outre le matériel récolté dans les bases précédemment citées, nombre d'outils ont permis un enrichissement notable tels que les précieux outils mis à disposition par les bibliothèques françaises : les bases *Mandragore*<sup>9</sup>, *Enluminures*<sup>10</sup> et *Liber Floridus*<sup>11</sup>. Citons également le *Thesaurus des images médiévales en ligne* (TIMEL), conçu par le Groupe d'anthropologie historique de l'Occident Médiéval (GAHOM), recollant en particulier les vidéodisques de la Bibliothèque vaticane. Le matériel iconographique ainsi récolté semblait suffisamment large pour, sinon ambitionner à l'exhaustivité, du moins rendre notre analyse cohérente sur une vaste zone géographique.

La formule iconographique exposée ci-dessus se retrouvait, sans surprise, scrupuleusement respectée sur un très vaste corpus d'images qui demandait à être structuré.

Une analyse dans un premier temps purement plastique, passant par une description minutieuse, s'est ainsi naturellement imposée. En cela, nous avons sans doute emprunté la voie de l'étude de la forme pure engagée par Henri Focillon (1881-1943) et ses disciples. Jurgis Baltrušaitis (1903-1988), dans sa thèse de doctorat<sup>12</sup> portant sur le motif ornemental roman, partait d'une documentation vaste et hétéroclite pour faire émerger la grammaire d'un système unificateur que l'on pensait alors uniquement anarchique. Notre recherche plastique opérait de même, mais partait au contraire d'une matière stable, soumise à une structure rigide, avec l'espoir d'en faire émerger une typologie. De plus, alors que l'école de Focillon traquait une grammaire des formes, nos images, figurées, et donc intrinsèquement porteuses d'un

---

l'espace ibérique, citons également l'encyclopédie *Catalunya romànica*, publiée par la *Fundació Enciclopèdia Catalana*, Barcelone, 1984-1999 (28 volumes publiés à ce jour). D'autres bases de données en ligne, issues d'initiatives personnelles de chercheurs, restent précieuses, telle que celle de Juan Antonio Olañeta, [En ligne], URL : <http://www.claustro.com>, permettant une recherche par thèmes iconographiques et donnant une couverture photographique de nombreux monuments.

<sup>8</sup> Je tiens à remercier ici la Dott.ssa Adriana Capriotti pour l'aide qu'elle m'a apportée dans cette recherche.

<sup>9</sup> Manuscrits enluminés de la BnF [En ligne], URL : <http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html>.

<sup>10</sup> Base des manuscrits conservés dans les bibliothèques municipales françaises [En ligne], URL : <http://www.enluminures.culture.fr>.

<sup>11</sup> Base des manuscrits conservés dans les bibliothèques de l'enseignement supérieur, [En ligne], URL : <http://liberfloridus.cines.fr>.

<sup>12</sup> J. BALTRUŠAITIS, *Formations, déformations : la stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, 1986 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1931), p. 229 : « ces concordances, souvent inattendues, ont largement facilité nos investigations. Nous avons commencé par réunir pêle-mêle une certaine masse de documents de toute nature et provenant de tout côté, pour les distribuer ensuite sur une grande table comme un jeu de cartes, par ordre des figures géométriques, sans tenir compte de l'origine, de leurs dates ni des sujets. Il en ressort un vaste tableau dont les séquences sont parfaitement articulées, où l'on voit s'inscrire avec force les stades logiques d'un développement contre nature : échafaudages préliminaires, calculs mathématiques, montages d'une machinerie complexe, dislocation. On se rend compte aussi de la puissance de précision et de l'universalisme de certaines règles qui font en sorte que, même dans les reliefs absolument indépendants, se reconnaissent des solutions et des figures identiques.

discours, au moins dans l'illustration d'un épisode évangélique, montraient une grammaire des signes iconographiques. Les Mages, l'étoile, la Vierge à l'Enfant, Joseph, l'ange guide, les chevaux des Mages, sont autant de signes agencés pour former une syntaxe iconographique, qui ne se limite pas à la seule adoration, mais régit également les autres tableaux du cycle des Mages. La définition d'une typologie s'est ainsi rapidement révélée impossible car, malgré quelques résultats donnés en ce sens, le noyau iconographique élémentaire s'est vu sans cesse consolidé. Aussi, est-ce ce noyau que nous avons voulu mettre à profit, en le délimitant, afin de proposer un schéma englobant suffisamment stable sur l'ensemble du corpus.

La pensée d'un système formel de l'école de Focillon s'avérait donc trop étroite. Pour accroître la surface d'accroche du sujet, il devenait nécessaire de croiser les images figurées avec toute autre source disponible rapportant une réflexion sur les personnages. Ce second corpus, que nous pourrions qualifier de « textuel », d'après la forme par laquelle ces témoignages nous sont parvenus, se compose de sources diverses.

Les premières sont issues des recherches théologiques et se composent des commentaires bibliques, des sermons pour l'année et des homélies. Concernant ce premier type de textes, la documentation recueillie par nos prédécesseurs était vaste et constituait une base de travail solide. Plusieurs outils nous ont cependant permis d'enrichir ce corpus. La *Library of Latin Texts*, base de données mise en ligne par le *Corpus Christianorum*<sup>13</sup> permettant une recherche par mots clefs et par index scripturaires et, de même, la version en ligne de la *Patrologie Latine* de Jacques Paul Migne (1800-1875), offrant les mêmes applications, ont permis de recueillir de nombreux textes<sup>14</sup>. Concernant plus particulièrement la patristique, outre les outils précédemment cités, la base *Bibindex*<sup>15</sup>, mise en ligne par l'Institut des Sources chrétiennes de l'Université Lyon II, ainsi que le dépouillement systématique des index scripturaires des publications papier de la même collection, donnaient une vision d'ensemble des premières recherches chrétiennes relatives à la péripécie.

Le second type de sources, que nous pourrions appeler liturgiques, se compose en réalité de témoignages divers. Pour restituer les personnages dans la célébration de l'Épiphanie, nous avons choisi de porter notre attention à la structure de l'office et à son rythme, en nous orientant prioritairement vers l'étude des chants liturgiques. Plusieurs outils mettent à disposition le matériau nécessaire à cette recherche, tels que les tables de concordances éditées par René-Jean Hesbert (1899-1983)<sup>16</sup> ou encore le recueil de tropes établi par l'université de Stockholm<sup>17</sup>. Dans la même optique, le drame liturgique s'est révélé être une source d'une grande richesse. En effet, par sa nature hybride, le jeu liturgique associe la mise en scène de l'office à la narration évangélique, alliant ainsi composition sacrée et

---

<sup>13</sup> B. JANSSENS (Dir.), Brepolis, [En ligne], URL : <http://www.corpuschristianorum.org/centres/turnhout.html>.

<sup>14</sup> J. P. MIGNE, *Patrologia Cursus completus. Series Latina*, sur *Patrologia Latina Database* [En ligne], URL : <http://pld.chadwyck.co.uk>.

<sup>15</sup> *Bibindex*, URL : <http://www.bibindex.mom.fr>, mise en ligne et alimentée par l'Institut des Sources chrétiennes, Laboratoire de l'Histoire et Sources des Mondes antiques (HISOMA), Université Lyon II.

<sup>16</sup> R.-J. HESBERT (Éd.), *Antiphonale missarum sextuplex*, Bruxelles, 1935 (rééd. Roma, 1967) ; ID., *Corpus Antiphonalium officii*, coll. « Rerum ecclesiasticarum documenta. Series maior, 11 », Roma, 1963-1979, 6 vol.

<sup>17</sup> *Corpus Troporum I, Tropes du propre de la messe* vol 1. *Cycle de Noël*, R. JONSSON (Éd.), Stockholm, 1975, 11 volumes sont à ce jour édités.

dramaturgique. Le corpus de ces textes est ici principalement basé sur l'anthologie publiée par Karl Young (1879-1943) en 1933<sup>18</sup>.

Une première remarque pouvait d'ores et déjà être tirée de cette large documentation : l'immobilisme des réflexions sur la péricope ne concernait pas seulement l'iconographie, mais se retrouvait dans chacune des formes d'expression du sujet. Les productions sérielles, destinées à être répliquées et diffusées à grande échelle, tels que les textes glosés<sup>19</sup> et les éléments constitutifs du rite, tout comme les sources plus ponctuelles ou personnelles, tels que les commentaires bibliques, les sermons et les homélies, toutes se structurent sur une même base immuable.

Or, la remarque fondamentale à retirer de l'ensemble de la documentation ainsi recueillie est la suivante : le noyau sémantique, composé du texte matthéen et des recherches patristiques, avait en effet forgé l'identité des personnages, leur sillage vétérotestamentaire, la chronologie des événements et la finalité globale de l'épisode. Ce noyau constitue une base inaltérable sur laquelle la pensée médiévale se fixe avec le plus grand respect, que ce soit dans le texte ou dans l'image. Autrement dit, chaque module ainsi mis en parallèle avec les autres, révèle ce point de concordance tout en pouvant être envisagé comme un élément autonome et spécifique. Aussi, est-il préférable, dans notre cas, de considérer l'image comme un commentaire de la réalité religieuse que véhicule la péricope, à replacer parmi d'autres formes de commentaires qui font la réalité du thème dans un contexte donné. Ainsi, nous n'expliquerons pas l'image par le texte, mais parallèlement à lui, en considérant les deux comme les schèmes constructeurs d'un même ensemble que nous nommerons « image virtuelle » des Mages. C'est le terme par lequel nous définirons l'empreinte des personnages dans l'imaginaire, potentiellement exprimable dans chaque production mentale<sup>20</sup>, la production elle-même participant bien sûr à construire l'imaginaire.

Aussi, pensons-nous, notre analyse pourrait se revendiquer moins de la pensée de système que du structuralisme anthropologique. Claude Lévi-Strauss (1908-2009) plaçait les limites de sa méthode, destinée à l'étude des mythes<sup>21</sup>, aux civilisations du Livre, mais nombre d'anthropologues ont d'ores et déjà corrigé ce paradigme en l'appliquant avec succès à l'étude des civilisations chrétiennes. Jean-Pierre Albert (1949-), par exemple, menait une brillante enquête en traquant ainsi les incohérences éloquentes dans le champ légendaire chrétien, en notant leur récurrence et la possibilité de les organiser selon une structure apparente dans chacun des pans de légendes<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup> K. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1933, 2 vol.

<sup>19</sup> D'après *Biblia Latina cum glossa ordinaria : Facsimile Reprint of the Editio Princeps Adolph Rusch of Strassburg 1480/81*, K. FROELICH, M. T. GIBSON (Éds.), Turnhout, 1992.

<sup>20</sup> Pour cela, nous nous basons sur la définition de l'imaginaire par Jacques Le Goff, qu'il nomme représentation, c'est-à-dire une traduction en image de l'esprit ou, plutôt, une mise en image créative de l'esprit. Cette notion doit être prise au sens large, dans la production d'images figurées, littéraires et rituelles, mais uniquement, en ce qui nous concerne, pour la compréhension iconographique. J. LE GOFF, *L'imaginaire médiéval*, op. cit. n 3, préface de la première édition de 1985.

<sup>21</sup> Nous nous basons particulièrement sur les deux articles fondateurs de C. LEVY STRAUSS, « L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie », *Word, Journal of the Linguistic Circle of New York*, 1 (2), 1945, p. 1-21, repris dans *Anthropologie structurale*, Paris, 2008 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1958), p. 43-69 et ID., « The Structural Study of Myth », *Journal of American Folklore*, 78, n° 270, 1955, p. 428-444, repris et corrigé sous le titre « La structure des mythes » dans *Anthropologie structurale*, op.cit., p. 235-266.

<sup>22</sup> J.-P. ALBERT, *Odeurs de Sainteté : La mythologie chrétienne des aromates*, Paris, 1996 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1990). L'auteur apporte d'intéressantes références sur ce débat dans son avant-propos, p. 1-17.



Pour ce faire, nous avons concrètement procédé comme suit. Le corpus iconographique achevé fut converti en base de données informatique permettant une navigation rapide et efficace, dont le catalogue joint à notre texte est le résultat. De cet outil a été tiré un tableau descriptif synthétique dont chaque ligne comportait un décor considéré comme un objet d'étude autonome, alors que les colonnes répertoriaient chaque épisode composant le cycle des Mages. Or, chacun de ces tableaux apparaissait ainsi comme une « cellule iconographique » autonome, c'est-à-dire comme un schéma peu malléable, soumis à des règles rigoureuses, et destinées à se combiner avec d'autres sections du cycle des Mages ou, plus généralement, du programme, ou de l'ensemble iconographique.

Alors que le noyau iconographique se dessinait très clairement, transversalement à la liste des décors, nous en avons relevé toutes les variantes possibles dans sa composition et dans le traitement de ses acteurs. Par exemple, pour l'*Adoration des Mages*, ces variables concernaient le lieu de l'Adoration, la position et les caractéristiques des Mages, la présence de leurs montures, l'apparence et le positionnement de l'étoile, les caractéristiques de la Vierge à l'Enfant, l'ajout de personnages complémentaires (Joseph, ange, sage-femme, figure d'apôtre ou de saints, etc.) et, pour finir, les liaisons iconographiques immédiates avec le reste du programme. Les incohérences que nous guettions, afin de mettre en place une typologie stable, ne prenaient ainsi sens que par leur systématisme. Force était donc de constater que le noyau iconographique élémentaire avait muté pour aboutir à une structure plus élaborée, mais tout aussi cohérente. Restait donc à savoir à quel degré de profondeur ces mutations opéraient.

L'image ne se suffisant pas à elle-même pour envisager ces faits que nous ne pouvions que remarquer, le croisement avec les commentaires liturgiques et littéraires devenait nécessaire. Or, nous avons procédé de manière identique pour classer ces sources et en identifier la structure, en prenant garde de considérer la finalité et les impératifs propres à chacune d'elles. L'objectif restait le même : identifier dans la transversalité le noyau élémentaire et, par là même, les enrichissements que nous pouvions qualifier de proprement médiévaux. Concernant les commentaires bibliques, la structure la plus stable était celle du texte canonique lui-même, enrichi par l'exégèse patristique, tout comme la plupart des sermons et des homélies. De la même manière, la structure des sources liturgiques résidait dans le déroulement de l'office, en considérant cependant le cas particulier du drame liturgique, qui opère une intéressante synthèse entre dramaturgie et rituel sacré. Ainsi, l'analyse diachronique de l'image et d'autres sources, en considérant toujours que chaque commentaire respecte les codes qui lui sont propres tout en restant unis par un imaginaire « féodal » commun, permet de délimiter l'image virtuelle des Mages et donc d'en mieux comprendre l'empreinte iconographique.

Résumons donc notre propos. La conception d'une image-commentaire nous permet de prendre nos distances avec une attitude évolutionniste. En considérant la réalité que prend le thème dans un contexte donné, nous le voyons comme la reformulation (et non l'enrichissement) d'un héritage que l'homme médiéval considère pourtant lui-même comme inaltérable. Cette reformulation consiste en réalité à réadapter le noyau élémentaire dans un contexte nouveau pour en préserver la logique. Or, l'Épiphanie, en tant que révélation historique de la Divinité incarnée aux hommes, a été diversement interprétée. Les premiers chrétiens la considèrent comme la révélation faite aux gentils et donc comme l'entrée des païens dans l'Église. C'est ainsi que l'Église primitive retranscrit l'universalité de l'épisode et

c'est en ce sens que toutes leurs recherches forgent le noyau élémentaire du thème. Or, quelle valeur pouvait avoir cette base théologique dans l'ecclésiologie du XII<sup>e</sup> siècle ? C'est cette réadaptation que nous pourrions qualifier d'inconsciente, ou plutôt de naturelle, dans la mesure où elle ne souhaite à aucun moment trahir ce qui est accepté de tous. Tel sera un des grands axes directeurs de notre travail.

Concernant le problème de la « Légende des Mages », nous avons choisi une orientation quelque peu différente de celle des auteurs souvent partis du prédictat que les mages étaient des étrangers. De ce fait, ils ont en priorité scruté la vision que l'Occident latin pouvait avoir de lui-même par celle qu'il donnait de l'Orient<sup>23</sup>. Nous souhaitons tisser une relation beaucoup plus directe entre les Mages et la société féodale en les considérant comme éminemment emblématiques du groupe social qui leur donne corps. Sur ce point, nous savons tout ce que nous devons aux recherches de Richard Trexler (1932-2007) qui n'a cessé de considérer la crèche comme la scène où se joue le drame social.

Notre méthode étant ainsi définie, le questionnement de Voltaire nous permet d'engager notre réflexion sur ces deux terrains. La couronne des Mages est d'abord le symptôme le plus évident d'un processus d'actualisation faisant de ces clercs païens de puissants personnages contemporains. Mais surtout, elle parvient à préserver naturellement l'universalisme de l'épisode dans la société féodale. Basé sur ces deux orientations, notre travail se construira en quatre segments principaux. Dans un premier temps, nous définirons avec exactitude notre sujet et en établirons la portée, les implications et les problématiques qui le construisent. Ce travail passera par une étude historiographique attentive à la suite de laquelle nous pourrions restreindre l'approche et poser les bases de notre propre terrain d'étude. Nous définirons, pour cela, la constitution de notre corpus et développerons les problématiques que ce dernier induit.

Par la suite, nous retracerons la construction lente du thème dans la conscience chrétienne latine. L'absolue nécessité de ce travail paraît évidente par la nature même du sujet rapidement brossée ci-dessus. Nous adopterons une approche diachronique, opérant par sondages successifs des mutations du thème dans l'iconographie et dans l'exégèse, parallèlement aux ruptures que connaît la société chrétienne. Ces fractures s'accompagnant, de fait, d'une vision ecclésiologique différente à laquelle les Mages s'adaptent avec succès. Nous espérons ainsi mettre en évidence un processus que nous pensons valable pour le Moyen Âge.

Le bagage culturel et ses procédés de transformation ainsi identifiés, nous analyserons les mécanismes permettant aux Mages d'entrer en résonance avec la société féodale. Partant des images, nous appliquerons la méthode formelle exposée plus haut en guettant les processus de glissement, de substitutions, d'englobement, et d'assimilation au sein de la cellule iconographique. Nous appliquerons cette méthode dans un premier temps à l'*Adoration des Mages* proprement dite, puis aux autres tableaux du cycle. Par la suite, nous tenterons de dégager une adaptation moins visuelle que contextuelle, au sens large, c'est-à-dire aussi bien par la place et la conception des personnages dans une société donnée, que leur imbrication dans un programme iconographique, ou leur adaptation à un support spécifique.

---

<sup>23</sup> Approche qui a par ailleurs donné ses résultats comme le montre le livre de F. CARDINI, *I re magi : storia e leggende*, Venezia, 2000.

Nous proposerons ainsi de distinguer plusieurs foyers retravaillant la cellule iconographique élémentaire.

Enfin, la dernière partie sera consacrée à délimiter le périmètre des personnages dans la pensée chrétienne féodale en partant de l'usage qui est fait de l'image au sein de grands programmes iconographiques. Nous tâcherons de mettre à jour le degré d'application des personnages eux-mêmes, à plusieurs niveaux du tissu social, la vision qu'ont des trois Rois les concepteurs de tels programmes et, par conséquent, la place qui leur est accordée dans un système mental.

Ainsi, l'articulation du plan se construit autour de la conception suivante de l'image de l'Épiphanie. Elle est, certes, l'un des reflets de la réalité donnée aux personnages (et que nous tenterons de délimiter), mais en aucun cas nous ne pouvons éluder la fonction participative de l'image à la construction de cette réalité. Elle propose une version de l'épisode et, par là même, propose une version non moins sensible d'une société par une synthèse ecclésiologique figurée. Cette société que nous tenterons de dessiner est-elle la « société féodale » ? Voici la question à laquelle nous nous proposons de répondre

**Première partie :**  
**Présentation du sujet**

## Introduction

Au cours de cette première partie, nous nous attacherons à la définition du sujet et des problématiques que nous souhaitons suivre. Pour préciser ainsi l'orientation de notre recherche, nous proposerons en premier lieu au lecteur une étude historiographique du sujet, et ce, pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, au cours de nos lectures, il a semblé que ce travail restait à faire. En effet, concernant les études historiques et iconographiques, il nous est apparu qu'un même bagage historiographique était régulièrement utilisé sans que ce dernier ne rende compte de la profusion des écrits consacrés au sujet, toutes disciplines confondues. Précisons dès à présent qu'il nous sera impossible ici d'ambitionner à l'exhaustivité, mais nous espérons cependant fournir une large documentation interdisciplinaire aussi représentative et à jour que possible. Les choix indispensables opérés ici ne seront pas sans laisser quelques manques. Ainsi, les références littéraires et théologiques, dépassant bien souvent nos compétences et le cadre de notre sujet, pourraient sans aucun doute être complétées. Cependant, le lecteur pourra constituer sa documentation grâce aux références incontournables que nous citerons plus en avant dans le texte et les compléter avec celles, plus récentes et plus nombreuses, mentionnées dans les premiers chapitres de notre seconde partie. Ce premier travail, soucieux d'interdisciplinarité, nous fera considérer les méthodes d'approches propres à chaque spécialité pour déterminer notre vision du thème, redevable tant aux analyses de l'image qu'à celles plus philologiques ou historiques.

La seconde raison motivant une attention appuyée pour le paysage historiographique est l'examen précoce du sujet par la première « archéologie chrétienne » en voie de développer ce qui deviendra une science autonome : l'iconographie. Le thème des Mages apparaît ainsi d'un grand intérêt pour suivre la naissance, l'évolution et l'affirmation de l'étude de l'art chrétien sur près d'un siècle et demi, dont les conclusions nous seront précieuses pour préciser une approche de l'image cohérente, sur les bases laissées par nos prédécesseurs.

Nous approfondirons spécifiquement notre démarche dans un second chapitre consacré à la présentation du corpus et la définition précise des termes du sujet. La réflexion sur la notion d'« espace féodal », notion riche et stimulante pour les médiévistes de divers horizons, nous conduira à opter pour un modèle théorique vers lequel le recueil du corpus nous a naturellement orientés. Il en sera de même pour la délimitation chronologique, résultant d'un choix méthodique important nous concernant, et sur l'usage du terme « diffusion », si difficile à apprivoiser pour tout historien d'art.

Ce cadre général ainsi défini autour de problématiques communes à tout chercheur intéressé par l'image médiévale, nous recentrerons, dans un dernier chapitre, notre questionnement sur le thème des Mages pour déterminer notre propre approche de l'image et proposer quelques outils théoriques.

## Chapitre 1 : Parcours historiographique

---

Pour introduire cette étude, il convient de signaler les nombreux auteurs qui, avant nous, ont posé les bases historiographiques du sujet, que ce soit dans l'exégèse, la littérature, la théologie, l'histoire et l'histoire de l'art. Nous privilégierons, dans le vaste champ des contributions, un angle iconographique, sans pour autant favoriser uniquement les travaux d'histoire de l'art. Notre travail doit énormément aux legs de ces nombreux auteurs mais, plus qu'un hommage, il s'agit de dresser le bilan des principales approches du thème, pour mieux nous positionner par rapport à l'édifice historiographique et donc, mieux définir nos propres ambitions. Aussi, après avoir rappelé les approches iconographiques embryonnaires de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, nous poursuivrons par les études relatives à l'iconographie et à l'histoire de l'art qui nous seront directement utiles. Nous aborderons ensuite les recherches littéraires, particulièrement celles relatives à l'Orient chrétien, pour finir par les approches plus directement historiques. Ce classement, arbitraire et sans doute trop cloisonné, a le mérite de respecter une certaine cohérence chronologique.

### I. L'iconographie des Mages et l'archéologie chrétienne.

La naissance de l'historiographie relative à l'iconographie des Mages est intimement liée à la naissance de l'archéologie chrétienne à Rome et dans le reste de l'Europe. La mise à jour de décors chrétiens primitifs, la publication régulière des résultats des fouilles et, surtout, la publication d'importants recueils abondamment illustrés, forment et renforcent cette branche nouvelle de l'archéologie et donnent naissance à une discipline nouvelle : l'iconographie de l'art chrétien. L'archéologie chrétienne s'affirme de plus en plus dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle en tant que science autonome, sous l'impulsion de Giovanni Battista de Rossi (1822-1894), Raffaele Garrucci (1812-1885) ou Joseph Wilpert (1857-1944). Ces derniers se considèrent pourtant comme héritiers des travaux engagés deux siècles auparavant par Antonio Bosio (1575-1629) dans les catacombes romaines et largement diffusés par l'édition des *Roma sotterranea* (1632)<sup>1</sup>, première grande publication ambitionnant à l'exhaustivité. Le corpus alors dressé, ainsi que les nombreux relevés qui l'accompagnent, forment une somme impressionnante des principaux cimetières des grandes voies romaines antiques<sup>2</sup> et apparaît aux yeux de tous comme un travail pionnier. Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les nombreuses fouilles actualisent le corpus de Bosio<sup>3</sup>. En 1854, Giovanni Battista de Rossi

---

<sup>1</sup> A. BOSIO, *Roma sotterranea : opera postuma*, Roma, 1632 (1<sup>ère</sup> éd 1635 par G. SEVERANO). L'ouvrage a fait l'objet d'une belle réédition en 1998 : *Roma sotterranea*, Roma, 1998.

<sup>2</sup> Sur le travail d'investigation d'A. BOSIO, voir G. B. DE ROSSI, *La Roma sotterranea cristiana*, Roma, 1864-1877 (rééd. Frankfurt, 1966), 3 vol., vol. 1, p. 20-39 ; voir également le catalogue d'exposition *Musées de papier : l'Antiquité en livres : 1600-1800*, É. DÉCULTOT (Dir.), Paris, Musée du Louvre, 25 sept. 2010-3 janvier 2011, Paris, 2010, p. 52-53, cat. n° 2. On lira avec intérêt dans ce catalogue l'article d'É. DÉCULTOT, « Genèse d'une histoire de l'art par les images. Les recueils d'antiquités et la naissance du discours historique sur l'art, 1600-1800 », *Ibid.*, p. 24-35.

<sup>3</sup> Sur la lecture des catacombes par Antonio Bosio et sur ses méthodes d'investigation, voir S. DITCHFIELD, « Reading Rome as a sacred landscape, c.1586-1635 », dans *Sacred Space in early modern Europe*, W. COSTER, A. SPICER (Dirs.), Cambridge, 2005, p. 167-192, part. p. 179-189.

découvre et explore les catacombes de San Callisto<sup>4</sup>. Le matériel documentaire alors mis à jour est prodigieux et s'enrichit d'année en année. Le recueil documentaire fondamental qu'il publie en six volumes sous le titre *Roma sotterranea cristiana*<sup>5</sup> comprend plus de trois cents relevés en couleur et en noir et blanc et de nombreux plans. La masse du matériel découvert et son perpétuel enrichissement donnent lieu, à la parution du *Bullettino d'Archeologia cristiana* (première publication en 1863), d'abord sous forme de monographies puis comme une revue exclusivement consacrée à l'art chrétien (sous le titre de *Nuovo Bullettino d'archeologia cristiana*). Ce dernier propose un état de la recherche presque au jour le jour. De Rossi apparaît ainsi comme le fondateur de l'école romaine d'archéologie chrétienne qui pense alors découvrir l'origine de l'art chrétien et médiéval dans les catacombes romaines<sup>6</sup>.

Peu de temps après, le père jésuite Raffaele Garrucci (1812-1885), archéologue chrétien tout comme de Rossi, publie sa *Storia della arte cristiana*, recension de l'art chrétien aux ambitions beaucoup plus vastes<sup>7</sup>. Si ce travail est rapidement dépassé, notamment ses illustrations rendues obsolètes par les chromolithographies de De Rossi, l'ouvrage met néanmoins en circulation plus de cinq-cents planches en couleur et en noir et blanc. Or, la base de cette recherche est déjà iconographique et aborde les thèmes chrétiens primitifs alors mis à jour par l'archéologie. Parmi eux, les Mages font l'objet d'une rapide étude<sup>8</sup>.

Les travaux suivants exploitent plus en profondeur l'aspect iconographique des découvertes. Le père jésuite Joseph Wilpert, archéologue actif de l'école romaine et proche de De Rossi, lègue à l'histoire de l'art un important corpus de l'art paléochrétien par trois publications dont l'exhaustivité fait encore référence aujourd'hui. En 1903, son recueil des peintures des catacombes romaines couvre près de deux cents monuments, dont le tiers est alors inédit, accompagné de plus de cinquante dessins et six cents aquarelles<sup>9</sup>. Il commence à isoler plusieurs thèmes chrétiens, dix-sept au total, dont *l'Adoration des Mages*, pour en faire une analyse succincte et une brève interprétation symbolique<sup>10</sup>. En 1917, il donne une vision d'ensemble des mosaïques romaines jusqu'au VI<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup> avec près de trois cents planches couleur. Enfin, en 1936, il termine la publication des six volumes consacrés aux sarcophages paléochrétiens<sup>12</sup>, initiée en 1929. Il est alors intéressant de remarquer que la méthode de Wilpert, proche dans un premier temps du catalogage le plus exhaustif possible par classement topographique, se problématise de plus en plus autour des thématiques

---

<sup>4</sup> Voir le récit romancé des découvertes de Rossi par P. M. BAUMGARTEN, *Giovanni Battista De Rossi, fondatore della Scienza di archeologia sacra, Cenni Biografici*, Roma, 1892, p. 41-52. Plus récemment, voir la biographie de A. BARUFFA, *Giovanni Battista de Rossi : l'archeologo esploratore delle catacombe*, Città del Vaticano, 1994.

<sup>5</sup> G. B. ROSSI, *La Roma sotterranea cristiana*, op. cit. n. 2

<sup>6</sup> M. HASSETT, « Christian Archaeology » dans *The Catholic Encyclopedia*, New York, 1908, vol. 3, 1908, [En ligne], URL : <http://www.newadvent.org/cathen/03705a.htm>.

<sup>7</sup> R. GARRUCCI, *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, Prato, 1872-1881, 6 vol. L'ouvrage ambitionne l'étude de l'art chrétien des origines au VII<sup>e</sup> siècle.

<sup>8</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 263-267.

<sup>9</sup> J. WILPERT, *Roma sotterranea : Le pitture delle catacombe romane*, Roma, 1903, en 2 vol.

<sup>10</sup> *Ibid.*, vol. 1, p. 36-56.

<sup>11</sup> J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert : unter den Auspizien und mit allerhöchster Förderung Seiner Majestät Kaiser Wilhelms II*, Freiburg im Breisgau, 1917, 4 vol.

<sup>12</sup> J. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, Roma, 1929-1936, 6 vol.

iconographiques<sup>13</sup>. Au cours de ses recherches, il s'intéresse par deux fois aux Mages paléochrétiens : une première fois dans sa monographie sur la *Capella graeca* de la catacombe Santa Priscilla<sup>14</sup>, accueillant la plus ancienne représentation des trois Orientaux et, une seconde fois, dans son étude sur les sarcophages<sup>15</sup>.

Devant la profusion de décors, les archéologues de l'École romaine pensent éclaircir les origines de l'art chrétien et, malgré un terrain d'investigation large (Italie, Espagne, Afrique du Nord), leurs recherches définissent Rome et ses catacombes comme le berceau et le centre de gravité de l'art chrétien<sup>16</sup>.

Les Mages sont rapidement reconnus, dans le panel thématique, comme un sujet majeur par son ancienneté et sa récurrence. Les premières études solides affrontant le sujet se retrouvent au sein de l'École que forment plusieurs archéologues américains de l'université de Princeton. Parmi d'autres, le livre d'Earl Baldwin Smith (1888-1951)<sup>17</sup> tente une analyse iconographique des Mages dans son chapitre sur les sarcophages arlésiens<sup>18</sup>.

Nous trouvons cependant plusieurs antécédents dignes d'intérêt. À notre connaissance, la plus ancienne approche scientifique de l'iconographie de l'*Adoration des Mages* paraît en France, dans les *Archives des missions scientifiques et littéraires*, sous la plume de Charles Bayet (1849-1918). Sur la base d'une étude complète de l'*Ambon Salonique*<sup>19</sup>, l'auteur initie une analyse approfondie du thème des Mages sur les quatre premiers siècles de l'Église, analyse qu'il accompagne d'un catalogue étendu d'exemples figurés. Le matériel documentaire utilisé renvoie d'une part aux recherches archéologiques italiennes de Bosio, Garrucci et de Rossi et aux publications du *Bollettino d'archeologia cristiana*, mais également aux pionniers français de l'iconographie chrétienne que sont le comte Grimouard de Saint-Laurent (1814-1885)<sup>20</sup> et Joseph Alexandre Martigny (1808-1880)<sup>21</sup>. De ces derniers, Bayet adopte une méthode d'analyse iconographique rigoureuse en relevant, dans un premier temps, les systématismes et les divergences au cours des siècles. Dans un second temps, il se réfère aux textes patristiques pour les expliquer. Son travail reste cependant vigilant et étroitement

---

<sup>13</sup> F. BISCONTI, « Giuseppe Wilpert : iconografo-iconologo-storico dell'arte », dans *Giuseppe Wilpert : Archeologo cristiano*, S. HEID (Éd.), Atti del convegno, Roma, 16-19 maggio 2007, Città del Vaticano, 2009, p. 249-260.

<sup>14</sup> J. WILPERT, « *Fractio panis* » : la plus ancienne représentation du sacrifice eucharistique à la « *Capella graeca* », Paris, 1896.

<sup>15</sup> J. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, op. cit. n. 2, vol. 2, 1936, p. 284-292.

<sup>16</sup> A. M. RAMIERI, « Giuseppe Wilpert e l'archeologia romana », dans *Giuseppe Wilpert : archeologo cristiano*, op. cit. n. 13, p. 209-224 et, dans le même volume, l'article de S. HEID, « Joseph Wilpert in der Schule de Rossi's », p. 139-209.

<sup>17</sup> « Smith, Earl Baldwin », dans *Dictionary of Art Historians*, [En ligne], consulté le 15 septembre 2011, URL : <http://www.dictionaryofarthistorians.org/smithe.htm> ; E. SJOQVIST, « Earl Baldwin Smith », *Journal of Archeology*, 60 (3), p. 285-286 ; E. W. KLEINBAUER, T. P. SLAVENS, *Research Guide to the History of Western Art*, coll. « Sources of Information in the Humanities, 2 », Chicago, 1982, p. 62-65.

<sup>18</sup> E. B. SMITH, *Early Christian Iconography and the School of Provence*, London, 1918, p. 33-68.

<sup>19</sup> C. BAYET, « Mémoire sur un ambon conservé à Salonique. La représentation des Mages en Orient et en Occident durant les premiers siècles du christianisme », *Archives des missions scientifiques et littéraires*, s. 3, t. 3 (2), 1876, p. 445-495.

<sup>20</sup> H.-J.-L. de GRIMOÜARD DE SAINT-LAURENT, *Guide de l'art chrétien, études d'esthétique et d'iconographie*, Paris, 1872-1875, 6 vol. Concernant les Mages, voir vol. 4, p. 162-169.

<sup>21</sup> J. A. MARTIGNY, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, Paris, 1877 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1864). Concernant les Mages, voir p. 440-442.



lié aux images<sup>22</sup>. Charles Bayet dresse ainsi une première typologie à partir de la répétition des schémas qu'il observe, définis d'après le lieu de l'Adoration et l'âge de l'Enfant, variations qu'il attribue aux traces laissées par les querelles patristiques dans l'image. Il remarque alors une multiplication significative d'exemples sur la sculpture de sarcophage et sur les médailles de dévotion à partir du IV<sup>e</sup> siècle, période qu'il nomme « christianisme triomphant », sans vraiment remarquer d'évolution iconographique. Cependant, en retraçant ainsi l'histoire du thème en Occident, il montre comment les sculptures de l'*Ambon Salonique* en sont héritières tout en remarquant leur originalité orientale. À travers plusieurs exemples tels que les mosaïques de Sant'Apollinare Nuovo de Ravenne et de Santa Maria Maggiore de Rome, il démontre l'influence culturelle de Byzance dans l'iconographie post-constantinienne et prend ainsi quelques distances avec l'École romaine qui, selon lui, pêche par romanocentrisme<sup>23</sup>. Ce sont par ailleurs les orientations que prendront par la suite Gabriel Millet (1867-1953)<sup>24</sup> et Louis Bréhier (1868-1951)<sup>25</sup>.

La première étude consacrée aux Mages issue de l'école archéologique romaine est, en revanche, plus tardive, publiée dans le *Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana* par Francesco Fornari<sup>26</sup>. Tributaire de de Rossi, Garrucci, Wilpert et Charles Bayet, elle n'apporte pas réellement d'éléments nouveaux, si ce n'est une tentative d'identification des antécédents classiques du type chrétien de l'*Adoration des Mages*, avec le thème d'Ulysse offrant la coupe de vin à Polyphème. Si l'hypothèse n'est pas retenue par la suite, elle démontre une volonté d'atténuer la frontière entre images païennes et images chrétiennes. Il est cependant surprenant que Francesco Fornari ignore la monographie d'Hugo Kehrer, parue deux ans auparavant, et proposant des rapprochements iconographiques bien plus pertinents avec les images mithraïques que lui inspire la méthode syncrétique des études religieuses contemporaines<sup>27</sup>.

Rappelons cependant qu'à Rome, beaucoup d'archéologues travaillent en partenariat avec l'autorité pontificale. Les fouilles sont contrôlées par la *Pontificia Commissione di Archeologia*, créée en 1852 par de Rossi lui-même, pour faire face aux problèmes de conservation qu'impliquent les nombreuses découvertes. Notons également que de Rossi et Wilpert sont membres du *Collegium Cultorum Martyrum*, dont la démarche est de découvrir les lieux sacrés de l'Église primitive, parfois pour les remettre en activité. L'optique de l'archéologie chrétienne de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle est donc celle d'une « archéologie sacrée » aux ambitions apologétiques. Elle distingue sacré et

<sup>22</sup> « Mais il est souvent dangereux d'établir un rapport trop étroit entre le symbolisme des Pères de l'Église et le symbolisme des œuvres d'art », en sacrifiant toutefois sur ce point à la pensée dominante de son temps : « Il ne faut point oublier que l'un était le domaine des savants, l'autre le domaine du peuple ». C. BAYET, « Mémoire sur un ambon conservé à Salonique... », *op. cit.* n. 19, p. 456.

<sup>23</sup> Voir au sujet des querelles entre les romanocentristes et les auteurs voulant axer les recherches vers l'Orient : C. JÄGGI, « Die Frage nach dem Ursprung der christlichen Kunst die "Oriente oder Rom" : debate im frühen 20. Jahrhundert », dans *Giuseppe Wilpert : Archeologo cristiano*, *op. cit.* n. 13, p. 229-246.

<sup>24</sup> G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1916 (rééd. Paris, 1969).

<sup>25</sup> L. BRÉHIER, *L'art Chrétien, son développement iconographique des origines à nos jours*, Paris, 1918.

<sup>26</sup> F. FORNARI, « Della origine del tipo dei Magi nell'antica arte cristiana », *Nuovo bullettino di Archeologia cristiana*, 1911, p. 69-76.

<sup>27</sup> C. SCHOEBEL, *L'histoire des rois mages*, Paris, 1878 et plus tard, suivant une problématique plus large, F. CUMONT, *Les mystères de Mithra*, Bruxelles, 1900 (rééd. Plan de la Tour, 1985) ; G. Bonaccorsi, « Chi erano i Magi ? », *Rivista storico-critica delle scienze teologiche*, 1, 1905, p. 24-40.

profane, et exacerbe le symbolisme dans l'art chrétien antique. L'étude iconographique des Mages a ainsi beaucoup de peine à se projeter hors des quatre premiers siècles de l'Église et à se libérer de son bagage patristique dans une étude archéologique du dogme.

En France, c'est dans un même esprit que ces recherches sont réceptionnées<sup>28</sup> et l'Église souhaite participer activement à l'étude de l'art chrétien. Les premières sommes iconographiques, sous forme de dictionnaires ou de traités, moissonnent le passé pour solidifier l'enseignement contemporain. Le *Traité d'iconographie chrétienne* de Xavier Barbier de Montault (1830-1901), manuel d'iconographie chrétienne pour le séminaire, propose une grille interprétative de chaque épisode biblique<sup>29</sup>, avec une vision réglée de l'iconographie que transmet le systématisme des œuvres anciennes. Sa notice sur les Mages, malgré une interprétation sur quinze siècles, semble obéir à des règles fixées depuis les peintures de catacombes à la manière du *Manuel d'iconographie chrétienne gréco-latine* de Didron<sup>30</sup>. Par ailleurs, si le champ d'investigation se tourne vers le passé, l'auteur n'exclut pas que le croyant contemporain le lise avec fruit et que les artistes chrétiens de son temps s'en servent comme manuel<sup>31</sup>. C'est également l'orientation de Charles Rohault de Fleury (1801-1875)<sup>32</sup>. Son ouvrage, *L'Évangile*, s'adresse moins à la communauté scientifique qu'aux croyants, dans le but de diffuser le message chrétien à la clarté des images forgées par l'Église primitive<sup>33</sup>. L'ouvrage se présente ainsi comme une glose illustrée de l'Évangile où les images sont complétées et expliquées par l'exégèse patristique, les textes apocryphes et la *Légende dorée* de Jacques de Voragine. Dans un contexte plus général, en France, « l'iconographie des catacombes » enrichit « l'iconographie des cathédrales ». Citons par exemple l'Abbé Crosnier (1804-1881), qui ne dit que très peu de choses sur les Mages.

Ainsi pourrions-nous dire que l'avancement des recherches sur l'iconographie de l'Évangile et, plus particulièrement, sur celle des Mages, a atteint un seuil dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, permettant la publication de grandes synthèses

---

<sup>28</sup> C. DANIEL, « L'Art et l'Archéologie dans l'iconographie chrétienne », *Études religieuses*, 13, s. 4, n° 2, 1868, p. 353-377 et 729-750 : « On vient, pour ainsi dire, de découvrir, tant elle était restée ignorée jusqu'à ce jour, la vraie peinture primitive du peuple chrétien, celle des catacombes [...] on a compris que l'esthétique chrétienne n'avait pas attendu sa première éclosion du lent travail des siècles et qu'elle s'était épanouie dès les temps apostoliques, dans les hypogées de la Rome païenne [...]. Oui, c'est au tombeau même des saints Apôtres qu'il faut rattacher la chaîne de nos traditions pittoresques et symboliques. », p. 333-334.

<sup>29</sup> X. BARBIER DE MONTAULT, *Traité d'iconographie chrétienne*, Paris, 1890, 2 vol. Concernant les Mages, vol. 2, p. 120-122.

<sup>30</sup> A. N. DIDRON, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine, traduction du manuscrit byzantin « Le Guide de la peinture »*, Paris, 1845.

<sup>31</sup> X. BARBIER DE MONTAULT, *Traité d'iconographie chrétienne*, *op.cit.* n. 29. Dans sa préface l'auteur s'explique en ces mots : « il (le manuel) peut être consulté avec fruit par ceux qui le lieront au point de vue des travaux à exécuter ».

<sup>32</sup> C. ROHAULT DE FLEURY, *L'Évangile, études iconographiques et archéologiques*, Tours, 1874, 2 vol. Pour l'Épiphanie, voir vol. 1, p. 56-74.

<sup>33</sup> Voir par exemple l'approbation de Mgr. Félix Pierre, archevêque de Tours, en préface du premier volume : « Grâce à cet effort de patiente érudition éclairée par la foi, la véracité et l'authenticité des saints Évangiles, l'unité de nos traditions chrétiennes, la vérité de la plupart de nos dogmes catholiques, depuis la maternité divine de la Vierge jusqu'à la Présence réelle du Fils de Dieu dans l'Eucharistie, se trouvant une fois de plus établie et démontrée par des preuves palpables, sensibles, irrécusables [...]. Apparaissant à un moment où les meilleurs esprits reviennent volontiers à la lecture attentive des livres saints, et se tournent avec ardeur vers l'étude des sources primitives du christianisme, un pareil ouvrage peut avoir une grande utilité pour conduire à la connaissance de la vérité de ceux qui la cherchent encore, ou pour pénétrer de plus en plus de ses vives et radieuses lumières ceux qui ont le bonheur de la posséder ».

archéologiques partout en Europe. Concernant les Mages, citons les articles parus dans le *Dictionnaire des antiquités chrétiennes* de l'Abbé Martigny<sup>34</sup>, celui de la *Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer* de Franz Xaver Kraus (1840-1901) en Allemagne<sup>35</sup> (qui est en fait une quasi-copie du dictionnaire de Martigny), ou encore l'outil américain de William Smith et Samuel Cheetham<sup>36</sup>.

En conclusion de cette première approche historiographique, il semble important de retenir que les découvertes faites à Rome par les diverses écoles archéologiques, romaine tout d'abord, française, puis américaine et bien sûr allemande, jouent un rôle de première importance en raison de la large diffusion de leurs résultats. Nous pourrions en dire autant pour la plupart des thèmes évangéliques qui sont alors « redécouverts ». Toutefois, concernant les Mages, nous verrons que les conclusions de l'archéologie chrétienne pèsent sur la vision du thème et son évolution jusque dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. La plupart des recherches restent également très évolutionnistes et les Mages de la *Capella graeca* permettent, bien souvent, d'élucider le « symbolisme » de ceux ornant les cathédrales gothiques.

## II. Les grandes synthèses iconographiques

Nous poursuivrons ce travail historiographique par les études relatives à l'iconographie et à l'histoire de l'art, qui nous seront directement utiles, tout en relevant certains lieux communs problématiques, parfois transmis d'étude en étude.

### II. 1 Hugo Kehrer (1876-1967)

La première monographie entièrement consacrée aux Mages est allemande. Elle est l'œuvre de l'historien de l'art Hugo Kehrer, diplômé en théologie protestante, qui publie en 1908 l'équivalent de sa thèse d'État sous le titre, *Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst*<sup>37</sup>. Ce livre est exceptionnel par son ampleur et son avance sur ce qui avait pu être dit jusqu'à présent. Il l'est aussi dans la bibliographie de son auteur qui abandonne par la suite le sujet pour se consacrer à la peinture moderne espagnole.

La démarche de Kehrer est guidée par un esprit encyclopédique, ne serait-ce que par la densité et l'exhaustivité de la documentation et son organisation, tout en dépassant largement les limites chronologiques et géographiques de ses prédécesseurs<sup>38</sup>.

Tel qu'il se présente dans son édition de 1909, le livre se scinde en deux grandes parties. La première est consacrée à l'étude des textes, alors que la seconde s'intéresse aux arts figurés. Dans ces deux parties, un regard attentif est porté aux mondes orientaux, grecs, à

---

<sup>34</sup> J. A. MARTIGNY, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, op. cit. n. 21. Voir l'article « Mages », p. 440-442.

<sup>35</sup> F. X. KRAUS, *Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer*, Freiburg im Breisgau, 1882-1886, 2 vol. Voir l'article « Magier », vol. 2, p. 348-352.

<sup>36</sup> W. SMITH, S. CHEETHAM (Éds.), *A dictionary of Christian Antiquities*, London, 1876-1880, 2 vol. Voir l'article « Magi », vol. 2, p. 1071-1074.

<sup>37</sup> H. KEHRER, *Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst*, Leipzig, 1908-1909, 2 vol. (rééd. Hildesheim, 1976). L'auteur s'était une première fois intéressé au thème à travers l'œuvre de Dürer dans un article daté de 1904, ID., « Die "Heiligen drei Könige" in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer », *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, 53, 1904.

<sup>38</sup> F. PIEL « Kehrer, Hugo », dans *Neue Deutsche Biographie*, 11, 1977, p. 400-401.

l'Occident méditerranéen (Italie et Gaule méridionale), et tend à se limiter, pour l'époque médiévale, à l'Occident (espace germanique, France, Italie, Angleterre et Espagne). Le champ chronologique est quant à lui fort vaste, puisqu'il couvre toute la période chrétienne jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, en gardant un regard sur les élaborations littéraires postérieures, du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle.

L'étude littéraire, comme l'étude artistique, débute aux premières productions chrétiennes et s'intéresse en premier lieu aux sources orientales (Patristique grecque et légendes apocryphes). De ce corpus ressortent les motifs constructeurs du thème des Mages, transmis d'un auteur à l'autre. La Vierge, l'Enfant, l'étoile et bien sûr les Mages se définissent et se combinent pour construire peu à peu l'histoire de l'Épiphanie. Par ailleurs, cette construction, dans le raisonnement de Kehrer, est indissociable de la place accordée à l'Épiphanie dans le calendrier liturgique qu'il étudie pour l'Orient, puis d'une manière similaire, pour l'Occident.

La problématique occidentale est développée symétriquement à celle de l'Orient. La lumière est portée aux bases exégétiques en rendant aux écrits augustéens tout ce que leur doit l'exégèse postérieure. Il s'intéresse ensuite aux récits légendaires en présentant un corpus de textes germaniques qu'il complète par la suite, en privilégiant les productions françaises du XIII<sup>e</sup> siècle et au-delà. Il dégage ainsi un champ chronologique étendu témoignant d'un intérêt plus marqué pour l'Europe et la période médiévale, en ne perdant jamais de vue le monde grec. Concernant les textes narratifs, Hugo Kehrer porte une attention toute particulière au drame liturgique, notable tout au long des deux parties. Il leur attribue un rôle considérable dans la diffusion et la démocratisation d'une identité des Mages, déjà bien définie en Occident. La découverte des reliques à Milan (1158), leur transfert à Cologne (1164) et toute la littérature et la dévotion populaire entourant cet événement, participe selon lui à la diffusion littéraire, l'indice principal du processus restant l'adoption des patronymes des trois Mages<sup>39</sup>.

La seconde partie, consacrée à l'histoire de l'art, est beaucoup plus développée et suit un parcours chronologique plus cloisonné. Elle se construit cependant sur une structure chronologique et géographique identique, avec l'ambition d'énoncer les formules primitives du thème dans les images. S'il paraît nécessaire d'insister sur ce point, c'est qu'Hugo Kehrer propose une méthode de construction iconographique du thème qui, si elle a parfois été modulée, n'a pas été remise en cause. Toutefois, quand il nous faudra également aborder cette typologie, nous prendrons quelques distances par rapport à ce modèle.

Ainsi Kehrer dénombre trois grands foyers primitifs pour la construction de ces images, chacun à l'origine d'une formule singulière. Le premier aurait produit le type dit *hellénistique* (« *der hellenistische Typus* »), plongeant ses racines dans l'art babylonien et assyrien<sup>40</sup>. Type le plus ancien, il est encore présent dans la sculpture de sarcophages latins du

---

<sup>39</sup> Ici, Hugo Kehrer peut s'appuyer sur plusieurs études antérieures : S. BERGER, « Les noms des Rois mages », *Méhusine*, 7, 1894-1895, col. 27-33 ; E. NESTLE, « Caspar, Melchior und Balthasar. Ein Beitrag zur Geschichte des Dreikönigs legende », *Besondere Beilage des Staats-Anzeigers für Württemberg*, 1, 1879 ; G.P. « Les noms des rois mages », *Revue critique d'histoire et de littérature*, 17, 1884, p. 30-31.

<sup>40</sup> En effet, Hugo Kehrer applique les conclusions tirées d'études littéraires relatives à l'origine mazdéenne des Mages. Il utilise à plusieurs reprises le livre de C. SCHOEBEL, *L'histoire des rois mages*, *op. cit.* n. 27, et ceux de F. CUMONT, *Les mystères de Mithra*, *op. cit.* n. 27 et G. BONACCORSI, « Chi erano i Magi », *op.cit.* n. 27. Ce rapprochement iconographique est cependant vite remis en cause par F. CUMONT, « L'Adoration des Mages et l'Art triomphal de Rome », *Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 3, 1932, p. 81-105, s'orientant plus vers un modèle impérial de l'*Adoration des Mages*.

IV<sup>e</sup> siècle. L'auteur relève à ce propos la particularité des témoignages provenant de Gaule méridionale (par exemple ceux retrouvés à Arles, actuellement conservés au musée de l'Arles antique) et préfère placer de tels exemples dans un type à part, *syro-hellénistique*, (« *der syrisch-hellenistische Typus* »). Ces œuvres témoignent d'une distinction liturgique entre Nativité et Épiphanie (respectivement fêtées le 25 décembre et le 6 janvier dans le calendrier latin) que les images font cohabiter au plus près, sans jamais les mêler chronologiquement. L'auteur qualifie également de syro-hellénistiques les *Ampoules de Monza* présentant pourtant une composition radicalement différentes. Nous aurons l'occasion d'y revenir. Dans la logique de Kehrer, le premier type syro-hellénistique est naturellement à opposer au type *oriental* (« *der orientalische Typus* »), qui lui, présente une Adoration des Mages sur le lieu de la Naissance, guidé par un ange tenant le rôle de l'étoile. Cette typologie des origines se conclut enfin par un dernier foyer de type *syro-byzantin*, (« *der syrisch-byzantinische Typus* »), présentant l'Adoration comme un épisode intégré à la Nativité parmi d'autres (*Annonce aux Bergers*, *Bain de l'Enfant*). C'est à partir de ce type que sont composées les images byzantines et les mosaïques du royaume normand de Sicile (cathédrale de Monreale, chapelle palatine de Palerme).

Dans cette partie, l'auteur utilise abondamment le matériel documentaire des écoles archéologiques italienne, allemande et anglo-saxonne. Ainsi retrouvons-nous de fréquentes références à Antonio Bosio, Giovanni Battista De Rossi, Joseph Wilpert, Franz Xaver Kraus et William Smith. Cependant, l'auteur est beaucoup plus libre sur la dimension sacrée de son objet d'étude et donc, dans son approche formelle, affranchie du symbolisme des « archéologues chrétiens ». La bibliographie de Kehrer montre également un intérêt pour l'iconographie française (abbé Crosnier et de Martigny), et pour les premiers volumes alors publiés du *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie* de Henri Leclercq et Fernand Cabrol.

Une fois ce travail typologique accompli, le livre se recentre sur l'Occident où les images sont introduites sous leur forme hellénistique, par le biais de l'art carolingien puis adaptées par le Moyen Âge médian. Comme nous le verrons plus bas, plusieurs auteurs ont tenté d'agencer différemment ces distinctions typologiques pour créer un système applicable à une chronologie plus large, en se basant toutefois sur les mêmes foyers artistiques que ceux relevés par Kehrer et en utilisant bien souvent les mêmes sources iconographiques. Le reste de l'étude attire l'attention sur les développements postérieurs de la légende en considérant avec soin l'important moteur iconographique que représente *L'Historia Trium Regum* de Jean de Hildesheim, largement diffusée après le XIV<sup>e</sup> siècle.

Concernant la période qui nous intéresse directement, Kehrer arrête son travail iconographique aux années 1160, par l'étude des grands décors monumentaux français, italiens, espagnols et ceux, plus tardifs, de l'espace germanique. Il lie intimement son analyse au drame liturgique, à l'origine selon lui des mutations narratives des images<sup>41</sup>. Cette idée est

---

<sup>41</sup> Hugo Kehrer connaît les premiers travaux d'Émile Mâle et s'intéresse à sa théorie du lien entre iconographie et jeux liturgiques. Nous retrouvons ainsi dans sa bibliographie : É. MÂLE, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle : étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1986 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1898) et ID. « Le renouvellement de l'art par les mystères à la fin du Moyen Âge », *GBA*, 21, 1904, p. 86-104, 215-230, 283-301 et 379-394.

sans doute celle à retenir concernant cette période, car elle a exercé une influence non négligeable sur l'historiographie postérieure.

La première monographie consacrée aux Mages impressionne donc par sa monumentalité et son érudition. À ce titre, il n'existe pas un livre, ni un article, ni une étude sur le sujet, écrits durant ce siècle, qui ne lui soient redevables, ne serait-ce que par l'ampleur de la documentation traitée. L'étude littéraire est particulièrement importante au niveau du matériel et change peu chez les auteurs suivants, apportant tout au plus quelques enrichissements. L'ouvrage reste donc une base solide qui semble avoir déjà entrouvert toutes les portes du sujet.

Aujourd'hui, ce livre est bien entendu daté. La séparation stricte du matériel textuel et des œuvres figurées peut surprendre. De même, la frontière imperméable dressée entre Orient et Occident dans le plan de l'ouvrage ne correspond à aucune réalité. L'étude des œuvres d'art semble hachée par la chronologie, empêchant toute construction d'une problématique générale et surestiment le rôle des apocryphes et du drame liturgique. Néanmoins, nul ne peut écarter ce précieux travail, car son raisonnement vise à l'exhaustivité et au traitement du sujet dans sa totalité. Il nous faut maintenant présenter comment les pistes qui y sont proposées ont été explorées par ses successeurs.

## II. 2 Émile Mâle (1862-1954)

Émile Mâle est l'élève de l'école d'archéologie chrétienne de Charles Cahier (1807-1882), d'Adolphe-Napoléon Didron (1807-1867) et de leur enseignement iconographique par grilles structurantes. Il forge au cours de sa formation sa vision de l'iconographie comme celle d'un langage « hiéroglyphique » qui obéit à des codes que l'on peut déchiffrer, mais qui évoluent selon les époques. Ainsi, pour décoder ce langage, il faut replacer les images dans l'encyclopédisme de leur époque. C'est là toute la nouveauté de son approche, dans sa tétralogie sur l'art religieux en France, qu'il souhaite façonner en rupture avec les grands corpus sans esprit unificateur<sup>42</sup>, perdus dans l'étude du détail et du style. L'approche iconographique des Mages bénéficie, avec Mâle, à la fois de son respect des études antérieures et de sa vision interprétative très novatrice de l'image<sup>43</sup>.

Émile Mâle avait déjà envisagé les Mages dans son *Histoire religieuse au XIII<sup>e</sup> siècle* (1898)<sup>44</sup>. Dans ce volume, il mettait à l'épreuve son approche encyclopédique de l'art des cathédrales et remarquait à quel point l'image pouvait s'expliquer par la littérature (*L'Histoire scholastique* de Pierre le Mangeur, *La Légende dorée* de Jacques de Voragine), par la liturgie (le *Manuel des divins offices* de Guillaume Durand), et par les docteurs de l'Église. Dans son

---

<sup>42</sup> Émile Mâle reproche à Hugo Kehrer son esprit encyclopédique et « cette méthode naïve (qui) témoigne de plus d'application que de force d'esprit » : É. MÂLE, « Les Rois Mages et le drame liturgique », *GBA*, 107, n° 640, 1910, p. 261-270.

<sup>43</sup> Sur la démarche d'Émile Mâle, son contexte scientifique et ses innovations, voir la table ronde tenue à l'École française de Rome du 17-18 juin 2002 : *Émile Mâle (1862-1954) : la construction de l'œuvre : Rome et l'Italie*, Coll. EFR, 345, Rome, 2005. Voir particulièrement, pour la méthode iconographique, les interventions de D. RUSSO, « Émile Mâle, l'art dans l'histoire », p. 251-271 et J. BASCHET, « L'iconographie médiévale : l'œuvre fondatrice d'Émile Mâle et le moment actuel », p. 273-288.

<sup>44</sup> É. MÂLE, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, op. cit. n. 41.

*Histoire religieuse au XII<sup>e</sup> siècle*<sup>45</sup>, son approche globale de l'iconographie a évolué et, avec elle, son discours sur les Mages. Nous retrouvons l'élève de l'école archéologique dans l'utilisation qu'il fait de l'*Adoration des Mages* pour révéler la dichotomie des sources hellénistiques et syriennes de l'art médiéval européen. Concernant l'Épiphanie, il relève deux grands courants d'influences donnant naissance à deux formules qui ne se distinguent que par quelques nuances. Comme l'avait fait Hugo Kehrer avant lui, il voit le prototype de la première dans les peintures des catacombes de Saint-Calixte et un médium de la seconde dans les *Ampoules de Monza*, qui diffusent une formule palestinienne<sup>46</sup>. Concrètement, les distinctions au sein de cette typologie sont marquées par l'attitude de la Vierge. Dans la première, elle est de profil et accueille les Mages qui se présentent devant elle. Dans la seconde, elle est de face, au centre de la composition. Les Mages, quant à eux ne changent pas. Cette orientation de recherche, Émile Mâle ne la réserve pas aux seuls décors de l'Épiphanie et l'applique avec cohérence à de nombreux autres thèmes iconographiques. Mais la nouveauté de la démarche est de comprendre la réutilisation du modèle antique jusque dans les arts monumentaux médiévaux et donc, d'en élucider la survivance et la diffusion. Cette dernière, pour Mâle, se fait essentiellement par la peinture de manuscrit, la formule latine ayant emprunté le canal carolingien, alors que les manuscrits venus d'Orient portent aux yeux de l'Occident une formule byzantine. Il reconnaît par ailleurs un rôle important à la création orientale dans la construction des scènes du cycle des Mages (le voyage à cheval, le songe et l'entretien devant Hérode). Mâle corrobore donc sur ce point les thèses d'Hugo Kehrer et de l'archéologie chrétienne.

Le rôle moteur du drame liturgique dans la formation des images médiévales est un autre aspect représentatif de ses recherches de l'époque. Le thème des Mages constitue pour lui un argument privilégié apporté à sa thèse. Émile Mâle a abordé la question dans un article de 1910<sup>47</sup>, très peu de temps après la parution du livre de Kehrer. Il y démontre, par l'étude de la frise sculptée inférieure de la façade de Saint-Trophime d'Arles, que le théâtre religieux a complètement renouvelé le thème à la fin du XII<sup>e</sup> siècle<sup>48</sup>, en métamorphosant une « scène hiératique », figée depuis près de dix siècles, en un « petit drame » animé. Dans cet exemple, la gémissement du premier mage, le second montrant l'étoile au troisième manifestant son étonnement, sont autant de gestes qui témoignent d'une sensibilité à l'anecdote et à la narration. Textes à l'appui, il accorde aux jeux liturgiques l'initiative de tous ces gestes et localise leur apparition en France. S'il applique sa théorie aux Mages dans son article, il l'étend à de nombreux autres thèmes dans son ouvrage sur le XII<sup>e</sup> siècle, paru douze ans plus tard<sup>49</sup>, tout en faisant de l'Office des Mages l'un des exemples les plus probants, avec le Drame de Pâques et celui des Prophètes. Rappelons que le drame liturgique est incontournable pour quiconque se propose d'étudier l'Épiphanie au Moyen Âge. Ilene Forsyth, bien après Émile Mâle, continuera d'en explorer les possibilités<sup>50</sup> et nous aurons nous-mêmes

<sup>45</sup> É. MÂLE, *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France : étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, 1998 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1922).

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 62-71.

<sup>47</sup> É. MÂLE, « Les Rois Mages et le drame liturgique », *op. cit.* n. 42.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 139-141.

<sup>49</sup> É. MÂLE, *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, *op.cit.* n. 45, p. 139-141.

<sup>50</sup> L'iconographie des Mages semble avoir été un thème privilégié pour retrouver l'empreinte du drame liturgique dans les images : I. H. FORSYTH, « Magi and Majesty. A study of Romanesque Sculpture and

l'occasion de définir notre approche des sources dramaturgiques au cours de notre raisonnement. Ajoutons que si la manière de procéder de Mâle a été depuis modérée, sa thèse dévoile une formidable intuition dans la lecture de l'image qu'il envisage comme un langage iconographique animé de codes gestuels participant à sa syntaxe. Il met ainsi à jour une forte valeur cérémonielle et processionnelle que nous ne contesterons pas.

Néanmoins, ses recherches sur le drame révèlent son approche des sources littéraires et sa vision encyclopédique de son objet d'étude. L'auteur est persuadé que l'image ne reflète que des idées préexistantes. Chaque mutation iconographique doit ainsi être expliquée par un document qu'il suffit de trouver<sup>51</sup> : le drame liturgique constitue ce document.

Enfin, Émile Mâle propose dans une dernière étape de son ouvrage, une interprétation des grands portails historiés. Ainsi, après avoir longuement observé les facteurs générateurs d'iconographie, il replace l'image dans son contexte intellectuel. Cette approche le conduit à accorder une grande partie de son chapitre sur les grands portails mariaux à l'*Adoration des Mages*<sup>52</sup>, qu'il comprend comme un thème participant à la glorification de la Vierge. Pour ce faire, il en appelle à l'exégèse médiévale, particulièrement aux homélies mariales de saint Bernard et à ses sermons sur le *Cantique des cantiques*. L'orientation francocentriste du point de vue de Mâle fait naître cette tradition mariale sur les décors monumentaux du Sud de la France (Moissac, Beaucaire, Saint-Gilles-du-Gard, Saint-Trophime d'Arles). De là, elle se serait diffusée en Catalogne et en Émilie-Romagne. Il suit enfin l'Adoration mariale des Mages en Bourgogne (Vézelay, Neuilly-en-Donjon, Anzy-le-Duc, Avallon) et dans le gothique septentrional (Bourges, Notre-Dame de Paris, les vitraux de Chartres et de Saint-Denis). Il propose enfin une disparition des Mages des grands tympans gothiques au moment où la glorification de la Vierge est suffisamment viable pour s'en passer. L'un des prototypes de cette image mariale autonome serait celui du portail royal de Chartres.

Les travaux d'Émile Mâle proposent donc la première interprétation iconographique médiévale du thème. Pour la première fois, l'analyse se fait à la lumière des textes exégétiques contemporains, libérant ainsi les trois sages de la glose patristique et d'une analyse purement formelle. Les Mages se détachent alors définitivement de l'archéologie chrétienne pour entrer dans l'iconographie médiévale.

---

Liturgical Drama », *A.B.*, 50, 1968, p. 215-222 et ID., *The Throne of Wisdom : Wood Sculpture of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972, p. 49-60. Les mêmes remarques conduisaient l'étude de K. M. SWOBODA, « Der romanische Epiphaniezyklus in Lambach und das lateinische Magierspiel » dans *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstag : herausgegeben von Árpád Weixlgärtner und Leo Planiscig*, Zürich, 1927, p. 82-87, repris dans ID., *Kunst und Geschichte*, Wien, 1969, p. 35-40.

<sup>51</sup> É. MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France : étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1995 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1908), préface : « Au XV<sup>e</sup> siècle comme au XIII<sup>e</sup> siècle, il n'est pas une œuvre artistique qui ne s'explique par un livre. Ces artistes n'inventent rien : ils traduisent dans leur langue les idées des autres [...]. Il faut trouver le livre que l'artiste a eu sous les yeux, ou tout au moins il faut faire comprendre de quel grand travail de la pensée religieuse son œuvre est sortie ».

<sup>52</sup> É. MÂLE, *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, op. cit. n. 45, p. 426-437.



### II. 3 Henri Leclercq (1869-1945) et le Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie

Moins novateur, mais incontournable, l'article d'Henri Leclercq sur les Mages, écrit dans le *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie* (1937)<sup>53</sup>, représente une étape importante à qui souhaite aborder le sujet. Nous ne ferons pas la revue de toutes les publications encyclopédiques accordant une place aux Mages dans leurs colonnes. Il nous faut toutefois nous attarder sur celui-ci pour les précieuses informations qu'il apporte sur les origines iconographiques. Le dictionnaire se place très clairement dans la tradition des grandes encyclopédies archéologiques et sa documentation en reste très dépendante. En revanche, chaque article raisonné complète l'étude des images par de nouveaux domaines, tels que la liturgie et les évolutions textuelles. La symbolique patristique y est très développée et son étude est étayée par un corpus de textes parmi les plus conséquents à l'époque de la parution du volume. Les connexions entre exégèse et iconographie sont mesurées, non par choix méthodologique, mais en raison d'une certaine dépréciation de l'image par rapport au texte<sup>54</sup>. La place laissée à l'image est cependant prédominante et la force de l'article réside dans son corpus iconographique recueillant plus de cent cinquante exemples, aussi bien orientaux qu'occidentaux, répartis entre le II<sup>e</sup> et le IX<sup>e</sup> siècle. L'auteur ne dresse aucune frontière entre les différents foyers artistiques et envisage chacun d'entre eux comme un centre de production autonome, prenant ainsi ses distances avec une évolution linéaire romaine. Néanmoins, pour Henri Leclercq, la compréhension des œuvres antiques reste le seul moyen d'aborder l'étude iconographique du thème. En ce sens, il reproche violemment aux iconographes médiévaux, particulièrement à Émile Mâle, une méconnaissance des œuvres anciennes conduisant à des conclusions erronées<sup>55</sup>. Nous reviendrons par la suite sur cette question des héritages.

### II. 4 Gilberte Vezin (1903-1991)

Gilberte Vezin, dans sa thèse de l'École des Chartres publiée en 1950<sup>56</sup>, restreint son champ d'investigation à l'art « chrétien primitif ». Sa recherche explore les images orientales, grecques et occidentales en plaçant son terminus chronologique au XI<sup>e</sup> siècle, non sans envisager l'évolution de ses conclusions sur le XII<sup>e</sup> et parfois le XIII<sup>e</sup> siècle. Son travail reste très largement dépendant des écoles archéologiques française et italienne, qui constituent

---

<sup>53</sup> H. LECLERCQ, « Mages », dans *DACL*, t. 10, Paris, 1931, col. 979-1067.

<sup>54</sup> *Ibid.*, col. 985 : « Toutefois, il faut bien se garder d'établir un rapport trop étroit et un parallélisme rigoureux entre le symbolisme des Pères de l'Église et le symbolisme des œuvres d'art. Il ne faut point oublier que l'un était le domaine des savants, l'autre le domaine du peuple. La foule des chrétiens ne pouvait gagner quelque chose qu'à la vue des images simples [...] se rapportant aux dogmes fondamentaux du christianisme ». Il modère néanmoins son propos plus loin, *Ibid.*, col. 989 : « Les artistes apporteraient-ils dans l'exécution de leurs œuvres des idées symboliques aussi nettes que celles que nous trouvons exprimées par les Pères et par les écrivains ecclésiastiques ? Il y aurait un peu de hardiesse à l'affirmer et un peu d'aveuglement à le nier ».

<sup>55</sup> *Ibid.*, col. 1045-1046 : « tout cela affirme-t-on, vient du drame liturgique. C'est la trouvaille qu'offre M. Émile Mâle à ceux qui sont disposés à l'en croire sur parole » puis l'auteur, après avoir démonté un à un les arguments de Mâle, ajoute « Mais combien de fois l'ignorance des monuments de l'Antiquité chrétienne a-t-elle permis aux médiévistes de se donner l'honneur de découvrir des œuvres qui ne sont telles que pour eux et pour leurs lecteurs ».

<sup>56</sup> G. VEZIN, *L'Adoration et le cycle des Mages dans l'Art chrétien primitif : étude des influences orientales et grecques sur l'art chrétien*, Paris, 1950.

l'essentiel de sa documentation<sup>57</sup>, et les grands recueils iconographiques français de Gabriel Millet et Louis Bréhier. Mais c'est surtout dans le champ délimité par Hugo Kehrer que chemine le texte. C'est ainsi une perspective typologique et évolutive qui est adoptée. Cependant, en restreignant le champ chronologique de sa recherche par rapport à Kehrer, tout en gardant une aire géographique large, l'auteur apporte d'intéressantes précisions.

Ce livre, en cinq chapitres, s'ouvre sur une recherche du contexte extra évangélique, dans les pas de Kehrer et de Franz Cumont, pour comprendre à quel genre d'individu pense Matthieu lorsqu'il écrit ses versets<sup>58</sup>. L'auteur passe également en revue l'ensemble des sources écrites qui participent à la transformation de l'apparence des Mages, en partant de la source canonique jusqu'aux drames liturgiques, en passant par les textes apocryphes, l'exégèse et la division du calendrier liturgique. Ce large survol de sources importantes et difficiles à mettre en relation les unes avec les autres lui permet de construire les fondements de son étude, tournée principalement vers les images.

Le second chapitre nous intéresse particulièrement car l'auteur y tente une typologie iconographique nouvelle. Elle rappelle dans un premier temps les deux formules relevées par Mâle et Kehrer, soit la formule orientale présentant un nourrisson couché à côté de sa mère et la formule occidentale, dans laquelle les Mages adorent un enfant déjà grand, assis sur les genoux de la Vierge. Cependant, l'auteur se propose d'affiner le système, en proposant une typologie tripartite stable sur toute sa période chronologique.

La première formule, « *hellénistique* », est celle qui fait intervenir le moins de personnages. Jésus est un jeune enfant, assis sur les genoux de sa mère, avec ou sans décor architectural, bien que le lieu de l'Adoration soit souvent une étable. Ce sont concrètement les compositions qu'adoptent les peintres des catacombes romaines et les sculpteurs de sarcophages.

La seconde formule, qualifiée de « *syro-hellénistique* », réunit dans la crèche la Vierge à l'Enfant assise de profil, les Mages et les Bergers. C'est ainsi que sont composés les sarcophages gallo-romains conservés au musée de l'Arles antique .

La dernière typologie, « *orientale* », mêle la Nativité (avec le motif de la Vierge couchée près d'une grotte) et l'*Adoration des Mages* en une seule scène, englobant parfois l'*Annonce aux Bergers* ou encore le *Bain de l'Enfant*. C'est de cette manière que se construit l'imagerie de l'Épiphanie byzantine (c'est en fait le type *syro-byzantin* de Kehrer). L'auteur reconnaît toutefois les obstacles à la constitution de telles catégories et ne peut tenir la cohérence du système qu'en s'autorisant quelques libertés concernant des œuvres comme les *Ampoules de Monza*, produites pour la plupart dans l'espace politique byzantin.

Un autre intérêt de l'étude de Gilberte Vezin est d'accorder une place importante à l'apparence des Mages eux-mêmes. C'est un aspect quelque peu négligé dans les études antérieures, noyé parmi les tentatives typologiques et les reconstitutions archéologiques et textuelles. Dans ses quatrième et sixième chapitre, l'ouvrage dresse la liste de chaque scène composant le cycle des Mages depuis les origines jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle. Ces pages sont relativement nouvelles et rappellent que la concision du texte matthéen donne, malgré tout, naissance à un cycle étiré. L'auteur adopte toutefois le parti de construire ce chapitre sur une

---

<sup>57</sup> Charles Bayet, Henri Leclercq, Joseph Wilpert et Raffaele Garrucci sont abondamment cités dans l'ouvrage.

<sup>58</sup> J. BIDEZ, F. CUMONT, *Les mages hellénisés : Zoroastre, Ostanès et Hystaspe d'après la tradition grecque*, Paris, 2007 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1938).

distinction de supports (ivoires, manuscrits, peintures murales, vitraux et sculptures) n'abordant l'étude iconographique plus complète de chaque épisode (chevauchée, observation de l'étoile, consultation des scribes, audience devant Hérode, songe), qu'à la fin de l'ouvrage.

Le chapitre médian est quant à lui entièrement consacré à l'étude iconographique de l'Adoration. L'auteur y fait la distinction entre éléments iconographiques « permanents » et « évolutifs ». Les gestes des Mages sont ainsi relevés et étudiés, particulièrement celui de montrer l'étoile (qui interpelait Émile Mâle), les traits de leur personnalité (noms, distinction des âges, costumes, coiffures) mais aussi les autres acteurs de la scène (la Vierge, Joseph, l'étoile). Pour chaque motif, l'auteur retrouve son origine, le plus souvent orientale et met en lumière son essor et sa pérennité dans l'art médiéval.

Si l'étude de Gilberte Vezin reste en grande part héritière des précédents travaux d'érudition, voyageant comme eux entre monde oriental et monde occidental, elle reconnaît plus clairement le rôle d'intermédiaire et de diffuseur du monde grec. Ses conclusions reposent cependant sur un corpus trop mince, notamment pour l'époque médiévale, dont la grande majorité est tirée du livre d'Hugo Kehrer et de l'article d'Henri Leclercq. Les résultats s'orientent donc logiquement vers l'Orient et Byzance. Quant à l'étude de l'Adoration, l'auteur a su prendre ses distances avec les conclusions d'Émile Mâle sur le rôle du drame liturgique dans l'évolution iconographique. Nous garderons donc un œil attentif sur ce travail, principalement en ce qui concerne les origines du thème. Il nous sera en revanche impossible d'en réutiliser la grille typologique car elle demande des sauts chronologiques trop importants. Une formule valable pour des œuvres du VI<sup>e</sup> siècle ne peut s'appliquer à un tympan roman du XII<sup>e</sup> siècle, sans prendre en considération certaines évolutions contextuelles notables.

## II. 5 Gertrud Schiller (1905-1994)

Gertrud Schiller, en 1966, consacre à l'Incarnation et à l'Enfance du Christ le premier volume de sa monumentale étude iconographique sur l'art chrétien<sup>59</sup>, qui en compte aujourd'hui cinq. L'*Ikongraphie der christlichen Kunst* fondée sur un esprit encyclopédique<sup>60</sup> fait suite à la précédente encyclopédie de l'art chrétien Karl Künstle (1924-1926) et au *Lexikon der christlichen Ikonographie*, de Hans Aurenhammer (1959). Elle en respecte l'ordonnancement des entrées par thèmes évangéliques, l'esprit de synthèse des articles et l'abondant support iconographique. Les articles de Gertrud Schiller sont cependant bien plus développés et problématisés et leur intérêt dépasse de loin l'*Iconographie de l'art chrétien* de Louis Réau<sup>61</sup>. C'est particulièrement le cas pour l'important chapitre consacré aux Mages<sup>62</sup>, article nouveau à bien des égards. Ce chapitre, replacé dans une réflexion originale sur l'Incarnation, se base sur de nombreux documents inédits et une documentation iconographique plus abondante sur la période médiévale.

---

<sup>59</sup> G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*. t. 1 : *Inkarnation, Kindheit, Taufe, Versuchung, Verklärung, Wirken und Wunder Christi*, Gütersloh, 1966. Nous utilisons ici la réédition anglaise, *Iconography of Christian Art*, t. 1, trad. J. SELIGMAN, London, 1971.

<sup>60</sup> E. W. KLEINBAUER, T. P. SLAVENS, *Research Guide to the History of Western Art*, op.cit. n. 17, p. 61-62 ; G. BAZIN, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris, 1986, p. 380.

<sup>61</sup> L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 2, *Iconographie de la Bible*, vol. 2, *Nouveau Testament*, Paris, 1957, p. 236-253.

<sup>62</sup> G. SCHILLER, *Iconography of the Christian Art*, op. cit. n. 59, t. 1, p. 94-114.

Gilberte Vezin respectait une vision des racines du thème partagées entre Orient et Occident, dont les fruits auraient été diffusés par le monde grec. Gertrud Schiller aborde le problème des typologies orientales en y intégrant les essais byzantins et en soulignant leur particularité théologique. L'auteur consacre de nombreuses lignes au thème entre le III<sup>e</sup> et le IV<sup>e</sup> siècle, aux formules du monde méditerranéen occidental du IV<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècle, ainsi qu'aux formules byzantines sur cette même période. Elle accorde finalement, comme les études précédentes, une impulsion orientale à de nombreuses évolutions iconographiques.

Cependant, la partie la plus intéressante du chapitre reste celle consacrée au rôle de régénérateur et de diffuseur que tient le monde carolingien puis ottonien. En déplaçant ainsi le point d'attache de sa problématique vers les régions septentrionales, elle apporte un nouveau souffle à l'étude d'un thème qui peinait à s'extraire de l'antiquité tardive. Ce faisant, l'auteur brise la bipolarité orientale et occidentale en mettant en valeur la réinterprétation simultanée des deux modèles par le haut Moyen Âge. Mais plus qu'une recherche des sources, l'auteur se focalise sur le Haut Moyen Âge avant tout pour en extraire la créativité. On peut, par exemple, s'étonner que l'article soit le premier à interroger concrètement le couronnement des Mages. L'auteur consacre également d'intéressantes pages au cycle des Mages et c'est sans doute là que son orientation vers les arts précieux impériaux est la plus remarquable. Elle distingue ainsi quatre scènes : les *Mages devant Hérode*, les *Mages apercevant l'étoile*, la *Cavalcade* et le *Songe* et si le livre aborde l'origine tardo-antique de ces scènes, c'est pour mieux comprendre la nouveauté franque de chaque sujet et leur entrée dans l'art médiéval. Par exemple, l'analyse de Schiller sur les *Mages devant Hérode*, sur le caractère inédit de l'épisode dans l'histoire de l'art, suffit à prouver cette invention. Ce que nous pourrions nous-mêmes écrire par la suite sur cette scène doit beaucoup à cet article.

L'étude ainsi présentée est peut-être moins minutieuse que celles de ses prédécesseurs mais apporte un point de vue beaucoup plus éclairé sur le Moyen Âge. Elle s'attache à rendre compte de la constante réinvention des images sans suivre une évolution linéaire axée sur un cloisonnement chronologique somme toute arbitraire. L'article sur les Mages montre la prédilection de l'auteur pour l'art impérial, sensible dans les cinq volumes, et utilise donc une documentation jusqu'alors négligée. Si le XII<sup>e</sup> siècle est traité rapidement, on relève toutefois un cheminement intéressant à travers les décors du Nord de l'Italie, de la Catalogne et quelques décors sculptés français (Chartres, Neuilly-en-Donjon, et dans une moindre mesure Vézelay et Moissac). Enfin, rappelons encore que l'article a l'immense avantage de s'intéresser au statut royal des Mages médiévaux, question qui, aussi surprenant que cela puisse paraître, n'avait pas éveillé la curiosité des auteurs. Jusqu'à présent, les Rois mages dans l'iconographie s'expliquaient par la patristique et les textes apocryphes<sup>63</sup>. Il faut attendre l'article fondamental de Robert Deshman<sup>64</sup>, spécialiste de l'enluminure insulaire et ottonienne, pour que le couronnement des Mages dans l'image fasse l'objet d'une analyse politico-religieuse attentive. Nous aborderons en détail le contenu de l'article de dans notre seconde partie.

---

<sup>63</sup> Tertullien, dans son *Contre Marcion*, sur la base du Psaume 72 et d'Isaïe 60, décide très tôt d'en faire des rois. L'idée ne connaît aucun succès dans l'exégèse de son temps mais se trouve relayée par plusieurs textes apocryphes : *La caverne des trésors* ou l'*Évangile arménien de l'Enfance*. Nous aborderons ces deux textes dans notre seconde partie.

<sup>64</sup> R. DESHMAN, « *Christus rex et magi reges : Kingship and Christology in Ottonian and Anglo-Saxon Art* », *Frühmittelalterliche Studien*, 10, 1976, p. 367-405.

### III. Études littéraires : de l'Orient vers l'Occident

Toutes les enquêtes précédemment citées ont pour optique principale l'iconographie du thème dans l'histoire de l'art et ne sont pas vraiment représentatives de l'ensemble de la production scientifique sur les Mages. De nombreuses études littéraires ont eu également une approche globale et c'est du côté des orientalistes que nous trouvons plusieurs ouvrages de référence.

#### III. 1 Franz Cumont (1868-1947)

Le premier des « orientalistes » qu'il convient de citer est Franz Cumont<sup>65</sup>. En abordant son œuvre, nous évoquons le champ des études religieuses, discipline importante pour notre sujet et que les études iconographiques précédentes nous ont fait laisser de côté. Dans un premier temps philologue, proche de l'encyclopédisme allemand (*Altertumswissenschaft*) et du positivisme, Franz Cumont développe rapidement sa propre démarche d'historien des religions. Son intérêt se porte sur les religions orientales et particulièrement le mithraïsme, prisme à travers lequel Cumont étudie la transition entre paganisme et christianisme, entre polythéisme et monothéisme<sup>66</sup>. Il y voit également un moyen de désenclaver les études classiques du champ antique gréco-latin en jetant un pont entre Orient et Occident et en l'ouvrant au monde méditerranéen. Sa première monographie sur les religions à mystères paraît en 1900 sous le titre *Les mystères de Mithra*<sup>67</sup> (livre qu'utilise Hugo Kehrer), avant de se pencher sur leur adaptation au monde romain<sup>68</sup>. Sa démarche envisage l'étude des textes, l'archéologie et l'iconographie en tant que phénomènes d'acculturation que l'étude des religions rend possible. Cette démarche lui vaut d'être considéré par tous comme l'inventeur du « syncrétisme » religieux<sup>69</sup>. Sa méthode, syncrétique donc, qu'elle soit religieuse ou culturelle, s'applique à l'iconographie des Mages une première fois, dans un article important : *L'Adoration des Mages et l'art triomphal de Rome*<sup>70</sup>, dans lequel il tente de briser les frontières entre art païen et art chrétien qu'une pensée

---

<sup>65</sup> Sur l'œuvre de Franz Cumont, voir les travaux de Corinne Bonnet sur le corpus épistolaire du savant : C. BONNET, *Le « grand atelier de la science ». Franz Cumont et l'Altertumswissenschaft. Héritages et émancipation. Des études à la Première Guerre mondiale (1888-1923)*, Rome, 2005, 2 vol. ; ID. *La correspondance scientifique de Franz Cumont conservée à l'Academia Belgica de Rome*, Bruxelles-Rome, 1997 et ID., « Cumont, Franz », dans *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, F. POUILLON (Éd.), Paris, 2008, p. 247-248, pour un résumé biographique, bibliographique et historiographique. Plusieurs colloques importants sur l'apport des recherches de Cumont aux études religieuses ont eu lieu récemment : *Franz Cumont et la science de son temps*, A. ROUSSELLE (Dir.), Actes de la table ronde organisée à Paris, 5-6 décembre 1997, *MÉFRIM*, 111 (2), 1999 ; C. BONNET, A. MOTTE (Éds.), *Les syncrétismes religieux dans le monde méditerranéen antique*, Actes du Colloque international en l'honneur de Franz Cumont, Rome, Academia Belgica, 25-27 septembre 1997, Bruxelles-Rome, 1999.

<sup>66</sup> C. BONNET, « L'histoire séculière et profane des religions (F. Cumont) : observations sur l'articulation entre rites et croyances dans l'historiographie des religions de la fin du XIX<sup>e</sup> et de la première moitié du XX<sup>e</sup> s », dans *Rites et croyances dans les religions du monde romain*, J. SCHEID (Dir.), Genève, 21-25 Août 2006, coll. « Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique. Entretiens, 53 », Genève, 2007, p. 1-27.

<sup>67</sup> F. CUMONT, *Les mystères de Mithra*, *op. cit.* n. 27.

<sup>68</sup> F. CUMONT, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Rome, 2006 (1<sup>ère</sup> éd., Paris, 1906).

<sup>69</sup> Sur cette notion particulière, voir A. MOTTE, « La notion de syncrétisme dans l'œuvre de Franz Cumont », dans *Les syncrétismes religieux...*, *op. cit.* n. 65, p. 21-42. On y trouvera un rappel historiographique et une intéressante bibliographie relative à cette notion et son utilisation dans les sciences religieuses.

<sup>70</sup> F. CUMONT, « L'Adoration des Mages et l'Art triomphal de Rome », *op. cit.* n. 40.

évolutionniste continuait de ségréguer<sup>71</sup>. L'Épiphanie et le triomphe impérial romain y sont compris comme deux images contemporaines utilisant les mêmes codes iconographiques pour transmettre un même message. Aux yeux de Cumont, les artistes chrétiens utilisent l'hommage des provinces à l'empereur dans les premières Adorations des Mages. C'est cependant avec *Les Mages hellénisés*<sup>72</sup> que l'auteur se détache de l'évolutionnisme de son temps pour livrer une étude historique de son sujet. Ce livre ne traite pas, à proprement parler, des Mages de Matthieu ou plutôt, il ne parle que d'eux en utilisant l'Évangile comme une source parmi d'autres. Son but est en réalité de dévoiler le visage historique des personnages, ceux auxquels pense l'évangéliste dans son texte, sans qu'à aucun moment le livre soit une recherche historique sur le texte biblique. Sa démarche diffère en cela de celle de ses prédécesseurs ayant abordé la question, comme Charles Schoëbel (1813-1888) dont le livre, *L'Histoire des Rois Mages* tente, dans une démarche moderniste, d'historiciser l'Évangile jusqu'à en contester la véracité<sup>73</sup>. Franz Cumont n'essaie aucunement d'expliquer le texte biblique, il l'utilise comme une source pour élucider un fait historique, en l'occurrence, d'identifier les mages que l'on retrouve aussi bien dans les sources helléniques, latines, hébraïques, iraniennes et chrétiennes.

À ce questionnement, Cumont apporte la réponse suivante : les Grecs n'ont pas connu la caste cléricale orthodoxe du Zoroastrisme, mais ont été en contact avec celle des « Maguséens », issue de la diaspora iranienne et établie en colonies dans l'Ouest mésopotamien. De langue sémitique, les Maguséens apportent leur bagage religieux tout en assimilant les rites allogènes des populations locales. Ce sont sans doute de tels personnages qui sont en contact avec les populations juives et c'est sans doute à eux que pense Matthieu lorsqu'il rédige son Évangile. Les pages dans lesquelles l'analyse syncrétique prend sens sont celles où l'auteur tente de reconstituer la figure nébuleuse de Zoroastre qui arbore autant de visages qu'il y a de peuples pour se l'approprier. Au contact du Judaïsme, il prend celui de personnages vétérotestamentaires, Ézéchiël, Nemrod ou encore Balaam (le prophète des Mages par excellence) et à certains égards à celui de Seth, fils d'Adam. C'est un point capital pour comprendre le développement de textes apocryphes orientaux et leur entrée en Occident, comme nous le verrons plus tard.

Si nous choisissons d'évoquer ce livre au propos quelque peu éloigné du nôtre, c'est parce qu'il passe outre les frontières chronologiques et géographiques et rend toutes relatives les frontières culturelles. Il est en cela représentatif des études littéraires sur les Mages dont restent dépendantes l'histoire et l'histoire de l'art, souvent frileuses à sortir du cadre de la chronologie chrétienne.

---

<sup>71</sup> Méthode qu'il appliquait déjà dans F. CUMONT, « St. George and Mithra "The Cattle-Thief" », *The Journal of Roman Studies*, 27, 1937, p. 63-71.

<sup>72</sup> J. BIDEZ, F. CUMONT, *Les mages hellénisés*, *op. cit.* n. 58.

<sup>73</sup> C. SCHOEBEL, *L'histoire des rois mages*, *op. cit.* n. 27. Charles Schoebel (1813-1888) est un orientaliste allemand actif à Paris. Son domaine de recherche, immense, touche aussi bien au bouddhisme, aux textes védiques qu'au christianisme primitif. Sa passion pour les grands mythes bibliques et son approche moderniste l'amène à s'intéresser aux Mages pour mieux contester la véracité historique de l'épisode : « on incline à ne voir dans toute cette histoire qu'un mythe, ou plutôt une légende, une création de la foi religieuse sur le fond d'un événement positif » avant de conclure plus loin, « car j'estime qu'aucune personne qui a le sens de la critique historique puisse la prendre encore pour une vraie et véritable histoire », p. 126.

### III. 2 Ugo Monneret de Villard (1881-1954)

L'ouvrage d'Ugo Monneret de Villard, *Le Leggende orientali sui magi evangelici*<sup>74</sup> (1952) est lui, en revanche, exclusivement tourné vers la tradition chrétienne. Son but est de reconstituer la légende orientale des Mages<sup>75</sup> et de comprendre son infiltration en Occident. La formation de l'auteur le rend apte à aborder un tel sujet. Architecte, puis archéologue et épigraphiste, il est, dans un premier temps, spécialisé dans l'archéologie lombarde et byzantine. Il s'oriente par la suite vers l'architecture et l'art islamique (du Maghreb et de l'Iran) et adopte donc très tôt une vision transfrontalière du monde méditerranéen. C'est surtout son intérêt pour la paléographie et la philologie syriaque, sa maîtrise des langues orientales et sa profonde connaissance de l'Antiquité tardive qui l'amènent à recueillir un premier corpus de textes relatifs aux Mages. L'auteur aborde donc le sujet en orientaliste au sens large, étendant son domaine d'investigation de l'Afrique du Nord à l'Iran, en passant par l'Égypte, l'Éthiopie et la Syrie chrétienne. Il est également le représentant d'une école italienne d'orientalistes ne concevant leur discipline que comme étroitement liée à l'archéologie, l'histoire et la philologie<sup>76</sup>. L'auteur, ainsi accoutumé à l'interdisciplinarité, livre une vision objective et intégrale de la légende des Mages que motive son vif intérêt pour les relations artistiques et culturelles entre Orient et Occident.

L'ouvrage pourrait être partagé en deux parties distinctes. La première, composée des trois premiers chapitres, aborde un corpus textuel de teinte syro-iranienne se rapportant directement au texte de Matthieu. Ces récits donnent et développent une identité mazdéenne et perse des personnages, ne faisant ainsi que s'intéresser de plus près à une caste religieuse à laquelle pense sans aucun doute l'évangéliste. C'est un aspect de la légende dont témoignent des textes d'influences jacobite, nestorienne, gnostique ou arienne, mais dont la tradition syriaque, que l'on nomme habituellement les légendes orientales des Mages, reste la plus remarquable. Monneret de Villard en dresse un corpus complet, mais se base particulièrement sur le *Livre de la caverne aux trésors*. Ce texte, le plus ancien, jette les bases de ce que l'on nomme également littérature sethienne. Les auteurs de ces textes chrétiens primitifs relient les Mages avec les acteurs du Pentateuque dont ils sont les descendants (Adam, Seth, Nemrod) et dressent une histoire et une géographie mystiques ancrée dans les Écritures, mais agrémentées de leurs connaissances historiques et « ethnographiques » contemporaines. Nous y voyons ainsi les Mages pratiquer leurs propres rites pyrolâtres et exercer leurs connaissances astrologiques dans une caverne au sommet d'un mont iranien, proche du Paradis perdu. Nous en apprenons ainsi plus sur leur paganisme. Ils introduisent également la légende d'une

---

<sup>74</sup> U. MONNERET DE VILLARD, *Le Leggende orientali sui magi evangelici*, coll. « Studi e testi, 163 », Città del Vaticano, 1952.

<sup>75</sup> Sur la carrière et l'orientation des recherches de l'auteur, voir les hommages posthumes de M. BUSSAGLI, « Ricordo di Ugo Monneret de Villard », *Rivista degli Studi Orientali*, 60, 1988, p. 1-3. La biographie de l'auteur sera plus longuement développée et accompagnée d'une bibliographie exhaustive chez G. LEVI DELLA VIDA, « Ugo Monneret de Villard », *Rivista degli Studi Orientali*, 30, 1955, p. 172-181 et une bibliographie plus complète se trouve dans la réédition de l'hommage dans *Ars Orientalis*, 2, 1957, p. 628-633. On consultera la bibliographie mise à jour d'A. M. PIEMONTESE, « Bibliografia delle opere di Ugo Monneret de Villard », *Rivista degli Studi Orientali*, 58, 1986, p. 1-12. Pour un récapitulatif récent de la carrière du savant, A. CONTADINI, « Ugo Monneret de Villard : A Master of the Italian Orientalist School », dans *Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections 1850-1950*, S. VERNON, (Éd.), London, 2000, p. 156-162.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 156-157.

prophétie remontant à la nuit des temps et dont les Mages sont en possession. Ugo Monneret de Villard isole ainsi toute une tradition littéraire et suit l'évolution des différents pans du récit : l'origine des Mages, leur statut royal, les conditions de la découverte de l'étoile, l'exposition de leur savoir astrologique et prophétique. Parmi tant d'autres textes étudiés, évoquons le *Testament d'Adam*, *Le livre des commandements*, l'hypothétique *Livre de Seth* (aujourd'hui disparu, mais qui pourrait être le texte originel), *Le livre de la caverne*, mais aussi *La Chronique de Zuqnin*, texte syriaque plus tardif, dont l'auteur édite la première traduction. Il observe également les survivances de la légende dans l'écrit arien latin de référence, l'*Opus imperfectum in Matthaëum*, que Monneret de Villard est le premier à mettre en relation avec les légendes syriaques. Il n'en oublie pas moins les échanges avec l'Occident en décelant de nombreuses traces de la légende dans *Le livre des merveilles* de Marco Polo. Le second chapitre s'attarde plus particulièrement sur l'histoire mythique des présents des Mages (venus tout droit du Paradis perdu) et leurs significations. Le troisième, reconstitue la géographie à la fois réelle et mythique de la légende ainsi que le lien qui se crée entre la figure des Mages et d'autres personnages prophétiques : Balaam, Zoroastre, Seth et Nemrod. De cet amalgame légendaire confus et dense, l'auteur réussit à tirer un fil conducteur qu'il suit par ailleurs jusqu'aux légendes occidentales de la fin du XII<sup>e</sup> siècle.

La seconde partie (en fait le quatrième chapitre), consacrée aux invasions mongoles, est tout à fait nouvelle. L'auteur y aborde une nouvelle tradition, véhiculée par des textes orientaux et occidentaux du XIII<sup>e</sup> siècle, qui ne tient plus vraiment compte des versets matthéens. L'auteur relate d'étonnantes analyses des invasions par les clercs médiévaux qui interprètent ce péril comme la venue des armées des rois de Tharse, annoncées par les Psaumes<sup>77</sup>, venant récupérer les corps de leurs ancêtres, les Rois mages, conservés à Cologne depuis 1164. L'auteur observe ainsi le point d'origine des Mages se recentrer en Asie centrale, dans la région du Turkestan et connecte ainsi directement le récit à une réalité historique contemporaine.

Dans le cinquième chapitre, constituant la troisième et dernière partie de son ouvrage, Ugo Monneret de Villard recherche les bribes de la légende orientale dans l'un des textes les plus célèbres de l'Occident médiéval, l'*Historia Trium Regum* de Jean de Hildesheim. Ce texte, écrit au XIV<sup>e</sup> siècle, compile en un récit cohérent la plupart des légendes évoquées plus haut et lègue à l'Occident la légende des Mages telle qu'elle nous est parvenue aujourd'hui.

Ainsi, *Le Leggende orientali sui magi evangelici* reste à ce jour la notice de référence pour comprendre la construction des légendes apocryphes orientales et leur diffusion en Orient comme en Occident. Intégrant complètement le syncrétisme de Franz Cumont, le matériel documentaire de l'auteur et ses conclusions forment encore aujourd'hui une base incontestée pour tout chercheur voulant s'aventurer dans la légende des Mages.

### III. 3 Marianne Éliissagaray (1932-1962)

Dans sa thèse de l'École des chartes intitulée *La légende des Rois mages*, parue en 1965<sup>78</sup>, Marianne Éliissagaray donne une édition française originale et raisonnée de l'*Historia Trium Regum* de Jean de Hildesheim. L'étude n'est pas à proprement parler orientaliste mais

---

<sup>77</sup> Ps 72 (71), 10.

<sup>78</sup> M. ÉLISSAGARAY, *La légende des rois mages*, Paris, 1965.



son introduction au texte reste d'un intérêt certain dans la mise en évidence du degré d'évolution de la légende au moment où Jean de Hildesheim décide d'en faire la synthèse. De l'aveu de l'auteur elle-même dans sa préface, l'introduction à l'édition du texte fait la synthèse des ouvrages de ses prédécesseurs. L'auteur utilise donc abondamment et judicieusement la vision du sujet et le corpus textuel de Franz Cumont et d'Ugo Monneret de Villard ainsi que le recueil de textes médiévaux d'Hugo Kehrer et de Martin Hartmann<sup>79</sup>, en laissant de côté tout le matériel iconographique. Cette longue introduction révèle une problématique intéressante, puisque l'auteur choisit de partager son développement de part et d'autre d'une date qui pour elle est charnière, celle de l'entrée des reliques des Rois mages à Cologne en 1164. C'est après cet événement que semble se dessiner un nouveau narratif littéraire, grâce aux témoignages laissés par Pierre le Mangeur et son *Historia Scholastica*, ou encore, par toutes les légendes développant le transfert des reliques de Milan à Cologne. Elle complète ce corpus par divers romans, chansons de geste et chroniques dans un chapitre riche et instructif.

C'est à la suite de cette longue base introductive que Marianne Élissagaray présente son édition scientifique française de l'*Historia trium regum*, reposant sur l'analyse minutieuse de trois manuscrits conservant une traduction française du texte allemand<sup>80</sup>.

Voici donc résumés à grands traits les travaux de la première partie du XX<sup>e</sup> siècle, tous plus ou moins encore dépendants du travail inaugural d'Hugo Kehrer. Il faut attendre les ouvrages que nous souhaitons maintenant aborder, pour voir apparaître des études globales et originales du sujet qui tentent de remettre en contexte ses étapes de construction dans l'histoire des mentalités.

#### **IV. Études historiques : les Mages dans l'histoire culturelle**

Plusieurs historiens ont apporté leur pierre à l'édifice historiographique. Parmi eux, Hans Hofmann<sup>81</sup> propose un important travail pour mettre à jour la naissance et la diffusion du culte des trois Rois en Europe à partir du transfert de leurs reliques de Milan à Cologne, en 1164. Ce livre est capital pour comprendre ce fait historique singulier et nous aurons par la suite l'occasion de le citer. Toutefois, par souci de concision, nous n'en ferons pas l'analyse détaillée et nous concentrerons sur les auteurs dont l'approche reste globale et dont les problématiques englobent celles d'Hans Hofmann.

##### **IV. 1 Richard Trexler (1932-2007)**

C'est à un historien de la Renaissance, spécialiste de Florence aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, que nous devons ce qui reste à ce jour le plus bel ouvrage consacré aux Mages. Richard Trexler, historien du social, du politique et du culturel, s'est spécialisé plus particulièrement dans l'histoire du rituel et des comportements sociaux d'après une méthode qu'il développe

---

<sup>79</sup> M. C. A. HARTMANN, *Ueber das altspanische Dreikönigsspiel*, Bautzen, 1879.

<sup>80</sup> L'édition s'appuie ici sur trois manuscrits en vieux français : Paris, BnF, fs. 982 ; Cambrai, B.M. ms. 692 ; Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Regin. lat. 843.

<sup>81</sup> H. HOFMANN, *Die heiligen drei Könige : Zur Heiligenverehrung im Kirchlichen, gesellschaftlichen und politischen Leben des Mittelalters*, Bonn, 1975.

sur le terrain florentin. Tout au long de son œuvre, son attention se porte le plus souvent sur les puissantes familles des communes de l'Italie septentrionale en rompant avec l'histoire institutionnelle classique relative aux familles milanaises, vénitiennes et florentines. Richard Trexler envisage la figure des dirigeants des cités italiennes comme un modèle structurant mis en scène lors du rituel public civique. Qu'il soit d'impulsion laïque ou cléricale, cela ne fait aucune différence pour l'auteur car le rituel met en scène le pouvoir politique non pour une auto-proclamation, mais pour garantir la contention des luttes sociales. Toute son œuvre y est consacrée et son point d'origine se trouve dans son édition du *Libro cerimoniale*, recueil de fêtes florentines qu'il analyse dans une introduction développée<sup>82</sup>. Dans son livre majeur sur la question : *Public Life in Renaissance Florence*<sup>83</sup>, il livre une vision plus étendue de la problématique. Pour l'auteur, les comportements publics (« *formal behaviors* »), mis en scène à l'occasion des grandes fêtes florentines, ont une valeur participative à l'ordre politique et social et sont toujours définis autour de la figure dirigeante<sup>84</sup>. Ses recherches s'intéressent le plus souvent à l'essor des Médicis sur trois générations et le conduisent donc à se pencher sur la question des trois Rois auxquels la famille voue un véritable culte. Ses premières contributions au thème des trois Rois sont donc élaborées sur le terrain florentin. Il porte en premier lieu son attention sur l'introduction de leur culte dans la cité par Baldassare Ubriachi à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>85</sup>. Plus tard, ses recherches le conduisent à l'analyse du mausolée des Médicis conçu par Michel Ange dans la *Nouvelle Sacristie* de San Lorenzo de Florence, dans lequel Julien et Laurent de Médicis portent les offrandes des Mages<sup>86</sup>. Trexler forge ainsi son approche des trois Rois dans le laboratoire florentin et envisage la réappropriation politico-sociale du thème et son iconographie, rituelle ou picturale, à des fins civiques<sup>87</sup>. Pour lui, les phénomènes de groupe, l'art compris, sont une expérience sociale partagée.

Les réflexions de l'auteur sur les Mages sont toutefois livrées dans un travail d'histoire globale, étendu à toute la chronologie du thème, de son apparition dans les catacombes à nos jours, et prenant en compte sa diffusion dans le monde entier. Cet ouvrage, publié en anglais

---

<sup>82</sup> R. TREXLER, *The Libro cerimoniale of the florentine Republic*, Genève, 1978.

<sup>83</sup> R. TREXLER, *Public Life in Renaissance Florence*, coll. « Studies in social discontinuity », New York, 1980 (rééd. Ithaca, 1996).

<sup>84</sup> Voir l'historiographie du sujet et les pages consacrées à l'analyse de Richard Trexler dans P. BRAUNSTEIN, C. KLAPISCH-ZUBER, « Florence et Venise : les rituels publics à l'époque de la Renaissance », *Annales. E.S.C.*, 38 (5), 1983, p. 1110-1124. Voir également le compte rendu de J.-C. SCHMITT, « Trexler (Richard) Public Life in Renaissance Florence (compte-rendu) », *Archives des sciences sociales des religions*, 52 (2), 1981, p. 298-300.

<sup>85</sup> R. TREXLER, « The Magi enter Florence : The Ubriachi of Florence and Venice », *Studies in Medieval and Renaissance History*, 1978, p. 129-216, repris dans R. TREXLER, *Church and Community : Studies in the History of Florence and New Spain, 1200-1600*, coll. « Storia e letteratura, 168 », Roma, 1987, p. 75-147. L'auteur y étudie les Mages comme un instrument de légitimité politique dans les communes d'Italie du Nord et l'introduction de leur culte à Florence par Baldassare Ubriachi au XIV<sup>e</sup> siècle.

<sup>86</sup> R. TREXLER, « Two Captains and Three Kings, new Light on the Médicis Chapel », *Studies in Medieval and Renaissance History*, 4, 1981, p. 93-177, repris dans R. TREXLER, *Church and Community...op.cit.* n. 85, p. 169-223. À la suite d'une nouvelle interprétation des sculptures, l'auteur conclut que la chapelle des Médicis n'est pas un mausolée à la gloire personnelle de Julien et Laurent de Médicis mais un monument triomphal de la Famille Médicis pour la gloire de la cité florentine.

<sup>87</sup> Problématique qu'il reprend dans R. TREXLER, « Triumph and Mourning in North Italian Magi Art », dans *Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy, 1250-1500*, C. M. ROSENBERG (Éd.), London, 1990, p. 38-66, au sujet des chapelles funéraires des élites des grandes cités italiennes, et dans ID., « Träume der Heiligen Drei Könige », dans *Träume im Mittelalter, Ikonologische Studien*, A. PARAVICINI BAGLIANI, G. STABILE (Éds.), Stuttgart-Zürich, 1989, p. 55-71.

en 1997 sous le titre *The Journey of the Magi : Meanings in History of a Christian Story*<sup>88</sup>, a fait l'objet d'une réédition française récente préfacée par Jacques Le Goff en 2009<sup>89</sup>. Intégrée dans l'historiographie que nous venons de parcourir, l'approche de ce livre reste très originale. Plutôt que de cheminer d'un type textuel ou iconographique à l'autre, son auteur préfère s'attacher à une analyse contextuelle de la figure des Mages dans l'esprit des hommes par la juxtaposition de schémas organisés chronologiquement. Les résultats ainsi établis sont politico-sociaux, ethnographiques et parfois anthropologiques, sans négliger une approche comparatiste mesurée à plusieurs occasions. L'auteur élargit également son matériel documentaire, dont les images et les textes religieux ne constituent qu'un pan, et reste essentiellement orienté vers les manifestations rituelles (religieuses, politiques ou folkloriques). Dans ce propos le concept d'offrande pourrait être le point d'ancrage.

Le plan de l'ouvrage se distribue sur trois grandes périodes chronologiques imposées par le sujet lui-même. La première couvre la période romaine jusqu'à l'an 800 et envisage l'entrée du sujet dans sa dimension politique. Plutôt que de se reporter ici aux formules orientales préchrétiennes ou de s'attarder sur l'identité historique des Mages, Trexler préfère dévoiler le visage que les chrétiens de l'Empire romain leur donnent et leur intégration aux cérémonies de l'offrande déjà existantes (banquet cérémoniel, *strenae*). Les Mages prennent à ses yeux le visage de marchands, venant donner un aperçu des richesses dont regorge l'Orient, l'offrande prenant ici valeur de tribut. L'un des intérêts notables du livre, sensible dès cette première partie, est de rendre sa place à l'un des acteurs cruciaux de l'épisode, à savoir l'étoile. Ce signe évangélique revêt, certes, un sens théologique mais son statut de signe céleste peut également être mis au profit du contexte sociopolitique et influencer les représentations picturales. Les lignes les plus significatives à ce sujet sont sans doute celles dressant un parallèle entre l'astre de la Naissance et le *Labarum* constantinien.

La seconde phase chronologique s'étend de la période carolingienne à la fin du XII<sup>e</sup> siècle et le transfert des reliques à Cologne qui marque l'arrivée de plain-pied des Mages en Europe septentrionale. L'auteur y développe l'usage politique des personnages, calqué sur la tradition byzantine et sa confusion entre culte impérial et la fête de l'Épiphanie. À ce sujet, Trexler traite de façon tout à fait nouvelle la question du drame liturgique, qu'il place dans la continuité de la dramatisation des rites byzantins et leur compilation dans le *Livre des Cérémonies*. Il envisage la question dans un champ sociologique, à la fois laïque et ecclésiastique, comme une expression doctrinale mais aussi comme une activité sociale dynamique. L'organisation des drames donne naissance à un groupe social d'« acteurs », souvent jeunes et revendiquant leur légitimité par rapport à leurs pères<sup>90</sup>. Il en fait alors un outil efficace de la compréhension des rapports sociaux concrétisés autour des représentations de l'Épiphanie.

---

<sup>88</sup> R. TREXLER, *The Journey of the Magi : Meanings in History of a Christian Story*, Princeton, 1997.

<sup>89</sup> R. TREXLER, *Le voyage des mages à travers l'Histoire*, trad. M. GROULEZ, Paris, 2009. C'est cette présente édition à laquelle nous nous reportons.

<sup>90</sup> Nous retrouvons ici deux problématiques chères à l'auteur. La première est la naissance de groupes sociaux assumant l'organisation du rituel civique, thème qu'il développe abondamment, au sujet des « Compagnie des Mages », dans ses travaux sur Florence et les Médicis. La seconde est la vision du cérémonial public comme un rite d'agrégation des différentes strates sociales à la vie civique et garant de leur cohésion par la mise en scène des tensions très réelles qui animent la cité. On retrouvera l'essentiel des conceptions de l'auteur à ce sujet dans *Public Life in Renaissance Florence*, *op.cit.* n. 83.

Entre le XII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle, c'est la question du mage exotique qui est traitée mais encore une fois de façon inattendue. À l'idée dominante que la vocation des Mages est d'illustrer l'œcuménisme du christianisme, Richard Trexler répond qu'il existe non pas trois types individualisant chacun des sages mais bien deux. Ainsi, le mage noir marque seulement plus visiblement un troisième personnage déjà mis à l'écart, aux siècles précédents, par son âge ou par son vêtement. Ainsi, la triade apparaît comme un groupe bipartite qui, outre sa symbolique universelle, reflète les tensions sociales de la société qu'il incarne<sup>91</sup>.

Sur cette même phase chronologique, on observe l'appropriation des Mages par les classes dirigeantes. Ainsi, voit-on les figures de certains puissants suivre le cortège des mages (par exemple Otton IV sur la châsse des trois Rois de Cologne) ou revêtir le costume de l'un d'entre eux (Laurent de Médicis sur les fresques de Benozzo Gozzoli au Palazzo Medici-Riccardi de Florence ou Julien et Laurent de Médicis dans le tombeau de San Lorenzo<sup>92</sup>).

Dans la quatrième et dernière partie du livre, que l'on peut arbitrairement délimiter du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours, la légende accompagne les découvertes géographiques. Une meilleure connaissance de l'Afrique, particulièrement de l'Éthiopie, et bien sûr la découverte du Nouveau Monde déplacent l'axe de gravité de l'imaginaire des Mages. Les fantasmes sur l'Orient que les Sages incarnaient se déplacent désormais en Amérique. Concrètement, nous passons de la passion pour le Prêtre Jean, à celle pour l'El Dorado<sup>93</sup>. Richard Trexler suit le voyage des Mages à travers la Réforme, l'historialisation qu'ils subissent sous l'Ancien Régime, les Lumières et la Révolution, durant lesquels leurs couronnes ne jouèrent pas en leur faveur. Il analyse enfin l'héritage que nous conservons aujourd'hui de la légende. Il décrit les Mages devenir gourous dans les années 1960, moment où les Orientaux ne viennent plus en Occident mais où les Occidentaux, en mal de spiritualité, vont trouver un idéal de sagesse en Extrême-Orient. Il termine enfin son voyage par le remaniement complet de l'acte d'offrande dans notre société consumériste.

Ainsi, la structure sociale chez Trexler est souvent synonyme de tensions, que le rite rend apparentes. Cette vision, il l'applique aux Mages faisant ainsi voler en éclat la vision œcuménique et unificatrice des trois bons Rois. Pour lui, l'*Adoration des Mages* dans la crèche n'est faite que de violentes oppositions. Sur son terrain d'investigation florentin, Trexler voyait la ville comme une scène de théâtre dont l'activité collective construisait l'ordre (ou le désordre) politique autour des « souverains » dont l'aura rejaillissait sur la cité<sup>94</sup>. La crèche apparaît donc, aux yeux de l'auteur, comme une même scène de théâtre sur laquelle

---

<sup>91</sup> L'auteur développait encore l'idée d'un dualisme dans la triade des Mages dans un article récent : R. TREXLER, « Les mages à la fin du Moyen Âge : un duo dynamique », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, [En ligne], 5, 1990, mis en ligne le 20 mars 2009, URL : <http://ccrh.revues.org/2887> ; DOI : 10.4000/ccrh.2887.

<sup>92</sup> R. TREXLER, « Two Captains and Three Kings, new Light on the Medici Chapel », *op.cit.* n. 86.

<sup>93</sup> L'essor du culte des Rois mages dans le Nouveau Monde pour favoriser les conversions mais surtout, l'appropriation qui en est faite par les élites locales lors de jeux publics, a fait l'objet d'une étude à part et plus développée dans R. TREXLER, « La vie ludique dans la nouvelle-Espagne, l'empereur et ses trois rois », dans *Les jeux à la Renaissance*, J.-C. MARGOLIN, P. ARIÈS (Éds.), Paris, 1982, p. 81-93.

<sup>94</sup> Les conflits entre les différentes composantes sociales de la cité ont été étudiés en détail dans : R. TREXLER, *Dependence in Context in Renaissance Florence*, coll. « Medieval and Renaissance texts and studies, 111 », Binghamton-New-York, 1994. L'auteur, dans son étude sur les Mages, perçoit dans la crèche exactement les mêmes distinctions sociales que celles qu'il avait isolées dans ce livre et dans le reste de son œuvre.

se retrouvent toutes les distinctions sociales et sur laquelle il exerce tous ses fondamentaux<sup>95</sup>. Ainsi retrouvons-nous l'opposition entre riches et pauvres (les Mages et les Bergers ou la sainte famille), entre les fils et leurs pères<sup>96</sup> (le jeune mage toujours mis à l'écart dans l'iconographie, ou l'attribution aux jeunes clercs de la fonction organisatrice des jeux des rois), entre hommes et femmes (voir les pages surprenantes sur le troisième Mage efféminé).

Ce qui nous intéresse également directement est l'utilisation importante que Trexler fait de sa documentation iconographique. Sa conception de l'image est la même que celle du rituel et il l'envisage comme un support de l'activité et de la reconnaissance civique<sup>97</sup>. C'est un point de vue que nous suivrons avec attention au moment d'aborder les grands décors de cathédrales. Le second thème à retenir est la valeur participative de l'image rituelle et figurée. Les Mages, sur les sarcophages paléochrétiens, rappellent la mémoire et la générosité du défunt envers l'Église mais exaltent également le don comme le fondement de l'Église primitive. Les mosaïques de Santa Maria Maggiore célèbrent une nouvelle vision impériale du Christ tout en soutenant le pouvoir papal qui exige la reconnaissance des puissances extérieures. Plus loin, il rappelle les offrandes de Charlemagne faites à la suite de son couronnement à l'autel de Santa Maria Maggiore, sous ces mêmes mosaïques. Celles de Sant'Apollinare Nuovo de Ravenne organisent et orientent l'agencement spatial tout en recréant les partitions sociales dans l'assemblée des fidèles, sous le regard de l'empereur. Celles de San Vitale glorifient le groupe chrétien à travers la figure des puissants. Les puissants sont par ailleurs indissociables des Mages pour Trexler<sup>98</sup>. Nous voyons encore comment l'image est introduite au Nouveau monde pour en favoriser la conquête et comment elle en revient transformée, à l'image d'un nouvel ordre social en construction.

L'ouvrage brosse ainsi le portrait des Mages sur un champ chronologique et géographique vaste. Cependant, le point de vue de l'auteur porte sur l'Occident et si l'on suit, parfois loin, le voyage des Mages, c'est avant tout pour mieux comprendre la vision qu'a l'Occident du monde extérieur. Celle-ci est donc fondamentalement endogène puisqu'elle traverse le prisme de ses propres mutations internes. Ainsi, les Mages sont-ils successivement astrologues, marchands, ambassadeurs, rois, diplomates, mendiants. Si la méthode de Trexler, élaborée lors de ses propres recherches sur Florence, peut paraître inadéquate aux ambitions du livre, elle donne pourtant d'excellents résultats et une vision complètement nouvelle du sujet. On peut toutefois remarquer qu'à trop se concentrer sur l'archéologie du rituel public, le livre laisse de côté tout un pan exégétique, théologique et dogmatique, mais là n'était pas

---

<sup>95</sup> R. TREXLER, *Le voyage des mages*, *op.cit.* n. 89, p. 13-14. « Mais en nous mêlant aux premiers adorateurs de la crèche de Bethléem, nous entrons dans le champ de l'expérience sociale et politique [...]. Regardons-y de plus près. La crèche semble accueillir la vie tout entière »,

<sup>96</sup> Problématique développée généralement dans son œuvre, R. TREXLER, *Dependence in Context in Renaissance Florence*. *op.cit.* n. 94, p. 271-342. L'exemple le plus parlant est la formation de milices de jeunes gens pour faire respecter l'ordre sous Savonarole. Dans son ouvrage : ID., *Naked Before the Father. The Renunciation of Francis of Assisi*, New York, 1989, l'auteur étudie également le choc des générations à travers le renoncement aux biens de ce monde par saint François d'Assise.

<sup>97</sup> Comme pour le rite, l'image est le catalyseur d'une expérience religieuse collective : R. TREXLER « Florentine Religious Experience : the Sacred Image », *Studies in the Renaissance*, 19, 1972, p. 7-41, repris dans ID., *Church and Community...op. cit.* n. 85, p. 37-74 ; ID., « Being and non-being, parameters of the miraculous in the traditional religious image », *Analecta Romana Instituti Danici, Supplementum*, 35, 2004, p. 17-27. Les deux articles portent sur les images mariales à Florence.

<sup>98</sup> « La mission historique des Mages était d'indiquer le pouvoir, qu'ils soient rois ou non », R. TREXLER, *Le Voyage des Mages*, *op. cit.* n. 89, p. 52.

l'objectif visé par son auteur. Pour finir, rappelons que, pour l'auteur, les dirigeants, souverains et oligarques sont intimement liés aux Mages, à tel point qu'il omet de porter attention à la plus importante mutation du thème, celle du couronnement des trois sages<sup>99</sup>. Il nous semble pourtant que cela fait une réelle différence et l'étude détaillée de la construction de ce nouveau statut paraît nécessaire.

#### IV. 2 Franco Cardini (1940-)

Tout comme Richard Trexler, le champ de recherche de l'historien florentin Franco Cardini le conduit naturellement à porter son attention sur les Rois mages. Dans un premier temps spécialiste des Croisades, puis plus généralement du pèlerinage en Terre sainte, il s'intéresse particulièrement aux échanges entre Orient et Occident et aux procédés d'acculturation<sup>100</sup>. Les Croisades amènent l'auteur à se pencher sur l'une des figures principales du phénomène, Barberousse, sujet sur lequel il publie une importante monographie<sup>101</sup>. Le transfert des reliques à Cologne sous le règne de l'empereur et l'important mouvement de pérégrination qu'il provoque éveillent la curiosité de l'auteur. Cependant, tout comme Richard Trexler, c'est en premier lieu sur le terrain florentin que Franco Cardini apporte ses premières contributions au sujet. Un premier livre, paru en 1991, aborde les fresques de Benozzo Gozzoli et le rapport qu'entretiennent les Médicis avec les bons Rois<sup>102</sup>, mais sa première monographie abordant thème dans sa globalité paraît en 1993 sous le titre *La stella e i re. Mito e storia dei magi*<sup>103</sup>. Mêlant études textuelles et iconographiques, ce dernier ouvrage apparaît cependant plus comme une synthèse actualisée en italien des connaissances du sujet. Relevons cependant deux chapitres particulièrement intéressants. L'un traite la question des Rois mages et du culte impérial auquel participe activement le transfert des reliques en 1164, peu de temps avant la canonisation de Charlemagne. Les deux événements sont complémentaires pour l'auteur dans le processus de sacralisation impérial<sup>104</sup>. L'autre chapitre est consacré aux Mages à Florence et leur rapport avec les grandes familles dominantes (Strozzi et Médicis). Toutefois, dans ces deux chapitres, l'auteur n'apporte rien qui n'ait été analysé en profondeur avant lui par Hans Hoffman et par Richard Trexler. En revanche, la seconde monographie que Cardini consacre aux Mages, *I re magi : storia e leggende*, est beaucoup plus originale et personnelle<sup>105</sup>. L'étude s'attache à retracer la progression, l'évolution et la diffusion de la légende des Mages entre Orient et Occident. Tout

---

<sup>99</sup> « La question du statut royal des Mages a moins d'importance que le fait que même comme ambassadeurs, ils représentent toujours le pouvoir » *Ibid.*, p. 78.

<sup>100</sup> F. CARDINI, *Nel nome di Dio facemmo vela. Viaggio in Oriente di un pellegrino medievale*, Roma-Bari, 1991 ; ID., *Gerusalemme d'oro, di rame, di luce. Pellegrini, crociati, sognatori d'Oriente fra XI e XV sec.*, Milano, 1991 ; ID., *Studi sulla storia e sull'idea di crociata*, Roma, 1993, p. 508 ; ID., *In Terrasanta. Pellegrini italiani tra Medioevo e prima età moderna*, Bologna, 2002 ; ID., *Noi e l'Islam*, Roma-Bari, 1994.

<sup>101</sup> F. CARDINI, *Il Barbarossa. Vita, trionfi e illusioni di Federico I imperatore*, Milano, 1985.

<sup>102</sup> F. CARDINI, *I re Magi di Benozzo a Palazzo Medici*, Firenze, 2001 (1<sup>ère</sup> éd. Firenze, 1991), voir sur le même sujet son étude plus développée, ID., *La cavalcata d'oriente : i Magi di Benozzo a Palazzo Medici*, Roma, 1991 ; ID., « I Magi. Storia e mito; I vassalli del Gran Re », *Medioevo : un passato da riscoprire*, 8 (12), 2004, p. 28-49.

<sup>103</sup> F. CARDINI, *La stella e i re. Mito e storia dei magi*, C. BALDASSERONI BATTIGELLI (Éd.), Firenze, 1993.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 71-96 ; la problématique est reprise et étendue dans un ouvrage collectif consacré aux Mages, M. BUSSAGLI, *I tre Saggi e la Stella, Mito e realtà dei re magi*, Rimini, 1999, voir l'article de F. CARDINI, « I Magi nella teologia imperiale di Federico I », p. 147-170.

<sup>105</sup> F. CARDINI, *I re magi : storia e leggende*, Venezia, 2000.

au long du livre, nous retrouvons l'intérêt de l'auteur pour les phénomènes d'acculturation et de syncrétisme. L'orientation est principalement littéraire et utilise en cela abondamment le matériel documentaire laissé par Ugo Monneret de Villard et Marianne Élyssagaray, mais aussi l'approche syncrétique de Franz Cumont. Il reste néanmoins d'un intérêt certain par la subjectivité occidentale du sujet. Comme toute légende, celle des Mages germe sur un substrat concret. Ce substrat, l'auteur tente de le reconstituer dans son premier chapitre de façon originale. Il croise ainsi les sources helléniques (Hérodote, Diogène, Démocrite), chrétiennes (bibliques, apocryphes et exégétiques), historiques et légendaires (mythologie mazdéenne). Il tente aussi de reconstruire une géographie vétérotestamentaire à l'aide du Psaume 72 (71) et des versets d'Isaïe 60, 1-12, passages canoniques liés aux Mages. Matthieu l'Évangéliste lui-même semble s'y reporter pour délimiter une zone géographique d'où pourraient provenir les Mages. Cardini, comme l'avait fait Franz Cumont, réussit à découvrir le visage de mages orientaux historiques. Il en conclut que Matthieu, dans cet épisode, a l'intention d'utiliser une sagesse de qualité, une philosophie renommée pour légitimer le pouvoir du Christ et non de mettre en scène la soumission d'un paganisme diabolique.

Dans la suite de l'ouvrage, Cardini s'attache à comprendre pourquoi ces mages orientaux ont peu à peu disparu de l'imaginaire occidental. Il tente de retracer les étapes de cet effacement laissant progressivement le champ libre à la construction d'une nouvelle identité royale. Il observe ces nouveaux personnages s'affirmer à travers les textes d'un Moyen Âge médian (notamment Pierre le Mangeur), avide de renseignements sur les trois Rois. L'étude de la découverte des reliques et de leur impact en Occident, de leur participation au développement du culte impérial et de leur relative négation en Italie, constituent sans doute les pages les plus intéressantes de l'ouvrage, puisque ces faits constituent le seuil du développement d'une légende purement occidentale des Mages<sup>106</sup>.

L'intérêt de l'auteur se porte ensuite sur la composition des grands cycles narratifs des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, à travers le *Livre des merveilles* de Marco Polo, *La Légende dorée* de Jacques de Voragine et, enfin, *L'Historia Trium Regum* de Jean de Hildesheim. En parallèle, l'auteur explore les XIII<sup>e</sup>, XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles en suivant minutieusement les empreintes prestigieuses que la légende laisse dans l'histoire de l'art pré-moderne. Il suit ce cheminement à l'aide de noms aussi importants que Nicolas (env. 1210- av. 1284) et Giovanni Pisano (av. 1250- ap. 1314), Giovanni di Balduccio (actif 1317-1349), Bartolo di Fredi (env. 1330-1410), Giovanni da Modena (connu de 1407 à 1456), Taddeo Gaddi (env. 1300-env.1366), Duccio di Buoninsegna (env. 1255-env. 1318), Masaccio (1401-env. 1429), Simone Martini (env. 1284-1344), Lippo Memmi (actif 1317- env. 1350), Fra Angelico (1400-1455), Benozzo Gozzoli (1420-1497) et Domenico Ghirlandaio (1449-1494) dont le talent participe d'une certaine façon à matérialiser cette légende pour les générations postérieures.

Enfin, dans un dernier chapitre, l'auteur explore les rapports que les puissants entretiennent avec cette légende, d'abord à la cour impériale puis, de façon plus éclatante encore, par les grandes familles italiennes, à commencer par les Médicis.

Ainsi, l'auteur, tout au long de ce très bel ouvrage, retrace le cheminement d'une légende qui, loin d'être un simple héritage transmis au cours des siècles, constitue un véritable récit mythique autoalimenté, que chaque époque renouvelle d'aspects contextuels. La

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 67-75.

démarche de Franco Cardini se caractérise par le refus de limiter la légende aux frontières entre Orient et Occident pour l'envisager dans sa globalité, sur un temps historique long. En cela, il est un historien culturel comme il se définit lui-même<sup>107</sup>. Proche des milieux de la « nouvelle histoire », il s'intéresse à l'ethnographie et à l'anthropologie culturelle mais toujours dans une démarche historique car, d'après lui, pour comprendre les « morphologies culturelles » d'un territoire et prendre conscience du phénomène anthropologique de l'objet d'étude, il faut en reconstruire la trame historique<sup>108</sup>. Dans ce livre, Franco Cardini laisse de côté l'évolutionnisme linéaire habituellement propre au thème en élargissant pour chaque chapitre sa chronologie. Il reconstitue ainsi les grandes ruptures historiques de la légende des Mages à travers le prisme des évolutions de la morphologie culturelle de son terrain d'étude.

Nous achevons ici le rappel des grandes contributions à l'étude de l'Épiphanie. Nous n'avons abordé que les principales monographies ou les articles incontournables, qui s'approprient pleinement le thème selon une problématique propre à chacun de leurs auteurs. Nombre d'autres références auraient pu être citées. Elles seront cependant mentionnées tout au long de ce travail. Qu'il nous soit ici permis de rappeler brièvement certaines d'entre elles. Plusieurs outils encyclopédiques donneront des articles fournis pour saisir l'essentiel sur l'iconographie et la légende des Mages des origines à la fin du Moyen Âge, tels que le *Lexikon der christlichen Ikonographie*<sup>109</sup> et l'*Enciclopedia del arte medievale*<sup>110</sup>. Plusieurs ouvrages ayant une approche bien spécifique du sujet méritent d'être cités tel que celui de Paul Kaplan (1985)<sup>111</sup> consacré au mage noir. Certaines études de synthèse tel que le très beau livre de Madeleine Félix (2000)<sup>112</sup>, donneront un aperçu global du sujet. On pourra également consulter l'article de Piotr Paciorek (2000)<sup>113</sup>, ou encore le fascicule publié sous le titre *Les Mages et les Bergers* (2001), sous la direction de Nicole Bériou<sup>114</sup>, qui formeront tous deux de très bons manuels d'introduction à l'exégèse de l'Épiphanie. D'autres recherches, plus spécifiques ont été tentées telles que les contributions sur les peintures modernes de Neena Hamilton (1901)<sup>115</sup>, Darrell Dean Davisson(1971)<sup>116</sup>, Gert Duwe (1992)<sup>117</sup>. Citons pour finir

<sup>107</sup> F. CARDINI, « Verso un'antropologia storica », dans *Storia e antropologia storica : dalla storia delle culture alla culturologia storica dell'Europa*, G. MUSIO (Dir.), Roma, Armando, 1993, p. 90-93.

<sup>108</sup> E. RUFFALDI, « Una storia per l'antropologia », dans *Storia e antropologia storica, op.cit.*, p. 93-95.

<sup>109</sup> A. WEIS, « Drei Könige », dans *LCI*, 1968, col. 539-549.

<sup>110</sup> M. G. CHIAPPORI, « Magi », dans *EAM*, 8, 1997, p. 128-139.

<sup>111</sup> P. H. KAPLAN, *The Rise of the Black Magus in Western Art*, Ph.D. Boston University, 1983, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1985, ouvrage que l'on complètera avec J. DEVISSÉ, *L'image du Noir dans l'art occidental*, L. BUGNER (ÉD.), Fribourg, 1979, 3 vol., vol 2, *Des premiers siècles chrétiens aux « grandes découvertes »*, p. 132-139.

<sup>112</sup> M. FÉLIX, *Le livre des rois mages*, Paris, 2000.

<sup>113</sup> P. PACIOREK, « L'Adoration des Mages (Mt 2, 1-12) dans la tradition patristique et au Moyen Âge jusqu'au 12<sup>e</sup> siècle », *Augustiniana*, 50, 2000, p. 85-140.

<sup>114</sup> N. BÉRIOU, « Les Mages et les Bergers », dans *Cahiers Évangile supplément*, n° 113, Paris, Cerf, 2001.

<sup>115</sup> N. HAMILTON, *Die Darstellung der anbetung der heiligen drei Könige in der Toskanischen malerei von Giotto bis Lionardo*, Strasbourg, 1901.

<sup>116</sup> D. D. DAVISSON, *The Advent of the Magi : a Study of the Transformations in Religious Images in Italian art 1260-1425*, Ph.D, Johns Hopkins University, 1971, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1983.

<sup>117</sup> G. DUWE, *Die Anbetung der Heiligen Drei Könige in der italienischen Kunst des Trecento und Quattrocento*, Frankfurt, Bern, New York, 1992.



une importante exposition consacrée aux Rois mages tenue à Cologne en 1982<sup>118</sup> dont le catalogue reste incontournable par la qualité des articles qui y sont publiés.

Plusieurs aspects importants ressortent de ce parcours historiographique. Le premier est que l'invention des X<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles a été incontestablement remarquée. Cependant, à l'exception d'Émile Mâle, l'attention s'est le plus souvent portée sur les premiers siècles de l'Église et l'Empire franc avant de se focaliser sur le transfert des reliques à Cologne, sans mettre en évidence le formidable essor du thème avant cette date<sup>119</sup>. Cela tient sans doute à la connexion peut-être trop systématique entre les souverains terrestres et les Mages, impliquant le plus souvent une analyse politique des images. Nous ne le contestons pas. La découverte des reliques est un événement majeur dans l'Europe médiévale et dans la construction du culte impérial sous l'Empereur Barberousse. Cependant, nous verrons que le processus était déjà engagé un siècle auparavant. Le second aspect est l'importance considérable, surtout pour les études les plus anciennes, donnée à la construction du sujet durant les premiers siècles de l'Église, à l'exégèse des Pères et à la littérature apocryphe. Les travaux de Richard Trexler et de Franco Cardini ont justement évité ce travers en considérant l'invention dans son contexte. C'est cette démarche que nous tenterons d'adopter. De l'omniprésence de l'antiquité tardive découle un problème plus spécifique aux travaux d'histoire de l'art, celui des typologies que l'on a voulu rendre cohérentes sur près de treize siècles. Le thème est trop complexe pour qu'une telle tentative s'établisse avec succès sur une si longue durée. Si nous pouvons en retrouver quelques indices dans les œuvres médiévales, ils sont certainement plus le fruit d'un certain conservatisme stylistique plutôt que d'une différence profonde de composition.

## V. Rois mages et iconographie médiévale aujourd'hui

Les Mages semblent avoir intéressé plusieurs études récentes pour la période qui nous concerne plus directement. Les premières, françaises, se sont attachées à remarquer quelques foyers dans lesquels la récurrence de l'épisode pourrait indiquer une tradition. Rappelons la première tentative de de Gabriel Beaudequin (1960)<sup>120</sup>, qui étudiait déjà le thème au XII<sup>e</sup> siècle dans le diocèse d'Autun. Cependant, Emmanuel Garland proposait en 1994 une étude beaucoup plus riche et étendue pour l'espace pyrénéen, en constituant un corpus complet de décors catalans, aragonais, languedociens, sans toutefois problématiser la documentation

---

<sup>118</sup> *Die heiligen Drei Könige. Darstellung und Verehrung*, Katalog zur Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 1. Dezember 1982 bis 30. Januar 1983, Köln, 1982. Dans ce volume, voir J. G. DECKERS, « Die Huldigung der Magier in der Kunst der Spätantike », p. 20-32 pour l'apparition du thème dans le premier art chrétien. L'auteur propose notamment d'abaisser la date des fresques de la *Capella Graeca* à l'époque constantinienne. Voir également H. STEHKÄMPER, « Könige und Heilige Drei Könige », p. 37-50, pour l'apparition du culte des trois Rois en Germanie. Citons aussi le catalogue faisant suite à une autre exposition tenue à la cathédrale de Palerme : *In Epiphania Domini. L'Adorazione dei Magi nell'arte siciliana*, M. C. DI NATALE (Dir.), mostra, Cattedrale di Palermo, 22 dicembre 1991-19 gennaio 1992, Palermo, 1992.

<sup>119</sup> Le catalogue de l'exposition de Cologne de 1982 ne contient que deux notices pour des objets datés entre le IX<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle : celle de la Casette du Louvre de l'école de Metz (IX<sup>e</sup> siècle), celle d'un feuillet de l'*Évangélaire de Limbourg* (début XI<sup>e</sup> siècle) auxquelles nous pouvons ajouter celle concernant une cassette de l'école de Limoges du XIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>120</sup> G. BEAUDEQUIN, « Les représentations sculptées de l'Adoration des Mages dans l'ancien diocèse d'Autun à l'époque romane, étude descriptive et iconographique », *CCM*, 3, 1960, p. 483-489.

recueillie<sup>121</sup>. D'autres travaux se sont attachés, quant à eux, à l'analyse iconographique d'un décor particulier, apportant d'importantes remarques sur le thème en général dont nous sommes redevables<sup>122</sup>.

Plusieurs autres auteurs ont développé une problématique propre au contexte des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Ils ont principalement participé à approfondir l'aspect politique que l'on peut relever des images. Citons Yoshie Kojima (2009), que l'intérêt pour la cathédrale de Fidenza a conduit à étudier de plus près le rapprochement politique entre Charlemagne et les Mages<sup>123</sup>. De même, la thèse de Werner Steinwarder (1941-), parue en 2003, explore la « propagande » politique dans l'iconographie de la fin du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle au Danemark à la suite du transfert des reliques<sup>124</sup>, en portant son attention principalement sur les décors de fonds baptismaux.

Plusieurs études italiennes et espagnoles ont très récemment exploré la question du pèlerinage dans les images. Le plus souvent, elles ne font que recenser les décors accueillant les Mages dans des groupes d'édifices importants sur les routes de pèlerinage (les Pouilles par exemple), sans vraiment apporter à la compréhension globale du sujet<sup>125</sup>.

Les Mages ont également bénéficié des dernières recherches sur l'étude des décors monumentaux par la liturgie et l'archéologie de l'espace ecclésial. Citons, en tout premier lieu, l'article d'Éric Palazzo (1963-), paru en 2004, proposant une étude approfondie des fresques du cloître de Saint-Aubin d'Angers<sup>126</sup>. Le travail d'archéologie de l'image mené par Nicolas Reveyron (2010) s'est porté sur le programme des chapiteaux du chœur de Saint-Jean de Lyon<sup>127</sup> d'après une méthode qui nous sera précieuse dans l'analyse spatiale des décors

---

<sup>121</sup> E. GARLAND, « L'Adoration des Mages dans l'art roman pyrénéen », *CMSC*, 25, 1994, p. 99-119.

<sup>122</sup> Parmi d'autres, relevons l'article de J. LACOSTE, « La place du portail de Mimizan et ses liens avec la sculpture espagnole du début du XIII<sup>e</sup> siècle », *Revue de Pau et du Béarn*, 2, 1974, p. 35-69 et celui de N. STRATFORD, « Le portail roman de Neuilly-en-Donjon », *CAF : Bourbonnais*, 146, 1988, p. 311-338.

<sup>123</sup> Y. KOJIMA, « I Re Magi e Carlo Magno: il Sacrum Imperium e l'arte romanica », *Sophia Historical Studies*, 54, 2009, p. 59-76.

<sup>124</sup> W. STEINWARDER, *Romanische Kunst als politische Propaganda im Erzbistum Lund während der Waldemarzeit : Studien, besonders vom Bild der Heiligen Drei Könige*, Frankfurt, 2003.

<sup>125</sup> M. MIGNOZZI, « I Magi e le profezie messianiche : messaggi scultorei "riformati" per i viatores medievali », *Studi bitontini*, 88, 2009, p. 17-33 ; G. MARELLA, « Il portale maggiore della cattedrale di Bitonto : immagini medievali tra salvezza e pellegrinaggi », *Studi bitontini*, 83-84, 2007, p. 27-47 ; M. PASQUALE, « La cattedrale di Bitonto, note di iconologia romanica », *Studi bitontini*, 89, 2010, p. 5-22 ; S. MOLA, « L'iconografia della salvezza sulle strade dei pellegrini », dans *Fra Roma e Gerusalemme nel Medioevo : Paesaggi umani ed ambientali del pellegrinaggio meridionale*, M. OLDONI (Dir.), coll. « Schola Salernitana, Studi e testi, 11 », Salerno, 2005, vol. 2, p. 489-527. Pour l'Espagne, voir K. RUIZ CUEVAS, « La Adoración de los Reyes Magos como prefiguración del peregrino en el Camino jacobeo : influencia del antiguo coro pétreo del Maestro Mateo en la difusión de este tema en la Galicia medieval », dans *La Natividad : arte, religiosidad y tradiciones populares*, F. J. CAMPOS et F. de SEVILLA (Éds.), San Lorenzo de El Escorial, 2009.

<sup>126</sup> É. PALAZZO, « Exégèse, liturgie et politique dans l'iconographie du cloître de Saint-Aubin d'Angers », dans *Der mittelalterliche Kreuzgang : Architektur, Funktion und Programm*, P. K. KLEIN, (Éd.), Regensburg, 2004, p. 220-240. Dans cet article, l'auteur met en évidence, d'une part, la symbolique liturgique de l'image, en connectant l'Adoration des Mages devant la Vierge-Jérusalem avec la porte close du temple (Éz 44, 1-2) en relevant les manuscrits du scriptorium pouvant attester de l'utilisation de ce texte. D'autre part, il envisage l'Adoration en fonction du lieu qu'elle décore, l'entrée de la salle capitulaire. Il met enfin en rapport les peintures de la galerie avec l'essor spirituel et temporel de l'abbaye angevine dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle.

<sup>127</sup> N. REVEYRON, « Spatialisation iconique et rhétorique de l'image dans la lecture du cycle de l'Enfance de l'abside de la cathédrale de Lyon (XII<sup>e</sup> siècle) », dans *Espace ecclésial au Moyen Âge*, A. BAUD (Dir.), coll. « Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 53 », Lyon, 2010, p. 11-20. Les contributions publiées

monumentaux entre le X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles<sup>128</sup>. Cependant, avant d'en dire plus, il nous faut désormais définir notre propre sujet et son positionnement par rapport à cette ample historiographie.

## Chapitre 2 : Présentation du corpus

---

Notre thèse est une proposition d'analyse du thème iconographique des Rois mages, adapté aux décors monumentaux des X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle, et de sa diffusion dans l'espace féodal. Toutefois, avant la définition finale du sujet, la constitution de notre corpus a été, dans un premier temps, large et distincte de toute délimitation géographique ou de support, en restant toutefois centrée sur une chronologie à situer entre le X<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle. Cette recherche n'a bien entendu pas pu être exhaustive, car elle s'est heurtée à une masse documentaire considérable<sup>129</sup>. Elle s'avérait toutefois nécessaire pour mettre à jour un système permettant de construire une problématique plus cohérente.

Le cadre spatio-temporel choisi résulte donc, essentiellement, de la recherche documentaire elle-même. En effet, l'abondance des images relevées sur cette période, leur répartition homogène sur un espace géographique large et la diversité des supports aptes à accueillir le thème témoignent, sur ces trois siècles, d'un intérêt et d'une dynamique sans précédent. Le terminus *ante quem*, fixé au X<sup>e</sup> siècle, est apparu de lui-même puisqu'à ce moment précis, les images semblent faire leur réapparition dans l'iconographie chrétienne. Le terminus *ad quem* devait être quant à lui défini. Cette première recherche ciblait donc l'entrée du thème dans l'iconographie médiévale occidentale. Toutefois, il lui manquait encore un point d'observation structurant. La délimitation géographique a amorcé l'orientation exacte de la recherche. Il est cependant préférable de parler dès maintenant d'articulations spatiales du sujet, en envisageant un espace féodal, plutôt que de faire usage de la notion de « limites géographiques ».

---

dans ce volume sont toutes d'un grand intérêt pour la compréhension de l'espace ecclésial et de la spatialisation de son décor.

<sup>128</sup> La problématique initiée par Carol Heitz est aujourd'hui travaillée en profondeur par l'auteur et le groupe « Morphogenèse et l'espace ecclésial au Moyen Âge », au sein de l'UMR 5138 « Archéométrie et archéologie » de l'université de Lyon II. L'équipe de M. Nicolas Reveyron s'intéresse principalement à l'« Image médiévale et spatialisation iconique ». Le volume cité en note précédente en présente les premiers résultats. Nous utiliserons également les travaux d'Éric Palazzo, notamment : É. PALAZZO, *L'espace rituel et le sacré dans le christianisme : la liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Turnhout, 2008, qui met à jour une spatialisation et une hiérarchisation du sacré à la fois polarisées et générées par l'autel.

<sup>129</sup> L'*Index of Christian Art*, dans sa version en ligne, recense aujourd'hui près de 1400 références intégrant le sujet. On compte approximativement (selon les critères stylistiques de la base) 15 œuvres carolingiennes, 22 œuvres ottoniennes, 126 œuvres romanes et plus de 700 œuvres gothiques. Cette recherche passe du simple au double après recoupement avec le fichier papier. Si l'on considère que l'index est plus que lacunaire pour certaines zones géographiques, il est encore possible d'ajouter à ce premier corpus un tiers de décors espagnols, italiens et français par recoupement avec d'autres bases documentaires plus spécifiques.

## I. Les Mages et l'« espace féodal ».

Nous souhaitons, dans ce travail, étudier les évolutions iconographiques du thème des Rois mages dans un contexte dessiné par Marc Bloch dans *La société féodale*<sup>130</sup>, sur la base d'un travail d'histoire rurale déjà entrepris dans *Les Caractères originaux de l'histoire rurale française*<sup>131</sup>. Ces deux ouvrages, par une approche sociale de l'histoire rurale au Moyen Âge, mettent à jour une géographie européenne en opposition avec les frontières dressées par le nationalisme historique des études contemporaines. La structure de la société médiévale de Marc Bloch repose sur deux pierres de fondation complémentaires. La première est l'attachement au sol et la possession de la terre par l'homme libre, tout en considérant ce sol comme un appareil de production. La seconde concerne les liens de dépendances, les liens « d'homme à homme », qu'implique la possession de la terre et qui structurent toute la société. D'après cette approche institutionnelle de la société féodale, les relations vassaliques et seigneuriales sont intimement liées à un réagencement profond de la carte rurale autour de la seigneurie, créée pour optimiser l'appareil de production. Les résultats de sa recherche dressent en conséquence une nouvelle cartographie européenne, prenant corps dans un remaniement profond de l'économie, base théorique à la notion d'« espace féodal ». Cependant, pour l'auteur, la problématique n'est pas géographique, car la mutation de l'appareil de production (la seigneurie), implique l'évolution des relations sociales et de l'organisation politique, juridique et productive. C'est donc en partant de la base de l'édifice féodal, le sol, qu'il définit les relations de dépendances<sup>132</sup>. Pour Marc Bloch, la société féodale est donc un modèle englobant, l'un des grands systèmes de la civilisation occidentale<sup>133</sup> et nous tenterons de comprendre comment la figure des Rois mages s'intègre et participe aux mentalités propres à cette société.

C'est plus précisément dans l'« espace féodal » que nous voudrions inscrire notre sujet, notion que nous empruntons bien entendu à Robert Fossier (1927-2012) et son *Enfance de l'Europe*<sup>134</sup>. Ce dernier, sur la même base analytique rurale que Marc Bloch, définit un modèle structurant global, à partir de schémas particuliers. Plus qu'un emprunt, nous souhaitons intégrer pleinement notre problématique dans un « modèle Fossier » de la société des X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles, comme le préconise Alain Guerreau (1948-) dans son analyse de

---

<sup>130</sup> M. BLOCH, *La société féodale*, Paris, 1994 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1939). Pour la vision du système féodal de M. Bloch, on se reportera en premier lieu à l'ouvrage collectif : *Marc Bloch aujourd'hui : Histoire comparée et Sciences sociales*, H. ATSMAN et A. BURGUIÈRE (Éds.), Paris, 1990, et plus particulièrement aux contributions de G. BOIS, « Marc Bloch, historien d'un système social », p. 156-171 ; J.-C. SCHMITT, « Façon de sentir et de penser : un tableau de la civilisation ou une histoire-problème ? », p. 407-418. Voir également J. STENGERS, « Marc Bloch et l'histoire », *Annales E.S.C.*, 8 (3), 1953, p. 329-337 ; G. BRONISLAW, « Marc Bloch, "historien et résistant" », *Annales E.S.C.* 41 (5), 1986, p. 1091-1105. On consultera également la préface de P. TOUBERT dans M. BLOCH, *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*, Paris, 2006, p. 7-51 ; É. BLOCH, *Histoire et historiens*, Paris, 1995, surtout aux textes chapitre 3 : « Histoire comparée et Europe », p. 85-133. On se référera enfin à l'auteur lui-même dans M. BLOCH, *Apologie pour l'Histoire ou métier d'historien*, Paris, 1997, (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1949).

<sup>131</sup> M. BLOCH, *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*, *op.cit.* n. 130.

<sup>132</sup> Voir le compte rendu du livre par F.-L. GANSHOF, « Bloch (Marc), La société féodale. La formation des liens de dépendance (compte rendu) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 20 (1), 1941, p. 183-193.

<sup>133</sup> G. BOIS, « Marc Bloch, historien d'un système social », dans *Marc Bloch Aujourd'hui*, *op. cit.* n. 130, p. 166-171.

<sup>134</sup> R. FOSSIER, *Enfance de l'Europe, X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle : Aspects économiques et sociaux*, t. 1, *L'homme et son espace*, Paris, 1989.

l'ouvrage<sup>135</sup>. Précisons que si cette notion d'espace féodal nous sert à définir un espace géographique, elle ne se limite pas au tracé d'un *limes* englobant notre corpus. Elle permet de formuler l'aspiration que nous avons à saisir un aspect de cette société, devenu moins palpable aujourd'hui, mais qui représentait pourtant la réalité bien concrète des populations de l'époque, à savoir la notion d'« espace social »<sup>136</sup>. Henri Lefebvre en a bien défini le sens anthropologique et social en l'isolant du concept d'espace mental<sup>137</sup>. Ce concept, Robert Fossier en a exploré toute la portée en considérant la société médiévale en tant que système spatial et en déterminant une structure intrinsèque à son ensemble, tant au niveau macro-social que micro-social. En multipliant l'étude de schémas particuliers et par leur juxtaposition, il forge la notion nouvelle d'« encellulement », structure pouvant être appliquée de façon globale à l'Europe féodale<sup>138</sup>. Le village, ou plutôt la paroisse, représente une brique administrative élémentaire, polarisée sur l'église, son cimetière et surtout son autel et donc sur le sacrement chrétien. Cet élément constitutif modèle ainsi l'architecture sociale à tous les niveaux, du village à l'espace européen lui-même. Il est à chaque fois focalisé sur un centre de gravité qui produit autour de lui une périphérie. Cet encellulement, résultat d'une restructuration profonde de l'économie sur deux siècles, repose sur la possession du sol, idée qu'Alain Guerreau continue de préciser<sup>139</sup> en montrant que l'encellulement ne se limite ainsi pas à la seule articulation spatiale mais peut être applicable aux relations entre les hommes.

Voici donc la notion qu'il nous faut prendre en compte pour définir la notion d'espace dans le sujet. L'espace féodal ainsi défini, la zone géographique définie par le corpus restait très large, englobant une grande part de la chrétienté latine médiévale, à savoir l'Angleterre, la France, le nord de l'Espagne, l'Italie, les royaumes normands de Sicile et, avec précaution, l'espace germanique. La plupart de ces régions de l'Europe médiévale se rapprochent, d'une manière propre à chacune, de ce système social. Or, nous attachons beaucoup d'importance à la structure de cette organisation puisqu'elle nous pose un questionnement crucial. Comment les mises en image de l'Épiphanie des Mages, sujet à forte valeur unificatrice et universelle, ont-elles pu connaître un tel succès dans une société à l'espace concret, social et mental aussi morcelé ?

L'espace féodal tel que le comprend Alain Guerreau<sup>140</sup> est « discontinu » et « hétérogène » et cela, à tous les niveaux. Il reprend l'idée d'une multiplicité de centres et donc, de périphéries, comme autant de polarisations sur la seigneurie, le village, la paroisse, l'église et le cimetière. L'auteur pousse plus encore son usage du « modèle Fossier » en l'appliquant à l'espace ecclésial lui-même, soumis à une fragmentation sacrée, gravitant autour de l'autel et de ses reliques, noyau ultime de tout le système<sup>141</sup>. Une fois le sujet

---

<sup>135</sup> A. GUERREAU, « Un tournant de l'historiographie médiévale », *Annales E.S.C.*, 41, 1986, p. 1167-1176.

<sup>136</sup> H. LEFEBVRE, *La production de l'espace*, Paris, 2000 (1<sup>ère</sup> éd., Paris, 1974).

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>138</sup> R. FOSSIER, *Enfance de l'Europe, X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.* n. 134, t. 1, chapitre 2 « L'encellulement », p. 288-421.

<sup>139</sup> A. GUERREAU, « Quelques caractères spécifiques de l'espace féodal européen », dans *L'État ou le Roi. Les fondements de la modernité monarchique en France (XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, N. BULST, R. DESCIMON et A. GUERREAU (Éds), Paris, 1996, p. 85-101.

<sup>140</sup> *Idem.*

<sup>141</sup> Pour les contributions les plus importantes de l'auteur sur la notion d'espace au Moyen Âge, voir A. GUERREAU, « Le champ sémantique de l'espace dans le *Vita* de saint Mayeul (Cluny, début du XI<sup>e</sup> s.) », *Journal des Savants*, p. 363-419 ; ID., « Structure et évolution des représentations de l'espace dans le haut Moyen Âge

immergé dans cette problématique, il nous a rapidement paru cohérent de restreindre l'étude aux seuls supports monumentaux pour justement explorer plus en détail cet espace ecclésial, sa fragmentation et son influence sur la production et la réception des images.

Dans le contexte qui est le nôtre, nous comprendrons comme décors monumentaux tout décor qui est solidaire de l'architecture de l'édifice et qui comprend des qualités architectoniques. Ainsi ne seront pas prises en compte les productions mobilières telles que les ambons, les chaires, les *ciboria*, les cuves baptismales, les retables, etc. Ces derniers décors participent, sans aucun doute, à l'iconographie globale de l'édifice mais développent un programme propre à leur volumétrie (leur autonomie dans l'espace) et à leur fonction propre. Au sein de ces limites, les décors restent très variés. La sculpture, pour des raisons de conservation évidentes, nous fournit les exemples les plus nombreux. Que ce soit sur les façades, sculptées aux tympanes, aux linteaux, sur les chapiteaux des ébrasements ; que ce soit dans les décors internes, sur les chapiteaux du chœur, du rond-point du déambulatoire, de l'arc triomphal ou sur les chapiteaux ornant les galeries de cloîtres, la répartition reste homogène. Les peintures représentent l'autre pan important du corpus, un tiers environ des œuvres récoltées. Là encore, il est très difficile et imprudent de tirer des conclusions de leur répartition géographique, en raison des nombreuses destructions. Notons cependant, sans réelle surprise, une concentration là où la tradition artistique a été la plus développée, à savoir dans la partie médiane de l'Italie, avec une concentration certaine dans le Latium, en Languedoc et en Catalogne. Seront également intégrés au corpus les supports moins nombreux que sont les portes monumentales, qu'elles soient en bronze ou en bois et les vitraux (seule une poignée datés du XII<sup>e</sup> siècle nous sont parvenus).

La restriction du sujet aux seuls décors monumentaux permet de reconsidérer la répartition géographique du corpus à la France, le nord de l'Espagne, l'Italie, les royaumes normands de Sicile et ceux d'Angleterre. Telles sont donc les limites imposées par le recueil des œuvres. Il est dans un premier temps frappant de voir que l'espace germanique s'en trouve exclu en raison du très faible nombre d'œuvres monumentales qu'il conserve. Citons par exemple la voûte peinte de l'église collégiale de Lambach (Haute-Autriche), ou le plafond de l'église Saint-Martin de Zillis (Suisse, Hinterrhein), autant de décors qui, malgré leur grande importance, se trouvent très isolés par rapport au cœur du corpus, mais également les uns par rapport aux autres et ne permettant donc pas l'intégration à une problématique globale.

Au sein de cet espace chrétien, il nous a fallu faire des choix pour recentrer notre étude sur le cœur du sujet. Ces choix sont, sur de nombreux points discutables. Cependant, l'approche restant globale, ils étaient nécessaires à l'efficacité de notre propos et restent en cohérence avec l'adoption du système exposé ci-dessus. Ainsi, nous nous pencherons sur les concentrations d'œuvres sur les territoires actuels français, italiens et espagnols, soit dans les limites mêmes de la documentation. C'est au centre de cet espace que se concentrent la majorité des œuvres du corpus, à savoir dans la moitié nord de l'Italie, la Catalogne et l'Aragon, le Midi de la France englobant le Languedoc et la Provence, toute la vallée du Rhône, et le nord de la Bourgogne. Ce cœur connaît sur notre période chronologique un

---

occidental », dans *Uomo e spazio nell'alto medioevo*, Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 50, 4-8 aprile 2002, Spolto, 2003, p. 91-115.

déplacement septentrional avec un foyer de création supplémentaire en Île-de-France et ses alentours et le Poitou pouvant être considéré comme un noyau secondaire.

Ce foyer central, lui-même subdivisé, connaît sa périphérie : les régions ouvertes aux influences extérieures. De cette manière, nous considérerons l'Italie orientale et méridionale (Vénétie, Pouilles, Campanie, Calabre) en fonction des influences byzantines auxquelles elles sont soumises. Le nord-est de la France, ancien territoire de Lotharingie, sera analysé au regard de leur domination impériale (Lorraine, Alsace). Il en sera de même pour les territoires français sous influence normande et l'Espagne occidentale, éloignée des foyers catalans, aragonais et navarrais. Cette zone géographique a été retenue car elle décrit une cohérence propice à une approche d'ensemble. En revanche, le choix a été fait de laisser de côté les franges de l'espace ainsi défini que sont les royaumes normands d'Angleterre, domaine bien trop particulier impliquant une réflexion propre ; le royaume normand de Sicile, pourtant à l'origine d'œuvres très importantes, mais dont les rapports avec le monde byzantin ouvre un champ trop important du sujet dépassant de loin nos compétences. Ces deux régions, vis-à-vis desquelles nous préciserons notre approche plus bas, font partie des trois franges de l'espace géographique : atlantique, germanique, byzantine. Ces franges exercent bien entendu des pressions sur la dynamique des foyers intérieurs et mériteront d'être mentionnées. Il sera également nécessaire d'en tenir compte lorsque nous sortirons des limites chronologiques, comme cela sera le cas dans la seconde partie, pour retracer la construction iconographique du thème. Il nous sera alors impossible de ne pas évoquer le rôle de Byzance, les réflexions insulaires du Haut Moyen Âge et l'art impérial germanique, à la lisière du X<sup>e</sup> siècle.

La considération de l'espace féodal selon un « modèle Fossier » permet de limiter ainsi l'aire géographique du sujet. Mais il est également possible de le suivre comme schéma structurant dans l'étude de la diffusion des formes et des signes iconographiques en envisageant la fragmentation des foyers artistiques par la notion d'encellulement. Cette dernière est également applicable, dans une plus large mesure, à l'espace d'accueil du décor, au programme iconographique lui-même et enfin, au sein même de l'image. Cette réflexion paraît à la fois commune et transversale à l'ensemble des niveaux de lecture, géographiques, sociaux et mentaux du sujet.

## **II. Les X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles : la question de l'aire chronologique**

La période chronologique que nous avons choisie d'adopter a encore été définie par le corpus lui-même et c'est donc aux X<sup>e</sup>, XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles que sera circonscrite cette étude. Le X<sup>e</sup> siècle en marque le commencement, simplement parce que sont produites sur cette période les premières œuvres « médiévales » monumentales. C'est en tout cas aux prototypes de cette période que le thème, tel qu'il se définira par la suite, doit le plus. Cependant, pour comprendre ces foyers originels, il nous faudra porter un regard attentif à certaines productions des VII<sup>e</sup>, VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles. En revanche, la définition du XII<sup>e</sup> siècle comme limite de la recherche mérite d'être expliquée.

Tel qu'il a été exposé plus haut, le noyau géographique du corpus se situe dans une dialectique est-ouest, entre Empire romain-germanique, Empire byzantin, et territoires très morcelés de l'Ouest insulaire. Une abondance de décors attire donc notre attention sur une

aire géographique où sont en germe les plus importantes royautes d'Occident, sur notre période chronologique.

Si le sujet relevait uniquement de la question de la royauté, il aurait été justifié d'étendre le champ d'investigation au XIII<sup>e</sup> siècle, d'autant que visuellement et théologiquement, le thème a déjà subi à ce moment ses transformations les plus importantes. Cependant, un tel élargissement, en plus de noyer la problématique dans une documentation déjà bien assez abondante, ouvrirait sur des questionnements différents : envisager le thème dans une société plus sereine, mieux construite, mieux contrôlée par un pouvoir royal affirmé. Plus intéressante encore est la relative décroissance de l'intérêt pour le sujet sur les supports monumentaux au XIII<sup>e</sup> siècle, durant lequel les Mages semblent peu à peu laisser leur place à d'autres scènes recentrées plus directement sur le culte marial (*Assomption* et *Couronnement de la Vierge*). Cet essoufflement de l'intérêt pour les Mages est bien sûr relatif. Cependant, le corpus montre que près de 90 % des œuvres recueillies ont été produites au XII<sup>e</sup> siècle. Nous ne pouvons évidemment pas comparer ce chiffre avec les productions antérieures, en grande majorité disparues, mais nous relevons que les Mages ont principalement brillé dans les décors des deux premiers tiers du XII<sup>e</sup> siècle. Sur une période en définitive très courte, nous trouvons un nombre considérable d'exemples témoignant d'une réelle construction intellectuelle et artistique qui ne semble plus évoluer jusqu'au premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle. Cette profusion est notable dans une société en pleine mutation et c'est cette mutation dans l'iconographie qu'il sera possible de mettre en valeur.

Il semble donc paradoxal qu'un thème se développe en grande part sur des réflexions autour de la royauté alors que le pouvoir royal réel en Europe n'est pas effectif. Il est d'autant plus stimulant d'observer que l'intérêt pour ce sujet semble décliner à mesure que ce pouvoir s'affirme. C'est sur ce paradoxe que nous voudrions construire notre raisonnement.

Il était également essentiel de s'interroger, comme nous l'avons rapidement fait plus haut, sur la valeur universelle de l'Épiphanie. Comment la figuration de l'épisode peut-elle connaître un tel succès et devoir en grande part son élaboration à une époque si morcelée et désunie ? En nous plaçant sur le XII<sup>e</sup> et non sur le XIII<sup>e</sup> siècle, nous espérons pouvoir nous positionner principalement sur la construction plus que sur l'aboutissement de l'iconographie des Mages. Ce faisant, il sera possible d'observer comment les images peuvent refléter une réflexion, un concept abstrait, une espérance et non un fait accompli et ainsi considérer leur place dans l'histoire sociale.

Limiter l'étendue du sujet au XII<sup>e</sup> siècle nous permet enfin de nous positionner dans l'historiographie des Mages. Nous l'avons vu, la plupart des études envisagent la période médiévale par la date charnière de 1164, celle de la translation des reliques à Cologne. Cet événement aurait eu pour conséquences de promouvoir le culte des Mages en Europe, d'exalter leur royauté par rapport au culte impérial et d'accélérer la diffusion de la légende en Europe. En étudiant les décors monumentaux qui, pour la grande majorité, ont été produits avant cette date, nous modèrerons cette idée. Nous verrons en effet que la légende est en grande partie construite au moment de l'invention des reliques et que l'exaltation de la royauté des Mages est incontestable dans nombre de décors très importants, exécutés dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Notre analyse porte donc sur un laps de temps qui a trop souvent été négligé, analysé uniquement au regard d'événements historiques postérieurs.



Le sujet dans son ensemble mériterait donc d'être bien plus large et nous ne prétendons pas à l'exhaustivité du corpus sur lequel repose l'étude et à sa finalité. Nous nous privons, certes, de la particularité de documents uniques qu'auraient pu offrir certaines zones géographiques et certains décors tardifs. En ce sens, il sera parfois nécessaire d'outrepasser les limites pour suivre et voir aboutir certaines questions. Cependant, en faisant de tels choix spatio-temporels, la démarche vise à saisir un instantané du développement du thème en un moment et un lieu donné, au sein desquels la dynamique réflexive a été la plus intense. Nous pourrions ainsi recueillir en substance les grands questionnements propres à l'Épiphanie qui pourraient être valables pour les franges du sujet.

### **III. La diffusion**

Il nous reste maintenant à expliciter comment la « diffusion » du thème sera comprise au cours de cette étude. Nous l'envisagerons en deux temps.

Le premier sera pensé comme un mouvement de modèles concourant à la construction iconographique avant la réception médiévale. Nous rappellerons bien entendu les origines de cette élaboration grâce à chacun des auteurs précédemment cités. Nous nous concentrerons ensuite sur l'entrée du thème dans le Moyen Âge, principalement à partir de deux laboratoires, l'un latin, l'autre germanique, tous deux dépositaires des traditions antiques qu'ils ont réinventées.

Le second concernera la dynamique de ces modèles après achèvement de leur mise en forme globale à partir du X<sup>e</sup> siècle (nous avons vu que cette dynamique s'opère dans des délais très courts). La tâche est ici plus ardue, le foyer central que nous avons isolé précédemment étant lui-même morcelé en diverses cellules politiques et culturelles. Chacune reste très autonome et identitaire, produisant des œuvres spécifiques pouvant être regroupées en foyers artistiques clairement identifiables, tout en s'influençant mutuellement, créant ainsi des zones de transition. Il nous faut donc encore une fois envisager cette diffusion, dans l'espace européen, comme une juxtaposition de centres et de périphéries. Il faut cependant se replacer dans la singularité de cette période dont l'étude peine à concilier deux points de vue, le local et le global. Robert Fossier multiplie les schémas locaux en remarquant justement que, malgré les spécificités propres à chacun, les phénomènes observés se retrouvent d'un bout à l'autre de l'Europe. Ainsi nous faut-il tenir compte de cette incompatibilité macro et micro-théorique propre à l'étude de la société féodale car cette incompatibilité s'applique aux images.

Concrètement, concernant le champ de recherche qui est le nôtre, il est possible pour le moment d'en identifier quelques foyers artistiques. Chacun existe par sa spécificité mais remarquons que tous ces foyers ont plus de points communs que de différences. Le thème semble bien s'être diffusé sous la forme d'un noyau insoluble qui traverse sans encombre les frontières de chaque foyer.

Dans la même optique, la dissémination des décors est totale et uniforme, même si la densité reste un peu plus importante au cœur de notre espace européen. Cette uniformité est aussi visible dans les surfaces d'accueil. La ville ou la campagne, la cathédrale ou l'église paroissiale, l'édifice séculier ou régulier, la façade ou le décor interne, les images de l'Épiphanie ne connaissent pas de terrain plus favorable pour éclore (en apparence du moins).

De même, nous l'avons vu, les supports monumentaux accueillant le thème sont très variés et leur répartition dans les différents volumes de l'édifice est, là encore, uniforme. Nous affinerons dans notre quatrième partie les informations qui peuvent être retirées de cette remarque.

Une diffusion de modèle artistique doit tenir compte de données géographiques (nous venons de voir que cela est problématique) mais aussi de données temporelles. Là encore, le contexte ne facilite rien, car il semble que les modèles circulent à une vitesse déconcertante. Les évolutions s'opèrent synchroniquement par foyer, sur tout l'espace féodal. S'il est possible d'identifier certains points d'origine (c'est ce que nous tenterons de faire dans notre seconde partie), il est en revanche totalement impossible de suivre une évolution linéaire tant chronologique que géographique. Les foyers naissent simultanément et les modèles se transmettent à pas de géant et dans une fourchette de temps inférieure à vingt ans. Entre les années 1120 et 1140, naissent aux quatre coins de l'Europe des formules tout aussi abouties les unes que les autres. Considérons pour exemple les fresques catalanes de Santa-Maria de Taüll, le portail du clocher-porche de Saint-Pierre de Moissac, le portail du narthex de Vézelay, le vitrail de l'Enfance de Saint-Denis, les chapiteaux de l'ancienne salle capitulaire de Saint-Lazare d'Autun, le tympan de Sainte-Marie-Madeleine de Neuilly-en-Donjon, le tympan de la cathédrale de Vérone. Tous ces exemples portent de façon magistrale une conception commune de l'Épiphanie et pourtant, pas un seul de ces décors ne se ressemble et ne doit être abordé de la même façon. Ils sont tout aussi liés par leurs différences que par leur conception commune et c'est avec ces données que nous devons envisager une diffusion somme toute bien relative.

Nous adopterons donc une méthode transversale en définissant, dans la seconde et la troisième partie, une conception commune de l'épisode, en isolant une iconographie générique, avant de relever les foyers qui approfondissent certains aspects et renouvellent la composition des images.

### **Chapitre 3 : Premières problématiques**

---

La construction sociale reste intimement liée à une structuration mentale. En cela, il est important de comprendre comment utiliser les images pour avoir un aperçu de cette organisation sociale car, c'est bien dans cette portée sociétale que nous souhaitons conduire notre raisonnement. Toutefois, l'image n'est pas un simple document « représentatif », mais reflète également la structure de pensée du producteur et du spectateur et, surtout, participe à l'élaboration de cette pensée. Elle se place dans un champ culturel large, par rapport auquel il nous faut maintenant nous positionner. Précisons donc, dans un premier temps, la notion d'espace féodal en recentrant notre propos sur l'image avant de définir une problématique plus englobante.

#### **I. Encellulement et espace iconique**

Nous avons déjà longuement exposé la notion d'espace social et comment nous pensions l'aborder. Nous avons considéré l'image elle-même, dans sa matérialité, comme en étant le témoin, en rythmant un espace ecclésial, en le hiérarchisant et en interagissant avec

lui. Il sera cependant nécessaire d'aller au-delà en tentant d'analyser la composition même de l'espace figuré pour observer la possible application de la notion d'encellulement au champ iconique. Jean Wirth<sup>142</sup>, lorsqu'il parle de l'image romane, considère sa structure comme « un diagramme qui permet de disposer des objets selon une relation d'ordre et dans une correspondance terme à terme. Suivant les variables utilisées pour remplir les vides du diagramme, on met en parallèle des structures isomorphes »<sup>143</sup>. Ces diagrammes, ou structures iconiques, sont composés de nœuds iconographiques propres aux images romanes. Ces nœuds iconographiques sont en général le fruit de constructions extrêmement lentes dont la richesse sémantique n'a d'égal que leur simplicité, leur synthétisme et leur diffusion à grande échelle en Europe. Les exemples les plus connus sont, parmi d'autres, les Vierges à l'Enfant, les Crucifixions, les *Majestas Domini*. Ils sont autant d'images qui matérialisent les réflexions de l'époque sur les trois grandes articulations du dogme, à savoir l'Incarnation, le Sacrifice eucharistique et la Résurrection.

Dans le cas de l'Épiphanie, les Mages apparaissent en tant que bloc signifiant qui se combine à celui de la Vierge à l'Enfant, le plus souvent dans une construction plus élaborée de cette dernière, lorsqu'elle prend la valeur de *Sedes Sapientiae*. Plus rarement, et de façon plus indirecte, ils peuvent communiquer avec une *Majestas Domini*. Cela mérite que l'on s'interroge. Les Mages ont été parmi les tout premiers personnages néotestamentaires à avoir été mis en image. Ils ont donc bénéficié d'une construction visuelle lente au cours des siècles et d'une accréation sémantique importante. Pouvons-nous donc considérer ce groupe de personnages comme l'un de ces nœuds iconographiques ? Peuvent-ils exister de façon autonome ou ne sont-ils qu'une extension du groupe principal de la Vierge à l'Enfant et, en cela, lui sont-ils subordonnés ? Que dire alors des autres personnages pouvant compléter l'Adoration (Joseph, sages-femmes, anges, prophètes, apôtres, saints) ? Comment interviennent-ils dans l'image de l'Épiphanie et comment en modulent-ils le sens ? Ainsi, il serait possible de mettre à jour un diagramme structuré de l'Adoration qui hiérarchiserait différents groupes signifiants et dont l'organisation pourrait être représentative d'une pensée féodale. En effet, en hiérarchisant ainsi l'espace figuré, les imagiers transposent une conception de l'espace qui leur est propre. Cet espace n'est ni physique ni mathématique. D'ailleurs, l'image médiévale ne connaît pas ces notions avant une époque avancée. En revanche, une conception de l'espace dont la valeur sacrée serait l'élément hiérarchisant peut tout à fait modeler l'architecture de tels schémas. L'échantillon le plus représentatif d'un tel espace est, nous l'avons vu, l'espace ecclésial. L'image peut-elle s'en faire l'écho dans sa conception, son usage et son message ?

Nous pourrions alors considérer l'encellulement dans une étude artistique. Cet encellulement dans l'image ne doit pas être considéré comme une simple juxtaposition mais comme un réel emboîtement des signes participant au sens global de l'image, contenu en substance dans chacune de ses briques constitutives. Prenons l'exemple du portail du narthex de Vézelay qui, dans sa totalité, transmet un message ecclésial évident. Ce message ressort sans peine de l'analyse de chacun des portails pris séparément, voire de chacun des thèmes principaux (l'*Ascension* et l'*Adoration des Mages* des portails latéraux et la vision christique

---

<sup>142</sup> J. WIRTH, *L'image à l'époque romane*, Paris, 1999, p. 125.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 84.

du portail central), jusqu'à ce que nous arrivions à un noyau primaire de sens, intrinsèque à l'épisode et qui en a défini le choix. C'est ce sens incompressible que nous souhaiterions mettre à jour pour l'Épiphanie afin de mieux comprendre les évolutions que ce noyau peut connaître selon les différents paramètres contextuels.

La structuration de la pensée féodale à travers l'image animait les recherches purement formelles de l'École de Focillon, initiées par l'*Art des sculpteurs romans* (1931)<sup>144</sup> et, la même année, par l'ouvrage de Jurgis Baltrušaitis<sup>145</sup>. André Scobeltzine développe à l'extrême les bases morphologiques de Focillon dans *L'Art féodal et son enjeu social* (1973)<sup>146</sup>, avec une approche presque psychanalytique des images et de l'architecture, pour scruter l'esprit féodal. Mais là où ces auteurs ne parlaient que d'évolution formelle, il nous faudra avant tout parler de message et de syntaxe iconographique à travers les mutations de composition. Plus précisément, nous aborderons la notion de noyaux iconique comme celui d'épicentre d'une hiérarchisation sacrée de l'image.

## II. Une pensée féodale

À ce stade de la présentation de notre sujet, il est temps de recentrer notre attention sur les Mages eux-mêmes et de mieux intégrer la problématique qui leur est propre dans notre démarche générale. En manipulant la notion d'espace social organisé selon un « modèle Fossier », nous sommes conscients d'opérer un choix parmi d'autres modèles possibles. Ainsi, Éric Bournazel fixe le point d'ancrage de sa réflexion sur des liens institutionnels d'homme à homme<sup>147</sup>. De même, le cloisonnement géographique pouvant découler de ce modèle, la répartition des œuvres et la diffusion des modèles artistiques, n'est pas le seul envisageable. Dans un article récent, Arturo Carlo Quintavalle<sup>148</sup> trouvait le modèle basé sur une succession de centres et de périphéries trop proche du modèle régional forgé par l'école archéologique

---

<sup>144</sup> Son analyse des métamorphoses dans l'art roman conduit Henri Focillon à s'interroger sur la pensée particulière (qu'il ne nomme pas encore féodale) à l'origine de la forme et des règles qui la régissent : « L'étude de la sculpture médiévale en Occident peut-être prise de plusieurs points de vue [...]. Elle est l'image du monde, et non seulement de la création tout entière mais d'un cycle historique, d'une société, d'une manière de vivre, de sentir et de penser. Elle contient probablement le Moyen Âge tout entier. [...]. On peut, d'autre part, interpréter l'art du Moyen Âge comme un certain art de penser, chercher à expliquer les caractères de ses différentes périodes comme autant d'attitudes de l'esprit qui trouvent leur expression dans la pierre des églises, de même que dans la philosophie religieuse ». H. FOCILLON, *L'art des sculpteurs romans : recherches sur l'histoire des formes*, Paris, 1995 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1931), p. 7-14.

<sup>145</sup> Jurgis Baltrušaitis, poursuivant dans sa thèse de doctorat l'élaboration de schémas morphologiques pour les thèmes ornementaux romans, précise encore cette orientation sans l'approfondir : « Au cours de nos recherches, nous nous sommes toutefois trouvés en face d'éléments dont la signification dépasse largement le cadre des valeurs purement plastiques qui nous sont toujours restées présentes à l'esprit : la formation et la déformation, le désordre commandé par l'ordre dans l'acception métaphysique et comme un mécanisme visionnaire et raisonné d'une forme de pensée ». J. BALTRUŠAITIS, *Formations, déformations : la stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, 1986 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1931), p. 229.

<sup>146</sup> « À travers l'organisation des volumes voûtés qui composent l'église romane, la disposition des pierres dans la muraille, le décor tortueux d'un chapiteau ou le mouvement d'une figure peinte à fresque sur une paroi ; puis plus tard, dans l'ordre et la clarté des grands ensembles sculptés du premier art gothique et dans la rigueur de son architecture, j'ai cherché la trace de l'homme féodal, de ses conflits et de ses aspirations ». A. SCOBELTZINE, *L'Art féodal et son enjeu social*, Paris, 1988 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1973), p. 7.

<sup>147</sup> J.-P. POLY et É. BOURNAZEL, *La mutation féodale X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2004 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1980).

<sup>148</sup> A. C. QUINTAVALLE, « "L'éveil de la sculpture italienne dans l'Italie du Nord" ? », dans *Medioevo : arte e storia*, A. C. QUINTAVALLE (Dir.), Atti del Convegno internazionale di studi Parma, 18-22 settembre 2007, Milano, 2008, p. 13-37.

française, lui-même issu de modèles nationaux de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Il lui reprochait également son inadéquation à l'époque médiévale, car trop proche d'une conception renaissante des foyers artistiques. Il lui préférait un modèle narratif dont Arthur Kingsley Porter a établi les bases en travaillant avant tout sur la visibilité des œuvres en cohérence avec les mouvements de population au Moyen Âge, d'où une analyse de l'art européen le long des routes de pèlerinage.

S'il nous a paru important de nous positionner ainsi, c'est parce que l'attachement au sol forme le point d'origine du « modèle Fossier ». Or, nous concernant, il est désormais clair que la problématique principale du sujet est le passage dans les images des Mages évangéliques aux Rois mages médiévaux. La couronne des Mages est majoritaire dans notre corpus et sa présence (ou son absence) en fait l'un des fondements du sujet. Voilà pourquoi nous avons choisi de parler dès le titre de Rois mages, alors que cette désignation ne s'applique pas à l'ensemble de nos images. Venons-en donc au dernier terme de l'intitulé du sujet.

Il va de soi que ces personnages devenus rois, à une époque où les grands royaumes d'Occident se composent, éveille notre curiosité. Pourquoi les dignitaires religieux qu'étaient les Mages orientaux de Matthieu revêtent, dans l'Occident médiéval, l'insigne d'un pouvoir laïc de plus en plus influent dans l'édifice social ? Cette mutation a été analysée de diverses manières selon les auteurs. La couronne pourrait ainsi être un substitut au statut de mage qui ne représente plus rien pour le fidèle du XII<sup>e</sup> siècle<sup>149</sup>, ou encore un artifice utilisé pour gommer leur science païenne devenue gênante. Nous pourrions également penser, devant l'image des rois de ce monde venant se prosterner devant l'Église, qu'elle participe à un rapport de force idéal entre pouvoirs séculier et spirituel. L'hypothèse la plus intéressante est sans doute celle interprétant les couronnes comme le signe de l'établissement d'un rapport de suzeraineté entre le Christ et les Rois mages<sup>150</sup>, témoignage d'une conception nouvelle des rapports entre les hommes et Dieu. Dans un premier temps, notre recherche s'est cristallisée autour de ce fait unique : l'hommage vassalique. La réflexion est née des remarques d'Émile Mâle et de Louis Réau<sup>151</sup> rapprochant l'agenouillement du premier mage dans les drames liturgiques et les images, de celui du vassal face à son suzerain lors de l'hommage. Cette Adoration pouvait-elle donc être comprise comme un hommage des rois de la terre face au Roi des rois ? C'est en ce sens que ce travail a été entamé dans l'optique d'établir une connexion apparente entre la cérémonie profane et l'iconographie de l'*Adoration des Mages*, autour de signes pouvant renvoyer à cette réalité contemporaine (couronnes, attributs royaux, agenouillement, etc.)<sup>152</sup>. Cependant, la recherche de tels indices témoignait d'un manque de recul par rapport au sujet et surtout, en occultait en partie la portée théologique. En effet, en prenant le temps d'analyser de telles images, il est évident que le caractère synallagmatique

<sup>149</sup> F. CARDINI, *I re magi : storia e leggende*, op. cit. n. 105, p. 51-54.

<sup>150</sup> É. MÂLE, « Les Rois Mages et le drame liturgique », op. cit. n. 42 ; L. RÉAU, *Iconographie de l'art Chrétien*, op. cit. n. 61, t. 2, vol. 2, p. 247-348 et I. G. BANGO TORVISO, « Sobre el origen de la Prosquinesis en la Epifania a los Magos », *Traza y Baza*, 1978 (7), p. 25-37.

<sup>151</sup> Voir note précédente. L. RÉAU, *Ibid.*, p. 247-248 est le premier à rapprocher l'agenouillement de l'hommage vassalique. I. G. BANGO TORVISO, *Ibid.*, est également de cet avis tout en développant son propos à partir d'exemples aragonais.

<sup>152</sup> À partir de F. L. GANSHOF, *Qu'est-ce que la féodalité ?*, Paris, 1982, (1<sup>ère</sup> éd. Bruxelles, 1944) ; J. LE GOFF, « Le rituel symbolique de la vassalité », dans ID., *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident*, Paris, 1991 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1977), p. 349-420.

du rituel vassalique est impossible dans un rapport entre les hommes et Dieu. Il s'agit d'une adoration et non d'un hommage, terme dont nous userons avec beaucoup de précautions compte tenu du contexte. En revanche, il est concevable que les hommes de ce temps aient appliqué à l'image les codes de l'hommage féodal faisant ainsi écho à une conscience hiérarchique extrêmement forte. Comment comprendre en effet le nouveau statut royal des Mages dans une société où l'appartenance à un groupe dépassant l'individu est majeure. Peut-on donc ainsi comprendre l'appropriation quasi exclusive de l'adoration du Christ par les Rois mages ? La mutation des personnages en puissants apparaît donc plus comme un symptôme qu'un aboutissement et la royauté des Mages doit bel et bien être intégrée dans une problématique plus ample.

Poser une couronne sur le chef des trois Sages orientaux n'est pas anodin. Ce couronnement représente certes une entrée des personnages évangéliques dans une certaine réalité contemporaine, mais le fait que les Rois mages apparaissent dans un climat si mouvementé, doit également être pris en compte. Le roi n'est pas un personnage comme les autres pour la société médiévale et le concept même est relativement nouveau. Marc Bloch, le premier, a compris tout le potentiel de la figure royale pour la compréhension du système féodal. Dans *La société féodale*, il aborde son objet d'étude par le bas de l'échelle sociale avec la description du quotidien des paysans libres et des serfs pour dresser un tableau historique des mentalités. Mais la vision de la civilisation féodale par Marc Bloch n'est pas seulement rurale. Avant de s'intéresser aux fondations, il a nourri une certaine fascination pour la tête de l'édifice. Dans *Les rois thaumaturges*<sup>153</sup>, il a l'intuition qu'une révolution aussi dense de la civilisation s'accompagne d'une refonte de la figure dirigeante<sup>154</sup>. Or, le rapport entre la base et la tête de la pyramide féodale forme son centre d'intérêt depuis l'origine de son œuvre et constituait déjà la problématique de sa thèse de doctorat<sup>155</sup> portant sur les relations juridiques et institutionnelles entre les rois capétiens et les serfs du domaine royal. Dans *Les Rois thaumaturges*, l'approche est très différente. Il propose de définir et d'expliquer la figure royale en explorant le toucher des écrouelles par les rois de France et la bénédiction des anneaux par les souverains anglais, rituels issus des franges de la science historique d'alors. Marc Bloch analyse ainsi la facette miraculeuse du pouvoir royal avec un goût pour le comparatisme anthropologique qui lui fait étendre la notion de « royauté sacrée » à celle de « royauté magique »<sup>156</sup>. De ce fait, l'étude de la royauté miraculeuse lui permet de décliner la figure du souverain dans le groupe social. Nous en retenons ici trois.

---

<sup>153</sup> M. BLOCH, *Les rois thaumaturges : étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*, Paris, 1983 (1<sup>ère</sup> éd. Strasbourg, 1924).

<sup>154</sup> Voir sur la démarche de Marc Bloch dans *Les rois thaumaturges*, la préface par J. LE GOFF à l'édition de 1983, p. I-XXXVIII. Pour un prolongement de certains points du livre, voir J. LE GOFF, « La genèse du miracle royal », dans *Marc Bloch aujourd'hui...op. cit.* n. 130, p. 148-156 ainsi que C. TARDITS, « L'invitation au comparatisme. Marc Bloch et les anthropologues », *Ibid.*, p. 135-146 ; G. BRONISLAW. « Marc Bloch, "historien et résistant" », *op.cit.* n. 130.

<sup>155</sup> M. BLOCH, *Rois et serfs : Un chapitre de l'histoire capétienne*, Genève, 1976 (1<sup>ère</sup> éd., Paris, 1920).

<sup>156</sup> On considérera le sujet avec les corrections apportées au livre de Marc Bloch par F. BARLOW, « The Kings Evil », *English Historical Review*, 95, n° 374, 1980, p. 3-27 qui abaisse la chronologie du phénomène au XIII<sup>e</sup> siècle alors que pour Marc Bloch, Robert II et Philippe I<sup>er</sup> sont les premiers rois guérisseurs en France. En fait aucun document ne certifie l'existence d'un rite officiel avant Louis IX et le toucher des écrouelles semble réellement s'institutionnaliser avec Philippe le Bel.

La première serait bien entendu une royauté politique, pouvoir dominant qui s'extrait des intrications féodales par sa capacité miraculeuse. La deuxième serait une royauté sacrée, élaborée avec le pouvoir clérical, pour légitimer et exalter la personne du roi (lors du sacre par exemple). Pour l'auteur, le pouvoir thaumaturge et l'onction lors du sacre sont indissociables. Cependant, cette seconde dimension peut être étendue à une troisième, magique celle là, qui fait que la figure royale est naturellement capable d'actes merveilleux. En effet, ce que l'auteur veut déchiffrer n'est pas la façon dont le roi utilise son pouvoir guérisseur dans un but politique, mais la raison pour laquelle les sujets des royaumes de France et d'Angleterre l'en ont crû capable pendant des siècles. Il n'hésite pas pour cela à sonder l'imaginaire collectif de ce temps<sup>157</sup> et reste convaincu que le roi est la tête participant à la cohésion du corps féodal<sup>158</sup>.

*Les rois thaumaturges* ont accompagné l'avancement de notre propre travail depuis le début car elle nous semble cohérente avec la conception des Rois mages au XII<sup>e</sup> siècle, véritable image synthétique de ce corps social, résumé à la couronne qui ceint leur tête. À travers leur iconographie, nous tenterons donc de retrouver les traces de la conception royale dans la « mentalité » féodale et nous nous interrogerons sur les processus qui ont amené à rendre le statut acceptable pour tous en le rendant intrinsèque à leur légende.

Cependant, si ce livre pionnier propose de nombreuses pistes, il n'apporte pas toutes les réponses. Concernant l'étude de la tête du système, l'œuvre indispensable à la compréhension de la construction de l'état est celle d'Ernst Kantorowicz et sa description des procédés théoriques composant le statut royal comme un corps politique englobant tout le corps social. Historien des théories politiques médiévales, Ernst Kantorowicz n'a eu de cesse d'étudier la construction du concept d'État par l'analyse des grandes monarchies Européennes<sup>159</sup> mais c'est dans son livre, *Les deux corps du roi*<sup>160</sup>, qu'il s'intéresse particulièrement au personnage royal. En partant du concept élisabéthain des « deux corps du roi », il explore près de mille ans de théorisation royale présentant le souverain d'abord

---

<sup>157</sup> Marc Bloch n'hésite pas à utiliser un matériel légendaire pour dresser un portrait royal cohérent. Dans un article très singulier, M. BLOCH, « La vie d'outre-tombe du roi Salomon », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 4 (2-3), 1925, p. 349-377, il étudie la figure de Salomon comme celle d'un roi déchu, symbole de rédemption, intégrée dans une vie d'Édouard le Confesseur écrite au XIII<sup>e</sup> siècle et dans une autre de Charles VI au XVI<sup>e</sup> siècle.

<sup>158</sup> M. BLOCH, *Les rois thaumaturges*, *op.cit.* n. 153, p. 19 : « La royauté ! Son histoire domine toute l'évolution des institutions européennes. Presque tous les peuples de l'Europe occidentale ont jusqu'à nos jours été dominés par des rois. Le développement politique des sociétés humaines dans nos pays s'est résumé presque uniquement, pendant une longue période, dans les vicissitudes du pouvoir des grandes dynasties. Or, pour comprendre ce que furent les monarchies d'autrefois, pour rendre compte surtout de leur longue emprise sur l'esprit des hommes, il ne suffit point d'éclairer, dans le détail, le mécanisme de l'organisation administrative, judiciaire, financière, qu'elles imposèrent à leurs sujets ; il ne suffit pas non plus d'analyser dans l'abstrait ou de chercher à dégager chez quelques grands théoriciens les concepts d'absolutisme ou de droit divin. Il faut encore pénétrer les croyances et les fables qui fleurissent autour des maisons princières. Sur bien des points, tout ce folklore nous en dit plus long que n'importe quel traité doctrinal ».

<sup>159</sup> E. KANTOROWICZ, « Mystère de l'État. Un concept absolutiste et ses origines médiévales (bas Moyen Âge) », dans ID., *Mourir pour la patrie et autres textes*, Paris, 1984, p. 75-103, trad. L. MAYALI d'après « Mysteries of State. An Absolutist Concept and its Late Mediaeval Origins », *The Harvard Theological Review*, 48, 1955, p. 65-91 ; ID., « Christus-Fiscus », dans *Mourir pour la patrie*, *op.cit.*, p. 59-71, trad. A. SCHÜTZ d'après E. KANTOROWICZ, « Christus Fiscus », dans *Synopsis. Festgabe für Alfred Weber*, Heidelberg, 1948, p. 223-235 ; ID., « Mourir pour la patrie (*Pro Patria Mori*) dans la pensée politique médiévale », dans *Mourir pour la patrie*, *op.cit.* p. 105-141, trad. L. MAYALI d'après « *Pro Patria Mori* in Medieval Political Thought », *American Historical Review*, 56, 1951, p. 472-492.

<sup>160</sup> E. KANTOROWICZ, *Les deux corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen âge*, Paris, 1989, paru sous le titre *The King's Two Bodies : a Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, 1957.

comme une personne géminée (*imago Dei*), et oint de Dieu chez les Carolingiens, puis comme un roi *christomimetes*, ou *imago Christi*, descendant de la nature et de la grâce, chez les souverains ottoniens qui cumulent pouvoirs spirituel et temporel. Il voit ensuite, dans la seconde partie du XII<sup>e</sup> siècle, sa nature se définir sur le corps sacramentel du Christ et son analogie avec son corps mystique. Le souverain devient une entité évoluant sur deux niveaux, charnel en premier lieu, contenu dans la seule individualité de la personne couronnée ; politique, en second lieu, le souverain incorporant l'ensemble de ses sujets. La couronne devient un signe « méta-individuel » pour celui qui la porte et apparaît comme la « corporation » abstraite du royaume qu'elle symbolise. Il montre enfin comment, sous les grandes monarchies européennes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, le concept aboutit à celui du « roi-État ».

La démarche intellectuelle d'Ernst Kantorowicz dans *Les deux corps du roi* est sensiblement différente de celle de Marc Bloch puisqu'il y explore les théorisations produites par les plus hauts organes institutionnels en usant d'un matériel juridique et canonique. Il y développe aussi une sorte de théologie royale et mystique, sur la base de documents liturgiques<sup>161</sup>. Pourtant, les deux auteurs se rejoignent pour dresser un portrait de la figure royale transcendant l'individu et sa glorification personnelle, portrait dont nous ne pourrions nous passer pour analyser la portée des nouveaux Rois mages médiévaux.

En effet, remarquons que peu de personnages du Nouveau Testament, exception faite du Christ et de Marie, ont connu un tel honneur. C'est par ailleurs sans doute la royauté récente du Christ qui est à l'origine de celle des Mages, comme celle des premiers rois d'Occident est empreinte d'une aura christique<sup>162</sup>, transgressant la frontière entre mondes céleste et terrestre. Ces remarques demandent donc à envisager les Rois mages dans un champ théologique important qu'il nous faudra bien entendu travailler. Ainsi, cette royauté nouvelle des Mages pourrait-elle être mise en parallèle avec une corporalité du Christ qui elle aussi évolue désormais sur plusieurs niveaux ? Les deux notions, celle de la représentation d'une réalité laïque et celle d'un message dogmatique sont en réalité complémentaires.

La royauté des Mages est représentative de la réalité contemporaine décrite ci-dessus. Mais elle sert également les réflexions théologiques qui aspirent à une universalité totale, notion que veulent exprimer les concepteurs de programmes iconographiques. C'est ici que nous pensons pouvoir faire le lien, pour les images, entre le local et le global. Si la société est morcelée, encellulée, elle aspire à l'unité. Robert Fossier écrit : « On ne niera pas certes que, dans un tel cadre, de flagrantes oppositions surgissent [...]. Mais au-delà des réactions naturelles propres à chaque ethnie, on n'a pas de peine à trouver de réelles ressemblances, le salut, la volonté d'appartenir à un ensemble fini et hiérarchisé que l'on voudrait croire stable »<sup>163</sup>. Cependant, l'auteur n'étend pas sa vision au domaine spirituel et, en cela, se défend d'une approche anthropologique de sa recherche qui ne pourrait se passer de cette donnée. Concernant l'image, gardons à l'esprit que l'essence spirituelle du message qu'elle véhicule, à première vue empreinte d'une forte actualisation « politique », s'échafaude sur un

---

<sup>161</sup> Voir pour une étude plus précisément axée sur la théologie du souverain : E. KANTOROWICZ, *Laudes Regiae. Une étude des acclamations liturgiques et du culte du souverain au Moyen Âge*, Paris, 2004, parue en anglais, sous le titre *Laudes Regiae : a Study in Liturgical Acclamations and Mediaeval Ruler Worship*, Berkeley, 1946.

<sup>162</sup> J.-P. ALBERT, *Odeurs de Sainteté : la mythologie chrétienne des aromates*, Paris, 1996, (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1990), part. p. 287-298.

<sup>163</sup> R. FOSSIER, *L'enfance de l'Europe*, op. cit. n. 134, t. 1, p. 9.



canevas théologique. Ceci tend à faire de ces personnages, inscrits dans la réalité contemporaine, le signe d'une réalité plus vaste, celle de la Chrétienté (*Christianitas*).

La portée dogmatique de l'image est peut-être l'un des liens des deux dimensions de la réalité féodale, l'une présente, locale, contextuelle, l'autre espérée et projetée dans le monde spirituel. Mais les deux restent indissociables dans le champ iconique<sup>164</sup>. Les choses matérielles telles que les perçoit le spectateur sont modelées par le contexte contemporain. Les choses immatérielles, exprimées par le dogme, le sont tout autant car elles ne peuvent que se construire sur des repères bien réels. Ernst Kantorowicz écrit que « dès lors, les problèmes sociologiques commencèrent à modeler les problèmes ecclésiologiques et, *vice versa*, l'ecclésiologie, la sociologie »<sup>165</sup>. L'union des deux laisse poindre une structure de pensée que l'étude systématique du corpus mettra en lumière. Il n'est donc pas utile et même plutôt imprudent, de faire une distinction entre les deux pour comprendre la place des Rois mages dans ce Moyen Âge médian.

Toutes les questions ainsi mentionnées apparaissent clairement dans des images dont la construction et l'utilisation découlent d'une réflexion préalable. François Garnier qualifie ces images de « thématiques », les distinguant par là des images « narratives ». Nous aurons nous-mêmes souvent recours à cette nomination durant notre étude car elle s'accorde parfaitement aux images de l'Épiphanie. Nous utiliserons cette typologie qui n'a rien de figé, pour mettre à jour des schémas plus inconscients pouvant faire apparaître une notion vague : celle d'imaginaire. C'est le dernier niveau que nous évoquerons. C'est celui qui englobe, pensons-nous, les deux premiers. C'est cependant le plus flou. Pour l'explorer, il faudra se concentrer sur les personnages en eux-mêmes et en cela, l'*Adoration des Mages* ne sera pas le seul objet d'analyse. Cette dernière sera donc étendue à l'ensemble du cycle des Mages. Il est par ailleurs impossible de dissocier les différents épisodes de ce cycle pour comprendre ce que représentent de tels personnages pour l'homme contemporain. Ainsi, afin d'isoler l'importante mutation des images sur la période concernée, il sera nécessaire de considérer ces changements en profondeur, en s'appuyant sur de nombreuses sources témoignant des mutations tout aussi profondes opérant dans d'autres formes d'expression. Le statut des personnages change, les contours de leur identité se précisent, leur empreinte dans l'esprit des hommes de ce temps se fait plus nette, leur place dans l'imaginaire évolue.

## Conclusion

Le sujet ainsi défini, concluons par quelques remarques sur l'orientation de notre recherche. En premier lieu, il conviendra de prendre certaines distances avec une pensée évolutionniste de l'image ayant, jusque dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, considéré le sujet sur notre chronologie, comme une synthèse transitoire vers son « épanouissement » dans la peinture moderne, version à laquelle notre œil est plus accoutumé. En ce sens, nous

---

<sup>164</sup> L'on pourrait se reporter à la première définition du « signe » d'Augustin : « On entend par signe ce qui outre l'objet qu'il offre à nos sens fait naître dans notre esprit l'idée d'une autre chose ». La théorie est particulièrement explicitée dans SAINT AUGUSTIN, *De doctrina Christiana*, Livre 1, ch. 1 et livre 2, ch. 1, trad. M. RAULX, *Œuvres complètes de saint Augustin*, vol. 4, Bar-le-Duc, 1866, p. 4 et 19.

<sup>165</sup> E. KANTOROWICZ, « Mystère de l'État. Un concept absolutiste et ses origines médiévales (bas Moyen Âge) », dans *Mourir pour la patrie*, *op. cit.* n. 159, p. 79.

éluderons les questions de typologies basées sur les modèles anciens et opterons pour la solution du schéma unique et englobant que nous affinerons, par la suite, en divers foyers de productions. Nous retiendrons également l'approche quasi iconographique du rituel civique de Richard Trexler et sa notion d'image participative, c'est-à-dire d'une image qui ne représente pas mais organise ou idéalise une réalité tout autant qu'elle participe à la construire. Enfin, nous prendrons garde à ne jamais éluder la portée doctrinale de l'image en la considérant comme un commentaire de la péripécie, parmi d'autres, que les études philologiques et littéraires nous aident à déterminer. Il nous faudra croiser ces différents types de productions pour cerner l'identité des personnages dans l'interprétation médiévale des Mages, personnages évangéliques qui n'existent dans la réalité religieuse que par les réflexions qu'ils fécondent et le degré d'application qui leur est attribué. En cela c'est la place des Mages dans l'imaginaire d'une société et l'empreinte qu'ils laissent, entre autres, dans l'image, que nous tenterons de fixer.

Il apparaît donc clairement que l'espace sera l'une des composantes essentielles du sujet. Espace féodal, tout d'abord, espace ecclésial, ensuite, espace iconique pour finir, les trois notions nous permettant de faire le lien entre l'image et l'esprit de son créateur. Cependant, il nous faudra avant tout dessiner le noyau iconographique incompressible et, pour cela, définir la longue élaboration des personnages aux époques antérieures. Alors seulement, nous pourrons apprécier la nouveauté médiévale dans la construction iconographique du thème, l'usage de l'image et la conception exacte de chacune de ses composantes.

**Deuxième partie :**  
**Un millénaire de construction**

## Introduction

« Jésus étant né à Bethléem de Judée, au temps du roi Hérode, voici que des mages venus d'Orient arrivèrent à Jérusalem en disant : “Où est le roi des Juifs qui vient de naître ? Nous avons vu, en effet, son astre à son lever et sommes venus lui rendre hommage”. L'ayant appris, le roi Hérode s'émut, et tout Jérusalem avec lui. Il rassembla tous les grands prêtres avec les scribes du peuple, et il s'enquérissait auprès d'eux du lieu où devait naître le Christ. “À Bethléem de Judée, lui dirent-ils ; ainsi, en effet, est-il écrit par le prophète : Et toi, Bethléem, terre de Juda, tu n'es nullement le moindre des clans de Juda ; car de toi sortira un chef qui sera pasteur de mon peuple Israël”. Alors Hérode manda secrètement les mages, se fit préciser par eux le temps de l'apparition de l'astre, et les envoya à Bethléem en disant : “Allez vous renseigner exactement sur l'enfant ; et quand vous l'aurez trouvé, avisez-moi, afin que j'aie, moi aussi, lui rendre hommage”. Sur ces paroles du roi, ils se mirent en route ; et voici que l'astre, qu'ils avaient vu à son lever, les précédait jusqu'à ce qu'il vînt s'arrêter au-dessus de l'endroit où était l'enfant. À la vue de l'astre, ils se réjouirent d'une très grande joie. Entrant alors dans le logis, ils virent l'enfant avec Marie sa mère, et, se prosternant, ils lui rendirent hommage ; puis, ouvrant leurs cassettes, ils lui offrirent en présents de l'or, de l'encens et de la myrrhe. Après quoi, avertis en songe de ne point retourner chez Hérode, ils prirent une autre route pour rentrer dans leur pays » (Mt 1 1-12)<sup>1</sup>.

Ces quelques lignes, extraites de l'évangile de Matthieu, représentent la seule source canonique décrivant la visite des Mages et leur singularité permet de les définir comme point d'origine du thème et comme structure à toutes les réflexions postérieures. Cependant, cet extrait ne peut à lui seul expliquer l'essor littéraire, théologique et artistique du sujet. La présente réflexion vise à relever l'élaboration du thème sur près de mille ans afin de mieux comprendre « l'image virtuelle » des Mages, son élaboration et sa fixation définitive à partir du V<sup>e</sup> siècle, sa mutation médiévale avant son épanouissement au XII<sup>e</sup> siècle. Par image virtuelle, nous entendons définir la silhouette des Mages telle qu'elle se dessine dans l'imaginaire et paraît potentiellement exprimable dans l'imagerie théologique aussi bien, littéraire qu'iconographique. L'objectif n'est pas d'apporter de nouveaux documents ou de nouvelles révélations sur ces étapes de construction, nous renvoyons pour cela à l'abondante bibliographie évoquée dans la première partie et à d'autres auteurs que nous citerons plus loin. Nous tenterons cependant d'organiser le matériel documentaire suivant de grands axes thématiques, afin de mieux cheminer du texte matthéen à son éclosion dans l'iconographie médiévale, en gardant toujours comme repère théorique la portée ecclésiale des réflexions sur la péripécie. Nous explorerons ainsi, dans un premier chapitre, les fondations du thème sur les six premiers siècles de l'Église pour comprendre l'élaboration d'une image virtuelle définitive dès le V<sup>e</sup> siècle et son expression iconographique. Nous verrons ainsi que le texte de Matthieu

---

<sup>1</sup> Toutes les références bibliques en français proviennent de la *Bible de Jérusalem*, d'après le texte de la deuxième édition révisée des éditions du Cerf, Paris, 1973 et chacune des citations adoptera l'ordre et l'organisation en chapitres de cette édition. Toutes les références au texte canonique en latin, sauf précision, seront tirées de la *Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Versionem* (Vulgate Latin Bible), R. WEBER, B. FISCHER, J. GRIBOMONT, H. F. D. SPARKS, et W. THIELE (Éds.), Stuttgart, 1983 (1<sup>ère</sup> éd. Stuttgart, 1969).

et la pensée théologique qu'il génère en sont en grande part responsables. Le second chapitre abordera le thème entre le VII<sup>e</sup> et le VIII<sup>e</sup> siècle, période à laquelle deux pôles de création se font jour, l'un méditerranéen, l'autre septentrional. Nous pourrons alors, dans un troisième et dernier chapitre, porter toute notre attention sur le second foyer dans sa gestation impériale entre le IX<sup>e</sup> et le XI<sup>e</sup> siècle.

## Chapitre 1 : Fondation

---

Il est nécessaire d'aborder ce chapitre en rappelant que ce sont bien les quelques lignes de Matthieu qui forgent le thème étonnamment développé et complexe que nous connaissons aujourd'hui. S'il est avare de détails, le texte fondateur n'en reste pas moins très élaboré. Aussi, gardons à l'esprit que cette base évangélique contient, par ses références et par sa structure, les germes de toutes les réflexions théologiques et narratives que nous pourrons évoquer durant ce chapitre.

### I. L'Évangile de Matthieu

#### I. 1 Le texte

Suivant ce qui est accepté par la majorité des auteurs, le texte semble avoir été rédigé en grec par un lettré juif christianisé dans le Nord de la Palestine ou en Syrie entre 80 et 100<sup>2</sup>. La production du texte est donc à replacer dans le contexte de la chute de Jérusalem et de la destruction de son temple en 70. L'Évangile est postérieur à celui de Marc (qui a pu être écrit entre 40 et 50) dont il s'inspire fortement. À cette première source, il faudrait ajouter celle d'un autre texte, nommé source « Q » (*Quelle*)<sup>3</sup>, écrit en grec, et un hypothétique proto-Matthieu antérieur, rédigé en araméen autour de 50<sup>4</sup>. Quoi qu'il en soit, l'Évangile de Matthieu, tel qu'il nous est parvenu, est à considérer comme un texte d'auteur réfléchi et non comme une compilation de traditions orales. Cette précision paraît importante, car il a souvent été question de la singularité du récit de la visite des Mages qui, combinée aux lacunes du texte, aurait encouragé la soif d'anecdotes des premiers chrétiens. De cette équation résulterait l'essor de l'épisode. L'argument reste très relatif car le texte de Matthieu montre une construction littéraire érudite et complexe qui mérite d'être évoquée.

---

<sup>2</sup> Sur ces questions, voir principalement P. BONNARD, *L'Évangile selon saint Matthieu*, Genève, 2002 (1<sup>ère</sup> éd. Genève, 1963), p. 5-13 ; R. E. BROWN, *The Birth of the Messiah : a Commentary on the Infancy Narratives in Matthew and Luke*, New York, 1977 (rééd. New York, 1993), p. 45-48.

<sup>3</sup> Il serait impossible de dresser ici la liste des références abordant le problème. On pourra se reporter à : W. MANSON, *Jesus the Messiah. The Synoptic Tradition of the Revelation of God in Christ : with Special Reference to Form-Criticism*, London, 1943 (rééd. London, 1961), p. 55 ; M. DEVISH, « Le document Q, source de Matthieu. Problématique actuelle » dans *L'Évangile selon Matthieu, rédaction et théologie*, Actes de la XXI<sup>e</sup> session des Journées bibliques de Louvain, 1-3 septembre 1970, « Colloquium biblicum Lovaniense, 21 », Gembloux, 1972, p. 71-97.

<sup>4</sup> R. E. BROWN, *The Birth of the Messiah*, op. cit. n. 2, p. 104-121, explore la piste d'un texte prématthéen.

## I. 2 La Torah matthéenne

Si l'épisode est à part dans le récit évangélique, rappelons que l'ensemble du récit de l'Enfance par Matthieu a de quoi surprendre. En effet, hormis la visite de Mages orientaux païens guidés par l'étoile (sont-ils d'ailleurs réellement païens, le texte ne le dit pas<sup>5</sup>), citons la *Fuite en Égypte*, le *Massacre des Innocents*, le *Retour à Nazareth*, comme autant d'aventures non seulement traumatisantes pour les premières années du Christ, mais aux retombées historiques inévitables<sup>6</sup>. Or, ces événements sont passés sous silence par les autres évangélistes.

En réalité, le texte de Matthieu est à considérer comme un *midrash*<sup>7</sup> de celui de Marc, soit une construction intellectuelle destinée à prouver la nature messianique de Jésus. Il est en cela moins une relation qu'un commentaire de la vie de Jésus. Ainsi, Matthieu construit son récit de l'Enfance comme un Pentateuque chrétien (ou Torah matthéenne<sup>8</sup>) introductif à la vie du Christ, dont chaque épisode se construit sur les références messianiques de l'Ancien Testament<sup>9</sup>, mais préfigure également les événements funestes de la *Passion*<sup>10</sup>.

Matthieu échafaude ainsi son récit de l'Enfance en diptyque (que respecte la division des éditions actuelles), dont chaque volet met en scène une facette de la « genèse » de l'Évangile. La généalogie du Christ (Mt 1, 1-17) que conclut l'*Annonce à Joseph* (Mt 1, 18-25) en est le prologue et présente le Christ comme le descendant d'Adam, d'Abraham et de Moïse, issu de la tribu de Juda par David. Elle constitue la genèse du Messie. Le second chapitre est une suite de quatre scènes, relatant les déplacements de la sainte famille (Bethléem, Égypte, Nazareth), littéralement construites sur des bribes de textes prophétiques vétérotestamentaires et le plus souvent introduites par une formule d'accomplissement<sup>11</sup>. Se succèdent ainsi la

---

<sup>5</sup> J. DANIELOU, *Les Évangiles de l'Enfance*, Paris, 1993 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1967), p. 78-79 reste convaincu que Matthieu parle de païens. Il s'étonne cependant que des astrologues païens s'intéressent à l'horoscope du Messie alors que la tradition astrologique messianique existait dans le Judaïsme. Certains juifs devaient être ainsi tout naturellement versés dans cette science. Il cite pour exemple Simon mage (Ac 8, 9) et Bar-Jésus (Ac 13, 6), p. 93. J. BIDEZ et F. CUMONT, *Les mages hellénisés : Zoroastre, Ostanès et Hystaspe d'après la tradition grecque*, Paris, 2007 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1938) nous parlent également de juifs en contact avec des Mages païens.

<sup>6</sup> Flavius Josèphe nous a certes dressé un portrait peu avenant d'Hérode le Grand, cependant, le massacre des enfants de moins de deux ans en Judée reste un épisode historiquement peu crédible : FLAVIUS JOSÈPHE, *Guerre des Juifs*, Livre 1, trad. A. PELLETIER, Paris, 2003 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1975).

<sup>7</sup> On se reportera en premier lieu au commentaire récent d'A. MELLO, *Évangile selon saint Matthieu : Commentaire midrashique et narratif*, coll. « Lectio Divina, 179 », Paris, 1999. Le midrash est habituellement un commentaire sur la vie d'un personnage historique, agrémenté d'amplifications merveilleuses. Il devient une méthode interprétative dans l'exégèse juive. Les théologiens actuels tendent à lire l'Évangile de Matthieu comme un midrash du récit dressé par Marc. On consultera également E. CUVILLIER, *Naissance et enfance d'un Dieu : Jésus Christ dans l'Évangile de Matthieu*, Paris, 2005.

<sup>8</sup> H. B. GREEN, *The Gospel According to Matthew in the Revised Standard Version : Introduction and Commentary*, Oxford, 1975, p. 17 ; E. Cuvillier, *Naissance et enfance d'un Dieu*, op. cit. n. 7 ; A. MELLO, *Évangile selon saint Matthieu*, op. cit. n. 7, p. 35-42

<sup>9</sup> F. Van SEGBROECK, « Les citations d'accomplissement dans l'Évangile selon Matthieu d'après trois ouvrages récents », dans *L'Évangile selon Matthieu : rédaction et théologie*, Actes de la XXI<sup>e</sup> session des Journées bibliques de Louvain, 1-3 septembre 1970, coll. « Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium, 29 », M. DIDIER (Éd.), Paris, 1972, p. 107-130 ; J. MILER, *Les citations d'accomplissement dans l'Évangile de Matthieu : quand Dieu se rend présent en toute humanité*, Roma, 1999, p. 35-78. Voir également à R. E. BROWN, *The Birth of the Messiah*, op. cit. n. 2, p. 117-183.

<sup>10</sup> A. MELLO, *Évangile selon saint Matthieu*, op. cit. n. 7, p. 59.

<sup>11</sup>. Voir note n° 9.

*Visite des Mages* (Mt 2, 1-12), la *Fuite en Égypte* (Mt 2 13-15)<sup>12</sup>, le *Massacre des Innocents*<sup>13</sup> (Mt 2, 16-18) et le *Retour à Nazareth* (Mt 2, 23)<sup>14</sup>. Chacune de ces scènes participe à la construction en chiasme de l'ensemble de l'Évangile, chacun des épisodes préfigurant les événements à venir. Si l'Enfance est le prologue de l'Évangile, la Passion en est l'épilogue<sup>15</sup>.

### I. 3 Les Mages

Concernant la visite des Mages, Matthieu présente de mystérieux personnages, qualifiés de Mages, venant à Jérusalem guidés par une étoile, pour adorer « le roi des Juifs ». Après une audience auprès du roi Hérode (Hérode le Grand, 73 av.-4 ap. J.C.) et sur les conseils de ce dernier, les visiteurs se rendent à Bethléem pour adorer le Christ enfant et offrir l'or, l'encens et la myrrhe. Durant la nuit, un ange les avertit en songe de ne pas rendre compte de leur découverte au roi. Il est alors dit qu'ils rentrèrent chez eux sans repasser par Jérusalem. Cet épisode sert de cadre narratif à une seule formule d'accomplissement, celle de la prophétie de Michée (Mi 5, 1)<sup>16</sup> donnant Bethléem comme lieu de naissance du Messie, prophétie que les scribes transmettent à Hérode. Cependant, plusieurs autres allusions rythment ce passage. L'étoile est certainement le fruit d'une imagerie messianique et il est fort probable que Matthieu se réfère ici directement à la vision de Balaam : « Un astre issu de Jacob devient chef, un sceptre se lève, issu d'Israël frappe les tempes de Moab et le crâne de tous les fils de Seth » (Nb 24, 17)<sup>17</sup>. Quelques versets d'Isaïe abondent en ce sens : « Il dressera un signal pour les nations et rassemblera les bannis d'Israël » (Is 11, 10) ; « Ce jour-là, la racine de Jessé, qui se dresse comme un signal pour les peuples, sera recherchée par les nations » (Is 11, 12). Si la référence n'est pas explicite, Matthieu puise sans conteste dans ce fond scripturaire.

Les Mages en eux-mêmes ne constituent pas une formule d'accomplissement. Cependant, la nature de leurs offrandes est un indice laissé par l'Évangéliste. En effet, l'or, la myrrhe et l'encens renvoient directement au Psaume 72 (71) : « Qu'il vive et que lui soit donné l'or de Saba! On priera pour lui sans relâche, tout le jour, on le bénira » (Ps 72, 15)<sup>18</sup> et au livre d'Isaïe : « tous viendront de Saba, apportant l'or et l'encens et proclamant les louanges de Yahvé » (Is 60, 6)<sup>19</sup>. La myrrhe reste cependant un présent bien mystérieux<sup>20</sup>.

---

<sup>12</sup> « Quand Israël était jeune, je l'aimai, et d'Égypte j'appelai mon fils » (Os 11, 1).

<sup>13</sup> « Ainsi parle Yahvé À Rama, une voix se fait entendre, une plainte amère; c'est Rachel qui pleure ses fils. Elle ne veut pas être consolée pour ses fils, car ils ne sont plus » (Jr 31, 15).

<sup>14</sup> C'est une prophétie beaucoup plus mystérieuse, qui n'a pas de référent clair dans les Écritures. Il est dit que Joseph « vint s'établir dans une ville appelée Nazareth ; pour que s'accomplît l'oracle des prophètes : il sera appelé Nazôréen » (Mat 2, 23).

<sup>15</sup> A. MELLO, *Évangile selon saint Matthieu*, op.cit. n. 7, p. 35-42.

<sup>16</sup> « Et toi Bethléem, Éphrata, le moindre des clans de Juda, c'est de toi que me naîtra celui qui doit régner sur Israël ; ses origines remontent au temps jadis, aux jours antiques » (Mi 5, 1).

<sup>17</sup> Sur l'interprétation messianique de ce verset, voir G. DORIVAL, « Un astre se lèvera de Jacob : L'interprétation ancienne de "Nombres" 24, 17 », *Annali di Storia dell'Esegesi*, 13 (1), 1996, p. 295-352, part. p. 296-308, part. p. 327-333 ; J. DANIELOU, « L'Étoile de Jacob et la mission chrétienne à Damas », *Vigiliae Christianae*, 11, 1957, p. 121-138.

<sup>18</sup> F. SCORZA BERCELLONA, « Oro et incenso e mirra (Mt 2, 11). Le interpretazione cristologica dei tre doni e la fede dei magi », *Annali di Storia dell'Esegesi*, 2, 1985, p. 137-142 ; ID., « Oro et incenso e mirra (Mt 2, 11). Le interpretazioni morali », *Annali di Storia dell'Esegesi*, 3, 1986, p. 227-245.

<sup>19</sup> La référence à ce verset semble bien indiquer que Matthie pense à des personnages païens.

La dimension préfiguratrice des Mages est également à souligner. En effet, arrivés à Jérusalem, ces derniers annoncent qu'ils sont à la recherche du « roi des Juifs », formule que l'on retrouve écrite sur la Croix (Mt, 27, 11 ; 29 ; 37 ). De même, l'assemblée extraordinaire que réunit Hérode pour interpréter les paroles des Mages, rappelle le procès de Jésus par le Sanhedrin.

Le récit des Mages forme ainsi un point de connexion de références messianiques majeures, faisant état de la culture juive de son auteur. Si la brièveté du texte et son caractère unique dans l'Évangile en font un espace scripturaire fécond pour de nombreuses digressions postérieures, la formidable cohérence théologique du récit matthéen de l'Enfance favorise les développements moins fabuleux qu'intellectuels<sup>21</sup>. C'est par ailleurs cette construction fascinante du texte que les Pères de l'Église ont mis à jour en appliquant au récit de l'Enfance leurs propres méthodes d'exégèse.

## II. L'exégèse paléochrétienne

### II. 1 Les Mages païens et la première Église chrétienne

Aux origines de l'Église, le terme « Épiphanie » n'est pas encore défini et s'applique aussi bien à la *Visite des Mages*, au *Baptême du Christ*, aux *Noces de Cana* qu'à la *Seconde Parousie*. Seule la littérature concernant la visite des Mages sera ici abordée, (la définition exacte de l'Épiphanie et son application dans le calendrier liturgique seront abordées en dernière partie) et nous n'explorerons que les textes apportant leur concours à la construction de la figure des Mages<sup>22</sup>. En ce sens, nous n'aborderons pas l'exégèse patristique chronologiquement, approche qui ne rendrait pas compte d'une évolution linéaire. De même, un partage géographique se prête mal à notre propos car, ce que le thème doit à Tertullien, Augustin ou Jean Chrysostome, est reçu de façon similaire par l'homme médiéval. Nous

---

<sup>20</sup> À noter cependant l'intéressante théorie de G. RYCKMANS, « De l'or (?), de l'encens et de la myrrhe », *Revue Biblique*, 58, 1951, p. 372-376. L'auteur y développe l'idée que l'or résulte d'une erreur de traduction alors que l'original araméen perdu évoquait une troisième épice.

<sup>21</sup> Sur la fortune de Matthieu pour la littérature chrétienne primitive, voir, É. MASSAUX, *Influence de l'Évangile de saint Matthieu sur la littérature chrétienne avant saint Irénée*, Louvain, 1950.

<sup>22</sup> Pour la constitution de notre corpus de sources textuelles, nous avons en priorité utilisé l'édition en ligne de la *Patrologie Latine* de Migne : J. P. MIGNE, *Patrologia Cursus completus. Series Latina* (dorénavant citée PL.) sur *Patrologia Latina Database* [En ligne], URL : <http://pld.chadwyck.co.uk>, ainsi que la *Patrologia Graeca* de Migne : J. P. MIGNE, *Patrologia Cursus completus. Series Graeca* (dorénavant citée PG.). Les attributions erronées seront corrigées le cas échéant. Nous avons complété ce corpus avec les bases de données en ligne B. *Brepolis*, JANSSENS (Dir.), [En ligne], URL : <http://www.corpuschristianorum.org/centres/turnhout.html>, à savoir la *Library of Latin Texts–Series A* (LLT-A) ; la *Library of Latin Texts–Series B* (LLT-B) et le *Monumenta Germaniae Historica* (eMGH). Chaque texte sera cité d'après les éditions papier du *Corpus Christianorum series latina*, Turnhout 1953-2012 (dorénavant cité CCL) et du *Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis*, Turnhout, 1966-2012 (dorénavant cité CCCM). À cela s'ajouteront quelques textes issus du *Corpus Christianorum Series Apocryphorum*, Turnhout, 1983-2010 (dorénavant cité CCA). Pour les MGH, Les textes cités on été vérifiés dans les *Monumenta Germaniae Historica, Deutsches Institut für Erforschung des Mittelalters*, (dorénavant cité MGH), dans leur version papier. Plus particulièrement, pour les textes patristiques, l'outil *Bibindex* [En ligne], URL : <http://www.bibindex.mom.fr>, nous a été d'un précieux secours pour la Patristique. Beaucoup de textes cités en français sont extraits des *Sources Chrétiennes*, Paris, 1942-2012 (dorénavant cité Sch). Enfin, plusieurs sources seront tirées d'études particulières citées ponctuellement.



cheminerons donc dans cette littérature de manière thématique en connectant l'exégèse avec ce qui vient d'être dit sur Matthieu<sup>23</sup>.

Les Pères de l'Église, dans un premier temps, s'accommodent relativement bien du flou auréolant l'identité des Mages. Le réel moteur de l'interprétation de l'épisode est la volonté de lui donner un sens, non de l'étoffer. Alors que Matthieu écrit un plaidoyer en faveur du Christ-Messie, les Pères réutilisent la péricope dans la logique ecclésiale d'une religion jeune, agitée de nombreuses controverses, païennes, juives et hérétiques. Ainsi, dès les premiers commentaires, il est évident pour tous que les Mages sont des païens venus reconnaître le Dieu de la seule vraie religion. Ils symbolisent ainsi la conversion des gentils. Tertullien, très tôt, dans son *Dialogue contre Marcion* utilise l'épisode en ce sens : « l'ayant adoré comme dieu et roi d'après le témoignage de l'étoile annonciatrice et guide, ils (les Mages) sont devenus les dépouilles de la Samarie, c'est-à-dire de l'idolâtrie »<sup>24</sup>. De même, Athanase d'Alexandrie écrit : « certes il naissait en Judée, mais les Perses venaient l'adorer. C'est lui qui dès avant sa manifestation corporelle remportait la victoire contre ses adversaires, les démons, et gagnait ses trophées contre l'idolâtrie »<sup>25</sup>.

Cette vision est communément acceptée par l'ensemble des Pères, mais l'expression la mieux construite reste celle d'Augustin, qui l'intègre dans un modèle ecclésiologique global. Pour prouver l'unité des deux natures du Christ dans sa lutte contre l'hérésie (notamment donatiste et arienne), il construit l'image théologique du Christ « pierre angulaire »<sup>26</sup> autour de laquelle se construit l'édifice ecclésial, par la réunion des gentils et des juifs. Dans ses réflexions sur le mystère de l'Incarnation, il utilise l'Épiphanie et la personnalité des Mages, avec une grande cohérence. Les Mages sont les gentils, les Bergers sont les juifs et les deux symbolisent les « murailles de la circoncision et de l'incirconcision » s'unissant autour du Christ Pierre angulaire, système qu'il applique à ses six sermons sur l'Épiphanie<sup>27</sup>. Dans le premier (Sermon 199) il écrit : « Le premier jour, ce sont les bergers qui l'ont adoré, ce sont les Mages aujourd'hui. Aux uns il a été annoncé par des anges, aux autres par une étoile ; et tous, en voyant sur la terre le Roi du ciel, ont appris du ciel même que Dieu allait être glorifié [...]. Car le Sauveur est notre paix, puisque de deux "il a fait un" ; et c'est ainsi que muet encore il s'annonce comme la pierre angulaire [...]. Dès lors, en effet, il commence à unir en lui les deux murs qui viennent de directions différentes ; amenant les bergers de la Judée et les

---

<sup>23</sup> Au sujet des sources patristiques relatives à l'Épiphanie, voir P. PACIOREK, « L'Adoration des Mages (Mt 2, 1-12) dans la tradition patristique et au Moyen Âge jusqu'au 12<sup>e</sup> siècle », *Augustiniana*, 50, 2000, p. 85-140. Outre les références citées en première partie de notre texte, voir N. BÉRIOU, « Les Mages et les Bergers », *Cahiers Évangile supplément*, n° 113, Paris, 2001, donnant de nombreuses références et extraits traduits ; J. LEMARIÉ, « Épiphanie », *D.S.*, vol. 4, 1958, col. 863-879 ; J. MOSSAY, *Les fêtes de Noël et d'Épiphanie d'après les sources littéraires cappadociennes du IV<sup>e</sup> s.*, Louvain, 1965.

<sup>24</sup> TERTULLIEN, *Contre Marcion*, Livre 3, ch. 13, 8, trad. R. BRAUN, SCh 399, Paris, 1994, p. 128-129.

<sup>25</sup> ATHANASE D'ALEXANDRIE, *Sur l'Incarnation du Verbe*, ch. 37, 4, trad. C. KANNENGIESSER, SCh 199, 2000 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1973), Paris, p. 396-399.

<sup>26</sup> Image extraite de l'Ancien Testament dans Is 28, 4, et reprise dans le Nouveau Testament par 1P 2, 6.

<sup>27</sup> Les six sermons sur l'Épiphanie sont ceux numérotés de 199 à 204 selon la *Patrologie latine* de Migne, *S. Aurelli Augustini Hipponensis episcopi sermones ad populum*, PL. 38, col. 1026-1038 et les sermons détachés de M. RAULX, *Œuvres complètes de saint Augustin*, t. 7, Bar-le-Duc, 1868, p. 179-191. Les traductions que nous utilisons sont extraites de ce dernier volume. Le texte qui développe dans son ensemble la métaphore est le IV<sup>e</sup> sermon pour l'Épiphanie, sermon 204, *Ibid.*, p. 189-191 ; PL. col. 1037-1039.

mages de l'Orient, afin de former en lui-même un seul homme de ces deux peuples, en accordant la paix à ceux qui étaient loin, “et la paix à ceux qui étaient proches” »<sup>28</sup>.

Dans ce champ théologique, de nombreux auteurs affinent leur argumentaire en explorant les origines et l'identité des Mages pour mettre en évidence leur paganisme. Tertullien en fait des Arabes, en raison de la nature des présents : « À propos de cet or offert en présent, David également a dit : “Et on lui donnera de l'or d'Arabie”, et encore “les rois d'Arabie et de Saba lui offriront présent” »<sup>29</sup>. L'auteur se réfère dans son commentaire au Psaume 72 : « les rois de Tharsis et des îles rendront tribut. Les rois de Saba et de Seba feront offrande » (Ps 72,10) ; « Qu'il vive et que lui soit donné l'or de Saba ! » (Ps 72, 15)<sup>30</sup>. La référence est cruciale pour la compréhension de la péripécie, nous aurons l'occasion d'y revenir. Justin de Rome avait le premier émis cet avis, mais de façon moins explicite<sup>31</sup> et Clément d'Alexandrie, lui, les imagine venus de Perse<sup>32</sup>. La Chaldée est l'autre patrie possible des Mages<sup>33</sup>, terre d'accueil des devins et autres astrologues, communément appelés Chaldéens, sans que cela précise pour autant leur origine géographique.

Cependant, plus que stigmatiser l'erreur païenne, les auteurs soulignent la clairvoyance et la sagesse des Mages qui deviennent, au fil des commentaires, d'illustres dignitaires païens. En accroissant ainsi leur légitimité et leur autorité, les Pères intensifient l'universalisme de leur adoration et celle de la victoire du Christ. C'est sans doute en ce sens que Tertullien décide d'en faire des Rois mages dans son *Contre Marcion*, pour la première fois dans la littérature chrétienne : « “Les rois d'Arabie et de Saba lui offriront des présents” (Ps 72,10). Car l'Orient eut généralement des Mages pour rois »<sup>34</sup>. Il en est de même dans son *Aduersus Iudaeos*<sup>35</sup>. L'invention des Rois mages dans deux écrits polémiques, l'un contre Marcion et sa doctrine gnostique, l'autre contre le judaïsme, montre que Tertullien cherche une base prophétique pour légitimer l'épisode et, de ce fait, la royauté et la divinité du Christ.

Toutefois, précisons que Tertullien fait encore figure d'exception dans son intérêt précoce pour les Mages. En effet, mis à part Justin de Rome, peu d'auteurs réfléchissent sur ces personnages ambigus avant le III<sup>e</sup> siècle. En revanche, à partir d'Origène, la quête des

---

<sup>28</sup> SAINT AUGUSTIN, *I<sup>er</sup> sermon sur l'Épiphanie*, 1, trad. M. RAULX, *Ibid.*, t. 7, *Sermon 199*, p. 179-180 ; PL. 38, col. 1026-1028. Dans son *II<sup>e</sup> sermon pour l'Épiphanie*, *Ibid.*, *Sermon 200*, t. 7, p. 183, PL. 38, col. 1029-1031, il synthétise cette idée : « puisque le Christ a été révélé aux Juifs et aux gentils comme étant la pierre angulaire ». Dans ce même sermon, il applique l'allégorie à la construction de l'Église contemporaine : « Car ces Israélites, qui n'avaient pas à venir de loin pour se lier à la pierre angulaire, étaient figurés par les bergers, comme nous, qui avons été appelés de si loin, l'étions par les Mages [...] pour avoir comme principale pierre angulaire Jésus-Christ même ; lui qui a réuni les deux en un ». Il utilise par ailleurs l'épisode pour fustiger l'hérésie dans le *VI<sup>e</sup> sermon pour l'Épiphanie*, *Sermon 202*, *Ibid.*, t. 7, p. 186 ; PL. 38, col. 1033-1035 : « On comprend pourquoi les Donatistes n'ont jamais voulu célébrer avec nous cette fête : ils n'aiment pas l'unité et ne sont pas en communion avec l'Église d'Orient, où se montra cette étoile. Pour nous, au contraire, honorons en demeurant dans l'unité catholique, ce jour où se révéla notre Seigneur et Sauveur Jésus-Christ, et où il recueillit en quelque sorte les prémices de la gentilité ».

<sup>29</sup> TERTULLIEN, *Contre Marcion*, Livre 3, ch. 13, 8, *op.cit.* n. 24, p. 126-127.

<sup>30</sup> La traduction française « Seba » et « Saba » désigne l'Arabie comme le traduit la Vulgate « reges Arabum » et « dabitur ei de auro Arabiae ».

<sup>31</sup> JUSTIN MARTYR, *Dialogue avec Tryphon* dans *Justin Martyr, Œuvres complètes*, trad. G. ARCHAMBAULT, L. PAUTIGNY et E. GAUCHÉ, Paris, 1994, p. 223-225 : « Dès qu'il fut né, des mages arrivés d'Arabie l'adorèrent ».

<sup>32</sup> CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Les Stromates*, Livre 1, ch. 15, 71, trad. M. CASTER, SCh 30, Paris, 1951, p. 102.

<sup>33</sup> PETRUS CHRYSOLOGUS, *Collectio sermonum a felice episcopo parata sermonibus extravagantibus adiectis*, CCL 24 B, 1982, *Sermon CLVI: De Epiphania*, p. 972-73 et *Sermo CLVII*, p. 976-979.

<sup>34</sup> TERTULLIEN, *Contre Marcion op.cit.* n. 24, Livre 3, ch. 13, 8, p. 128-129.

<sup>35</sup> TERTULLIEN, *Tertulliani opera*, CCL 2, 1954, *Aduersus iudaeos*, ch. 9, 12, p. 1367-1368.

Mages prend une tournure très positive. Par exemple, dans ses *Homélie sur la Genèse*, l'auteur compare Abimélech, Ochozath et Phicol (Gn, 20-26), aux Mages en reconnaissant dans les deux épisodes la sagesse et la connaissance humaine venant s'incliner devant la grâce divine : « Ces trois personnages (Abimélech, Ochozath et Phicol) qui demandent la paix au Verbe de Dieu et qui désirent devancer par une alliance la participation avec lui, peuvent représenter les Mages qui, instruits par les livres de leurs pères et les traditions de leurs ancêtres, viennent des régions d'Orient et disent : Nous avons vu le roi qui vient de naître, nous avons vu que Dieu est avec lui et "nous sommes venus l'adorer" »<sup>36</sup>. Plus tard, Ambroise de Milan cite en exemple moral de foi pour le fidèle la sagesse des Mages qui ont reconnu la divinité du Christ en l'honorant comme un roi<sup>37</sup>. Le paganisme des Mages représente désormais un argument dont usent les exégètes avec beaucoup d'habileté, témoignant ainsi d'un christianisme mieux établi et plus solide. Ajoutons à cela, pour les textes les plus anciens, la remarque de Richard Trexler qui voit dans cette promotion de l'Orient un argument contre un pouvoir politique romain dont les auteurs souffrent. Cet aspect politique a sans doute contribué à l'élaboration du thème<sup>38</sup>.

## II. 2 Fixation d'un champ scripturaire

Pour légitimer les détails de l'histoire de l'Épiphanie, les auteurs en restituent également le sens dans un champ scripturaire messianique, souvent déjà défini par Matthieu. Nombre de ces rapprochements s'intègrent dans un contexte de défense de la foi et du dogme. Ils s'adressent tantôt aux juifs, contre qui les Pères construisent un plaidoyer en faveur du Christ-Messie, tantôt aux hérétiques afin de démonter leurs thèses et réaffirmer le mystère de l'Incarnation.

Pour situer les personnages païens dans une dialectique judéo-chrétienne, le Psaume 72 permet de créer une connexion entre les deux Testaments par la nature des offrandes (à la suite de Tertullien) et devient, sous la plume de tous les auteurs chrétiens jusqu'à nos jours, la base préfiguratrice de *l'Adoration des Mages*. Chromace d'Aquilée enrichit la citation d'une référence à Isaïe (60, 6) dans son *Traité sur Matthieu* : « Ils (les Mages) ont apporté les offrandes prédites par Isaïe : "Tous viendront de Saba, apportant l'or, l'encens et la pierre précieuse et proclamant le salut de Dieu". Dans cet épisode s'accomplit la prophétie d'Isaïe annonçant le jour où les païens innombrables monteraient vers Jérusalem pour y apporter en offrande toutes leurs richesses. Les Mages, par leurs offrandes, ont voulu montrer les attributs du Christ : sa souveraineté royale, sa dignité divine et sa mission rédemptrice, vénérant le Christ, Roi, Dieu et Homme »<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> ORIGÈNE, *Homélie sur la Genèse, Homélie XIV*, 3, trad. L. DOUTRELEAU, SCh, 7bis, Paris, 1996, (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1943), p. 342.

<sup>37</sup> AMBROISE DE MILAN, *Traité sur l'Évangile de saint Luc*, Livre 2, ch. 44, trad. G. TISSOT, SCh 45, Paris, 1956, p. 92-93 : « Donc ce petit enfant, que le manque de foi vous fait trouver méprisable, des Mages venus d'Orient l'ont suivi sur un si long parcours, se prosternèrent pour l'adorer, l'appellent roi, et reconnaissent qu'il ressuscitera, en tirant de leurs trésors l'or, l'encens et la myrrhe ».

<sup>38</sup> R. TREXLER, *Le Voyage des Mages à travers l'Histoire*, Paris, 2009, p. 47.

<sup>39</sup> D'après P. PACIOREK, « L'Adoration des Mages... » *op.cit.* n. 23, traduction d'après CHROMATIUS AQUILEIENSIS, *Chromatii Aquileiensis opera*, CCL 9A, 1974, *Tractatus in Mathaeum*, ch. 5, 1 (Math 2, 1-12) p. 216-217.

Une autre question se pose aux Pères : comment des Mages, versés dans une science douteuse (l'astrologie), ont-ils pu reconnaître le signe de l'Incarnation divine ? Plus important encore, pourquoi le message divin a-t-il pris la forme d'un astre issu de la création ? Voilà donc un autre acteur de l'histoire de l'Épiphanie, l'étoile, qu'il convient d'alléger de son bagage païen pour l'intégrer dans un système dogmatique en pleine construction. Pierre Chrysologue, dans son seizième sermon *De Epiphania* explique très exactement cela : « *Apparuit stella non uolens, sed iussa ; non caeli nutu, sed diuinitatis impulsu ; non lege siderum, sed nouitate signorum ; non caeli climate, sed uirtute nascentis ; non a mathesi, sed a deo ; non astrologi scientia, sed praescientia conditoris ; non arithmetica ratione, sed sanctione diuina* »<sup>40</sup>. L'étoile est donc un signe divin. Plus loin, le même auteur écrit aussi « *non arte magica, sed Iudaica prophetia* »<sup>41</sup>. Tout comme les Mages, la légitimation de l'étoile en tant que signe messianique passe par sa préfiguration dans l'Ancien Testament.

Justin, plus précocement, utilise ce signe dans une rhétorique messianique évidente pour relier le Christ à la tribu de Juda : « Moïse, le premier des prophètes, dit en propres termes : “il ne manquera pas de princes de la descendance de Juda, ni de chefs de sa race, jusqu'à ce que vienne celui à qui (sa royauté) est réservée” », avant d'aborder l'annonce de l'étoile par une citation qu'il attribue à Isaïe : « Un astre, dit-il, se lèvera de Jacob, et une fleur poussera de la racine de Jessé, et les nations espéreront en son bras »<sup>42</sup>. Il synthétise enfin sa pensée en ces termes : « Un astre lumineux s'est levé, une fleur a poussé de la racine de Jessé, et c'est le Christ »<sup>43</sup>. L'étoile est ainsi issue à la fois de Jacob et de Jessé et témoigne de la généalogie royale, donc messianique, de Jésus, telle qu'elle est exposée par Matthieu lui-même dans son premier chapitre. Irénée de Lyon, à la même époque, passe en revue différents référents vétérotestamentaires de l'Enfance de Matthieu. Dans son *Contre les hérésies*, nous retrouvons, pour la Nativité, la prophétie d'Isaïe 7, 14 : « Voici que la Vierge concevra en son sein et enfantera un Fils, et on lui donnera pour nom Emmanuel »<sup>44</sup>. Mais plus important nous concernant, il connecte directement l'étoile des Mages à la prophétie de Balaam, devin du Livre des Nombres : « Un astre issu de Jacob devient chef, un sceptre se lève, issu d'Israël. Il frappe les tempes de Moab et le crâne de tous les fils de Seth » (Nb 24, 17). Or, cette référence à Balaam, qu'Irénée utilise dans une controverse gnostique, offre une référence solide que les Pères exploitent autant que possible<sup>45</sup>.

---

<sup>40</sup> PETRUS CHRYSOLOGUS, *Collecto sermonum a felice... op. cit.* n. 33, CCL, 24b, 1982, *De Epiphania, Sermon XVI*, 9, p. 974, (Une étoile apparut, non selon sa volonté, mais d'après un ordre ; non pas par un signe du ciel, mais à l'instigation de la divinité ; non par la loi des astres, mais par la nouveauté des dignes ; non d'après le climat du ciel, mais par la vertu de la naissance ; non par les mathématiques, mais par Dieu ; non par la science astrologique, mais par la prescience du créateur ; non selon un calcul arithmétique, mais par une décision divine).

<sup>41</sup> *Idem.*, (non par l'art de la magie mais par les prophéties juives)

<sup>42</sup> JUSTIN MARTYR, *Apologies*, trad. A. WARTELE, Paris, 1987, p. 141-143. Cette prophétie est en fait une citation hybride entre Is 11, 1-10, Is 51, 1 et Nb 24, 17.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>44</sup> IRÉNÉE DE LYON, *Contre les Hérésies*, Livre 3, ch. 9, 2, trad. A. ROUSSEAU, SCh 211, Paris, 1974, p. 105.

<sup>45</sup> Voir note n° 17. On ajoutera pour le rappel des débats entre auteurs chrétiens sur le sujet G. DORIVAL, « L'astre de Balaam et l'étoile des Mages », dans *La science des cieux : sages, mages, astrologues*, R. GYSELEN (Éd.), *Groupe pour l'étude de la civilisation du Moyen-Orient*, coll. « *Res Orientalis*, 12 », Bures-sur-Yvette, 1999, p. 93-111, part. p. 94.

L'auteur qui a le mieux utilisé la référence au livre des Nombres reste Origène. Déjà dans son *Contre Celse*<sup>46</sup>, il s'interroge sur la nature de l'étoile et sa singularité. Pour prouver que celle-ci est bien un signe divin, il argumente, face aux Juifs et aux Grecs, qu'aucun signe astrologique n'est annoncé par une quelconque prophétie, alors que l'étoile des Mages est annoncée dans l'Ancien Testament. Il cite alors la vision de Balaam relative à l'étoile de Jacob. Mais ses écrits les plus intéressants sur le sujet restent les *Homélie sur les Nombres* : « Si les prophéties de Balaam ont été introduites par Moïse dans les Livres sacrés, à combien plus forte raison ont-elles été recueillies par les habitants de la Mésopotamie, chez lesquels Balaam avait grande réputation et qui ont été, c'est connu, ses disciples en Magie. C'est à lui que la tradition fait remonter, dans les pays d'Orient, l'origine des Mages qui possédaient chez eux le texte de toutes les prophéties de Balaam, avec entre autres celle-ci : "Il paraîtra une étoile en Jacob et il se lèvera un homme en Israël (Nb 24, 17)". Les Mages possédaient ce texte chez eux ; aussi, quand naquit Jésus, ils reconnurent l'étoile et ils comprirent que la prophétie était accomplie »<sup>47</sup>. Dans une seconde homélie, il précise « Quant à la parole : "que ma descendance soit comme celle des justes", on pourrait l'entendre aussi de l'histoire de Balaam, car les mages qui, venant d'Orient, furent les premiers à adorer Jésus, semblent être de sa descendance, soit par voie de génération de père en fils, soit par tradition d'un savoir enseigné. Car c'est un fait évident qu'ils ont reconnu l'étoile dont Balaam avait prédit "l'apparition en Israël" »<sup>48</sup>. Non seulement le texte préfigure la venue des Mages mais, plus important encore, le lien théologique est matérialisé par une relation directe entre les personnages, soit par le savoir, soit par la parenté<sup>49</sup>. Origène suppose ainsi que c'est le texte de Balaam, dont les Mages sont en possession, qui leur permet de reconnaître le signe, gommant ainsi leur science astrologique tout en rendant inexcusable l'aveuglement du judaïsme. C'est sans doute en ce sens qu'Origène l'utilise car, pour lui, les Mages valent « mieux que le peuple d'Israël qui négligea d'écouter les paroles des saints prophètes »<sup>50</sup>. Enfin, dans son *Homélie XVIII*, il explicite la prophétie de Balaam et, donc, la nature de l'étoile, en précisant que le signe annonce la double nature du Christ : « quand celle-ci évoque sa divinité, elle dit, d'une part : "une étoile se lèvera en Jacob", et d'autre part, quand elle parle de sa nature humaine, elle dit : "et il se lèvera un homme en Israël" »<sup>51</sup>. Origène semble ici avoir été en possession d'un texte mentionnant la filiation des Mages à Balaam, filiation effective dans les écrits apocryphes orientaux les plus anciens. Il est donc possible que le lien

<sup>46</sup> ORIGÈNE, *Contre Celse*, Livre 1, ch. 58, trad. M. BORRET, SCh 132, Paris, 2005 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1967), p. 236-239.

<sup>47</sup> ORIGÈNE, *Homélie sur les Nombres II, Homélie XIII*, ch. 7, 4, trad. L. DOUTRELEAU, SCh 442, Paris, 1999, p. 150-151.

<sup>48</sup> *Ibid.*, *Homélie XV*, ch. 4, 2, p. 214-215.

<sup>49</sup> La référence à Balaam devient par ailleurs un lieu commun dans les textes. Saint Ambroise, dans son *Traité sur l'Évangile de Saint Luc*, la cite, en étendant le signe épiphannique à l'Apocalypse : « c'est que, dans le Mystère de l'Incarnation, le Christ est l'étoile : car "une étoile s'élèvera de Jacob, et un homme surgira d'Israël (Nb 24, 17)". Aussi bien où est le Christ, l'étoile est aussi : car Il est "l'étoile brillante du Matin (Ap 22, 16)". C'est donc par sa propre clarté qu'il se signale. », AMBROISE DE MILAN, *Traité sur l'Évangile de saint Luc*, *op. cit.* n. 37, Livre 2, ch. 45, vol. 1, p. 93. Mais surtout, pour Ambroise, la filiation entre les Mages et Balaam ne fait plus aucun doute : « Cependant qui sont ces mages, sinon, comme une histoire nous l'apprend, des descendants de Balaam », *Ibid.*, Livre 2, ch. 48, p. 94. Ici, l'histoire que mentionne Ambroise pourrait être un apocryphe, peut-être une version primitive de *L'Opus imperfectum in Matthaëum*.

<sup>50</sup> *Idem.*

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 332-333.

de parenté ne soit pas le seul fruit de l'exégèse. Une histoire semblable a pu circuler à l'époque, peut-être diffusée par l'*Opus Imperfectum in Matthaeum* que nous citerons plus bas<sup>52</sup>.

Ainsi, dans leur globalité, les réflexions des Pères restent très proches des problématiques matthéennes exposées en début de chapitre. Cependant, un pan de l'exégèse des premiers chrétiens, l'exégèse symbolique, est moteur d'invention réelle, puisqu'en essayant de délimiter une signification à l'épisode pour l'intégrer pleinement au dogme de l'Incarnation, l'image virtuelle des Mages s'enrichit de plusieurs détails importants.

## II. 3 Exégèse symbolique et identité des Mages

Le fruit le plus célèbre (et le plus durable) de ces recherches concerne les présents des Mages. Irénée de Lyon, encore une fois en précurseur, écrit dans son troisième livre *Contre les hérésies*, quelques lignes sémantiquement très denses : « Puis ayant été conduits par l'étoile vers la maison de Jacob jusqu'à l'Emmanuel, ils firent voir par leurs présents qu'ils offrirent, quel était celui qu'ils adoraient : la myrrhe signifiait que c'était lui qui, pour notre race humaine mortelle, mourrait et serait enseveli ; l'or, qu'il était le Roi dont le règne n'aurait pas de fin ; l'encens, enfin, qu'il était le Dieu qui venait de se faire connaître en Judée et de se manifester à ceux qui ne le cherchaient point »<sup>53</sup>. Ainsi, la très célèbre symbolique des présents des Mages, l'or pour le roi, l'encens pour le Dieu, la myrrhe pour l'homme mortel, est ici exposée dans une version déjà définitive. Bien entendu, le propos d'Irénée, né dans un contexte bien particulier, est destiné à exprimer la nature du Christ face aux autres doctrines chrétiennes divergentes, particulièrement gnostiques. Les Mages expriment ainsi symboliquement l'entière humanité et l'entière divinité du Christ ainsi que sa royauté messianique. Toutefois, alors que la christologie prénicéenne est encore mal définie, ce symbolisme n'est pas toujours aussi abouti que celui d'Irénée. Clément d'Alexandrie, par exemple, n'évoque que la royauté du Christ figurée par l'or des Mages<sup>54</sup>.

En revanche, après Nicée, la compréhension mystique des présents se répand en soutien au dogme trinitaire<sup>55</sup> et peut être approfondie suivant le contexte et l'orientation du texte. Hilaire de Poitiers, par exemple, dans une optique antiarienne, approfondit et explicite ce symbolisme : « Par la vénération des Mages se réalise pleinement la connaissance de l'ensemble des mystères de la mort chez l'homme, de la résurrection chez Dieu, du pouvoir de juger chez le roi. »<sup>56</sup>.

---

<sup>52</sup> Sur la relation entre les Mages et Balaam dans l'*Opus Imperfectum in Matthaeum*, voir G. DORCIVAL, « Un astre se lèvera de Jacob... », *op. cit.* n. 17, p. 324-327. Brent Landau évoque la possibilité d'une première version du traité incomplet sur Matthieu en circulation dès le II<sup>e</sup> siècle : B. LANDAU, « The Revelation of the Magi in the Chronicle of Zuqnin », *Apocrypha* 19, 2008, p. 182-201.

<sup>53</sup> IRÉNÉE DE LYON, *Contre les Hérésies III*, Livre 3, ch. 9, 2, trad. A. ROUSSEAU, SCh 211, Paris, 1974, t. 2, p. 104-105.

<sup>54</sup> CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Le pédagogue*, Livre 2, ch. 63, 4, trad. C. MONDÉSERT, Paris, 1991, p. 128-129.

<sup>55</sup> Par exemple Origène réutilise la formule définie par Irénée : « qu'ils offrirent comme à quelqu'un qui tient à la fois, pour ainsi dire, de Dieu et de l'homme mortel, et des présents symboliques : l'or comme à un roi, la myrrhe comme à un être mortel, l'encens comme à un Dieu », ORIGÈNE, *Contre Celse*, *op.cit.* n. 46, Livre I, ch. 60, p. 240-241.

<sup>56</sup> HILAIRE DE POITIERS, *Commentaire sur l'Évangile de Matthieu*, ch. 1, 5, trad. J. DOIGNON, SCh 254, Paris, 1979, t. 1, p. 98-99.

Fulgence de Ruspe, dans son quatrième sermon témoigne d'une symbolique des présents liée au dogme trinitaire établi et définitif : « *Per ista tria munerum genera in uno eodemque Christo et diuina maiestas et regia potestas et humana mortalitas intimatur* », mais surtout, il conclut ce symbolisme par les paroles suivantes : « *Omnia haec sancta fides Christo ueraciter offerre non desinit dum unum eundemque uerum Deum uerum regem uerumque hominem credit* »<sup>57</sup>, qui sont en fait des paroles extraites de l'acte du concile de Chalcédoine<sup>58</sup>. La recherche tend donc à utiliser l'épisode dans une réflexion sur l'Incarnation du Verbe avec un symbolisme qui témoigne d'une christologie consolidée par plusieurs conciles.

Les écrits de Léon le Grand, pape à partir de 440, témoignent des constructions antérieures mais montrent surtout une fixation définitive du thème. Les *Sermons sur l'Épiphanie* en sont les exemples les plus éloquents et le premier aborde l'épisode comme il suit : « Et pour manifester extérieurement le mystère qu'ils croient et comprennent, ils attestent par des présents ce qu'ils croient dans leur cœur. À Dieu ils offrent de l'encens, à l'homme de la myrrhe, au roi de l'or, conscients d'honorer dans l'unité les natures divine et humaine ; ce que chaque nature, en effet, rendait propre, la puissance ne le divisait pas »<sup>59</sup>. Léon présente ainsi une réflexion très aboutie sur les trois statuts du Christ, liés à ses deux natures, comprises dans sa seule personne. Cependant, la nouveauté du sermon réside dans l'évocation des trois Mages (nombre sans doute déduit des offrandes), détail qu'il reprend tout au long de ses huit *Sermons sur l'Épiphanie*. Il modèle ainsi leur image virtuelle pour qu'elle soit en parfaite conformité avec son aboutissement théologique. La portée trinitaire des Mages est ainsi close dès le V<sup>e</sup> siècle en adéquation avec le dogme de l'Incarnation tel qu'il est arrêté lors des conciles d'Éphèse (431) et de Chalcédoine (451).

Dans une rhétorique qui lui est propre, Léon envisage également le thème dans ses applications morales. Cela est particulièrement sensible dans le second sermon : « Comme ils (les Mages) offrirent au Seigneur, tirés de leurs trésors, des dons, symboles mystiques, nous aussi tirons de notre cœur des dons dignes de Dieu »<sup>60</sup>. Il fait intervenir l'acte des Mages directement dans la vie du fidèle, avec une sonorité liturgique comme le montre le sixième sermon : « Mais si nous voulons considérer d'un esprit attentif que les trois mêmes sortes de dons sont offerts par tous ceux qui viennent au Christ par la démarche de la foi, n'est-il pas vrai que les croyants dont la foi est droite célèbrent dans leur cœur la même oblation »<sup>61</sup>, avec l'usage de l'expression « *celebratare oblationem* ».

Plus généralement, dans sa série de huit sermons pour l'Épiphanie, Léon délimite définitivement la symbolique de l'épisode. Les Mages représentent bien la conversion des

<sup>57</sup> FULGENCE DE RUSPE, *Sancti Fulgentii episcopi Ruspensis opera*, CCL, 91 A, 1968, *Sermo IV*, ch. 9, p. 915-916, (« À travers ces trois sortes de cadeaux faits au seul et même Christ, ce sont la majesté divine, la puissance royale et la mortalité humaine qui sont désignées. Toutes ces choses, la sainte foi au Christ ne cesse de l'offrir réellement, quand elle croit en un seul et même vrai Dieu, vrai roi et vrai homme »).

<sup>58</sup> « Nous déclarons tout d'une voix que l'on doit confesser un seul et même Jésus-Christ, le même parfait dans la divinité, et parfait dans l'humanité ; vraiment Dieu et vraiment Homme ». Nous empruntons cette remarque à l'article de P. PACIOREK, « L'Adoration des Mages... » *op.cit.* n. 23, p. 124.

<sup>59</sup> LÉON LE GRAND, *Sermons*, trad. D. R. DOLLE, SCh 22bis, Paris, 1964 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1947), *I<sup>er</sup> Sermon pour l'Épiphanie*, ch. 2 p. 215-215.

<sup>60</sup> *Ibid.*, *II<sup>ème</sup> Sermon pour l'Épiphanie*, ch. 4, p. 220-225.

<sup>61</sup> *Ibid.*, *VI<sup>e</sup> Sermon pour l'Épiphanie*, p. 268-269.

gentils : « ces trois hommes, représentent toutes les nations »<sup>62</sup> et il est précisé dans le huitième sermon que « (dans) l'éclat de l'étoile, s'annonçait déjà la grâce de Dieu, dans les trois hommes, l'appel des gentils, dans le roi impie (Hérode), la cruauté des païens »<sup>63</sup>. L'épisode se trouve ainsi allégé de toute science occulte, car seules les Écritures (il reprend la préfiguration de l'astre dans la prophétie de Balaam<sup>64</sup>) et la foi véritable ont pu conduire les Mages face au Christ.

Si Léon est dépositaire d'une longue tradition, ses textes sont moins polémiques et les Mages ne représentent plus l'abolition de l'idolâtrie, mais bien la conversion des gentils. C'est surtout au judaïsme qu'il oppose l'acte de foi des Mages. À partir de ce moment, Adoration des Mages et Incarnation sont intimement liées et de ce fait les *Sermons sur l'Épiphanie* nous montrent un noyau théologique incontesté par la suite. C'est sur cette base exégétique que l'étude d'œuvres médiévales doit s'initier.

Ce rapide survol de la littérature patristique montre que les Pères n'explorent pas les vides laissés par Matthieu par curiosité, mais mènent chacun une démarche théologique et un combat contre les controverses qui agitent et construisent le christianisme naissant. Que ce soit les références à l'Ancien Testament pour lutter contre le judaïsme et la doctrine gnostique : que ce soit les fondamentaux du dogme trinitaire et du mystère de l'Incarnation pour lutter contre l'hérésie (arienne, nestorienne et manichéenne), l'épisode est à chaque fois enrichi, approfondi, réfléchi. Ces remaniements constants construisent l'image virtuelle des Mages, suffisamment élaborée pour potentiellement être exprimée dans l'iconographie. Avant toutefois d'étudier cette dernière, il convient d'envisager la littérature apocryphe proposant une image littéraire des trois Orientaux particulièrement développée, évoluant parallèlement à l'exégèse.

### III. Les récits apocryphes

Les Évangiles apocryphes et les légendes orientales transmettent une forme narrative de l'événement. Il semble important de développer ce point après avoir rappelé les réflexions exégétiques, car, sous leur apparence anecdotique et naïve, les écrits apocryphes développent de nombreux de points théologiques fondamentaux. Tels que les définissent François Bovon et Pierre Geoltrain, dans leur introduction aux *Écrits apocryphes*, « les ouvrages apocryphes chrétiens véhiculent des doctrines, présupposent des visions du monde, proposent des disciplines de vie et des organisations de communautés. Mais ils réalisent ce programme intellectuel abstrait de manière concrète, narrative, parfois populaire »<sup>65</sup>. Dans un premier temps, nous évoquerons les deux textes les plus importants par leur ancienneté, leur diffusion et leur succès, avant de nous attarder de façon thématique sur une tradition textuelle orientale.

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, V<sup>ème</sup> Sermon pour l'Épiphanie, ch. 4, p. 258-259.

<sup>63</sup> *Ibid.*, VIII<sup>ème</sup> Sermon pour l'Épiphanie, ch. 1, p. 284-285.

<sup>64</sup> Par exemple, *Ibid.*, IV<sup>ème</sup> Sermon pour l'Épiphanie, ch. 2, p. 238-239.

<sup>65</sup> *Écrits apocryphes chrétiens*, F. BOVON, P. GEOLTRAIN (Éds.), coll. « La Bibliothèque de la Pléiade », t. I, Paris, 1997, p. 73.



### III. 1 Le Protévangile de Jacques et le Pseudo-Matthieu

En ce qui concerne les Évangiles apocryphes, trois textes sont à mentionner : le *Protévangile de Jacques*<sup>66</sup>, le *Pseudo-Matthieu*<sup>67</sup> et l'*Évangile de l'Enfance*, dans ses traductions arabe<sup>68</sup> et arménienne<sup>69</sup>. Ces deux dernières versions sont un peu particulières par l'étirement narratif extrême qu'elles font du thème (notamment la version arménienne) et il ne sera donc ici question que des deux premiers.

Le *Protévangile de Jacques*, présenté comme l'œuvre de Jacques le Mineur, est rédigé sous sa forme primitive au II<sup>e</sup> siècle<sup>70</sup>. Ce texte ancien a connu une très grande diffusion et forme la base des écrits apocryphes postérieurs. Il semble toutefois trouver plus de légitimité en Orient, alors que l'Occident l'écarte lors du décret de Gélase au VI<sup>e</sup> siècle. Tout en restant fidèle au récit de Matthieu, il s'en démarque par son orientation fondamentalement mariale, décrivant, durant seize chapitres, la Vierge comme le tabernacle digne d'accueillir en son sein le fils de Dieu, avant de s'attarder sur la Nativité et l'*Adoration des Mages*. Dans ce contexte, les Mages, dont la sémiologie n'est pas encore comprise en ce sens, tiennent un rôle mineur (ch. 21, 1-4), apportant simplement les nouveautés de la grotte comme décor de l'Adoration, et l'amplification de l'astre « énorme qui brillait parmi ces étoiles-ci et qui les éclipsait » (ch. 21, 2). Dans ce discours virginal, les Mages s'éclipsent face aux deux sages-femmes, réelle nouveauté du texte (ch. 19 et 20).

Le *Pseudo-Matthieu*<sup>71</sup> est plus prolixe sur l'épisode. Intitulé, suivant les manuscrits, *Historia de nativitate* (Sanctae) *Mariae* ou *Liber de nativitate* (beatae) *Mariae et Infantia Salvatoris*, il est, suivant les cas, attribué à Jacques le Mineur, Matthieu lui-même ou Jean. De date incertaine, il voit sans doute le jour à la fin du VI<sup>e</sup> siècle bien qu'aucun témoin de cette haute époque ne nous soit parvenu<sup>72</sup>. Placé directement sous l'autorité de saint Jérôme qui

---

<sup>66</sup> Nous utiliserons ici l'édition en français : *Le Protévangile de Jacques*, trad. A. FREY, dans *Ibid.*, t. 1, p. 81-104. Toutes les citations du texte sont extraites de cette traduction avec l'abréviation « Prot. Jc » suivie des versets cités. Pour plus d'informations sur le texte et une bibliographie exhaustive, se reporter à l'introduction au texte p. 73-80, voir également l'introduction au texte édité dans *Évangiles apocryphes*, P. PEETERS (Éd.), t. 1, *Protévangile de Jacques, Pseudo-Matthieu, Évangile de Thomas*, Paris, 1911, p. I-XVIII.

<sup>67</sup> Nous utiliserons ici l'édition en français : *L'Évangile de l'Enfance du Pseudo-Matthieu*, trad. J. GIJSEL, dans *Ibid.*, t. 1, p. 117-140. Toutes les citations du texte sont extraites de cette traduction avec l'abréviation, « Ps. Mt » suivie des versets cités. Pour plus d'informations sur le texte et une bibliographie exhaustive, se reporter à l'introduction au texte p. 105-116.

<sup>68</sup> Nous utiliserons ici l'édition en français : *La Vie de Jésus en arabe*, trad. C. GENEQUAND, dans *Ibid.*, t. 1, p. 211-238, désormais abrégé « Év. Ar. » suivi des versets cités. Pour plus d'informations sur le texte et une bibliographie exhaustive, se reporter à l'introduction au texte p. 207-210.

<sup>69</sup> Pour l'édition et la traduction de cette dernière version, se reporter : *Évangile apocryphes*, P. PEETERS (Éd.), *op. cit.* n. 66, t. 2, *L'Évangile de l'Enfance : Rédaction syriaque, arabe et arménienne*, Paris, 1914, p. 69-285. On y trouve également une traduction de l'*Évangile arabe de l'Enfance*, p. 1-65. On pourra également consulter l'introduction aux deux textes, p. I-LVI.

<sup>70</sup> La première mention du texte est faite par Justin Martyr dans ses *Apologies des Chrétiens*, (I, 33) puis par Origène dans son *Commentaire sur Matthieu* (t. X, c. 17) ce qui semble prouver l'antiquité du texte, du moins sous une forme primitive. Il est également relaté par Grégoire de Nysse.

<sup>71</sup> L'introduction au texte par J. GIJSEL parue dans *Écrits apocryphes chrétiens*, *op. cit.* n. 65, p. 105-116, et celle des *Évangiles apocryphes*, P. PEETERS (Éd.), *op. cit.* n. 66, p. XIX-XXII donneront les informations essentielles sur le texte.

<sup>72</sup> Les plus anciens manuscrits sont carolingiens et datent du IX<sup>e</sup> siècle. Le plus ancien témoin reste le Manuscrit n° 55 de la Faculté de médecine de Montpellier, daté du VIII<sup>e</sup> siècle.

l'aurait traduit en latin d'un texte hébreu<sup>73</sup>, il connaît un grand succès et une plus grande diffusion en Occident. De plus, se présentant comme un remaniement latin acceptable du *Protévangile de Jacques* (parmi d'autres sources), l'Occident lui accorde plus facilement sa confiance.

Si le récit est une expansion narrative de Matthieu, il reste très bref sur la visite des Mages (chapitre 16-17), mais apporte quelques nouveautés par rapport au *Protévangile*. En effet, si la Nativité a bien eu lieu dans une grotte, Marie se déplace avant la visite des Mages dans une étable où le bœuf et l'âne adorent déjà l'Enfant<sup>74</sup>. Retenons également que l'Enfant est âgé de deux ans au moment de l'Adoration, ce qui semble confirmer le fond culturel occidental de l'auteur, en accord avec la séparation claire des deux événements (Nativité et Épiphanie) dans le calendrier liturgique latin. Ce texte reflète donc exactement la composition des images nées à Rome et diffusées dans tout l'Occident. Plus généralement, dans son intégralité, le récit insiste plus que le *Protévangile* sur les gentils et leur conversion en s'éloignant ainsi considérablement de l'Évangile de Matthieu. Le peuple des gentils est mis en opposition au peuple juif, particulièrement au moment de la vision du peuple en joie et du peuple en larmes par Marie lors du voyage à Bethléem<sup>75</sup>. Dans ce contexte, on comprend l'utilisation des Mages. Il est par ailleurs intéressant de noter que le texte fait cohabiter les épisodes de *l'Annonce aux Bergers*, la nuit de la Naissance (Ps Mt 13, 6) et de *l'Adoration des Mages*, deux ans après (Ps Mt 16) complétant le parallèle de la vision de Marie, sans doute fondé sur les réflexions augustinienne sur la judaïté des Bergers et la gentilité des Mages. Par ailleurs, la datation basse des témoins les plus anciens pourrait indiquer l'existence d'un récit intégrant un thème aux contours théologiques déjà bien définis.

Les deux textes s'attardent donc sur la filiation divine et humaine du Christ. Leur choix d'intégrer les Mages au récit paraît donc naturel. Si l'étirement du récit à leur sujet passe par l'ajout d'éléments fabuleux, nous devons remarquer que ces derniers sont la matérialisation narrative de la pensée de Matthieu et de celle des Pères. Enfin, rappelons que si le *Protévangile* est le texte apocryphe du monde byzantin, le *Pseudo-Matthieu* est incontestablement celui de l'Occident. Les deux traduisent par ailleurs presque littéralement les deux traditions iconographiques.

### III. 2 Les légendes orientales

Ce qui est généralement réuni sous l'appellation de « légendes orientales » est en fait un corpus de textes divers transmis en langue grecque, syriaque et arabe. Concernant les récits de l'Enfance, ces derniers utilisent en partie la structure du *Protévangile* (la grotte, l'adoration des Mages quelques jours seulement après la naissance et la sage-femme). Cependant, des

---

<sup>73</sup> La correspondance fictive entre Chromace, Héliodore et le Saint en prologue de nombreux manuscrits témoigne de cette attribution.

<sup>74</sup> Cette liberté narrative cherche à créer une formule d'accomplissement d'Is 1, 3 « Le bœuf connaît son possesseur, et l'âne la crèche de son maître, Israël ne connaît pas, mon peuple ne comprend pas. ».

<sup>75</sup> Ps. Mt 13, 1 : « Marie dit à Joseph « Je vois deux peuples devant moi, l'un en larmes l'autre en joie » », ce à quoi Joseph répond : « Reste assise et tiens-toi sur ta monture, et ne dis pas de paroles superflues ». Alors un ange apparaît à Joseph et le réprimande en ces termes : « Ce que tu as entendu au sujet des deux peuples, pourquoi l'as-tu appelé "des paroles superflues" ? Car elle a vu le peuple juif en larmes parce qu'il s'est éloigné de Dieu, et elle a vu le peuple des gentils en joie parce qu'il approche du Seigneur ». La vision de Marie est beaucoup plus développée et explicite que dans le *Protévangile*. (Prot. Jc 17, 2).

développements propres à cette tradition sont à souligner. Les textes syriaques, en particulier, montrent une extension narrative du sujet qui se diffuse en Orient, dans le monde grec et dans le monde copte. Leur intégration dans notre problématique est cruciale pour une bonne compréhension de l'évolution des Mages sur une période tardive. Par ailleurs, nous verrons plus en aval que, dans l'Occident médiéval, certaines images indiquent que quelques bribes de récits ont filtré en Europe dès le XII<sup>e</sup> siècle<sup>76</sup>. Sans entrer dans le détail de chaque texte, nous composerons notre réflexion suivant des axes thématiques en étudiant ce qui peut être retiré de ces textes au sujet du paganisme des Mages, leur intégration dans l'histoire humaine, particulièrement par le rôle que joue la prophétie de Balaam, avant d'évoquer la symbolique de leurs présents. Nous verrons ainsi que la prolixité narrative de ces écrits n'est pas synonyme de compilation légendaire, mais bien de développements littéraires imagés des réflexions dogmatiques.

### III. 2. a *Gentilité des Mages*

Les récits apocryphes se basent sur les réflexions patristiques tout comme le *Protévangile de Jacques* et le *Pseudo Matthieu*. L'*Évangile arabe* de tradition syriaque, par exemple, reprend la vision de Marie sur les deux peuples<sup>77</sup> (telle qu'elle apparaissait dans le *Protévangile* et le *Pseudo-Matthieu*). De même, la façon de faire précéder la venue des Mages par celle des Bergers apparaît comme un complément de la vision de la Vierge et témoigne d'une connaissance avancée du thème augustinien de la Pierre angulaire.

Cependant, afin d'appuyer la gentilité des Mages, c'est leur origine qui est explorée. L'*Évangile arabe* les qualifie de rois persans, en revanche, il ne prend pas position sur leur nombre et hésite entre douze, nombre courant dans la tradition syriaque, et trois, nombre reconnu en Occident<sup>78</sup>. Le paganisme des Mages, dans ce dernier *Évangile*, est encore appuyé par leur retour dans leur patrie et le culte qu'ils vouent aux langes de Jésus que leur a offerts Marie, vainqueur de leur feu sacré<sup>79</sup>. La métaphore de la conversion se poursuit au cours des chapitres suivants, relatant la fuite en Égypte, lors de laquelle les langes de l'Enfant, distribués par Marie, ainsi que l'eau de son bain, sont la cause de nombreuses guérisons miraculeuses.

<sup>76</sup> Sur l'ensemble des textes qui seront abordés ici, U. MONNERET DE VILLARD, *Le Leggende orientali sui magi evangelici*, coll. « Studi e testi, 163 », Città del Vaticano, 1952 reste la référence essentielle.

<sup>77</sup> En chemin vers Bethléem, Joseph, soucieux de l'humeur de sa femme, lui demande pourquoi elle paraît à la fois affectée par le souci et la joie. Marie répond « j'ai eu deux rêves différents et étranges ; j'ai vu le peuple d'Israël en pleurs et attristé, semblable à un aveugle se trouvant au soleil, mais ne se réjouissant pas de la Lumière ; et j'ai vu les peuples étrangers assis dans les ténèbres ; la lumière s'était levée sur eux et ils étaient heureux et joyeux comme l'aveugle dont les yeux se sont ouverts » (Év. Ar. 2, 1).

<sup>78</sup> Év. Ar. 5, 1 : « Lorsque Jésus naquit à Bethléem de Juda au temps du roi Hérode, les Mages vinrent de l'Orient à Jérusalem – ainsi que l'avait prophétisé Zoroastre – portant des offrandes d'or, de myrrhe et d'encens. Certains prétendent qu'ils étaient trois, comme les offrandes, d'autres qu'ils étaient douze, fils de leurs rois, et d'autres enfin qu'ils étaient dix fils de rois accompagnés d'environ mille deux cents serviteurs ».

<sup>79</sup> Év. Ar. 6, 2-3 : « Ils allumèrent un feu selon leur coutume, se prosternèrent devant lui et y jetèrent ce lange. Le feu le saisit et se mêla à lui, mais, lorsqu'il s'éteignit, ils en retirèrent le lange qui était comme avant : le feu ne l'avait pas touché. Ils se mirent à le baiser et le mirent sur leurs têtes et leurs yeux : “ceci est la vérité, sans aucun doute ; c'est une chose divine puisque le feu n'a pas pu le brûler ni le gâter” ».

Ainsi, tout comme la Patristique, en explorant l'origine des Mages, les récits orientaux décrivent de puissants personnages. De façon encore plus concluante, *La Caverne aux trésors*<sup>80</sup> attribue à chacun des Rois mages un royaume selon la géographie du Psaume 72. (Hormisdad, de Makozdai, roi des Perses, Azregad, roi de Saba et Péro(z)dad, roi de Shaba). Plus significative encore est la traduction arménienne de l'*Évangile de l'Enfance* pour qui les Mages sont trois rois issus d'une même fratrie, et qui attribue à chacun un royaume, un nom et une offrande. Ainsi, Melkon, roi de Perse offre la myrrhe, Gaspar, roi des Hindous, offre l'encens, et Balthazar, roi des Arabes offre l'or. Le texte transforme la visite des Mages en une grande expédition diplomatique devant laquelle même les émissaires d'Hérode viennent se prosterner. Ces derniers textes utilisent donc le potentiel théologique de la scène en légitimant au maximum ses protagonistes pour universaliser la portée de leur acte.

### **III. 2. b      *Intégration dans la généalogie du Christ***

Comme l'avaient fait Matthieu, à l'aide de sa généalogie, puis les Pères avec les objectifs qui étaient les leurs, ces textes se servent de l'Épiphanie pour insister sur l'ascendance humaine du Christ et tisser ainsi un lien reliant l'humanité de ses origines jusqu'à la naissance du Messie.

C'est exactement ce qu'expose le livre de *la Caverne des trésors*<sup>81</sup>. De tradition syriaque, construit sur un modèle pouvant remonter au III<sup>e</sup> siècle, le texte retrace l'histoire sainte depuis la Création jusqu'à la Pentecôte en suivant un parcours généalogique sur 5500 ans. Il raconte qu'au moment de la Chute, Adam et Ève se réfugièrent dans la caverne dite « aux trésors ». Dieu prédit à Adam qu'il mourra dans cette grotte, qu'il y sera embaumé et que, près de lui, seront conservés les trésors récupérés lors de la Chute aux abords du paradis (l'or, la myrrhe et l'encens). Il sera par la suite transporté par sa descendance au centre du monde, sur le mont Golgotha. La grotte devient ainsi un sanctuaire dans lequel tous les patriarches seront enterrés jusqu'à Noé. Cinq millénaires plus tard, les Mages deviennent dépositaires de ces offrandes sacrées et viennent les déposer devant le Christ, concluant ainsi la topographie mystique du salut. Ils rendent ainsi effective la Nouvelle Alliance entre une humanité perdue dans des croyances fausses et le Christ nouvel Adam.

### **III. 2. c      *Rôle de la Prophétie***

Afin de rendre le lien entre l'Ancien et Nouveau Testament plus équivoque encore, certains textes choisissent de faire des Mages les dépositaires d'une prophétie ancienne, leur ayant permis de reconnaître le signe de la Naissance. Alors que l'exégèse se concentrait sur la prophétie de Balaam, ce lien est moins simple à retracer pour la littérature légendaire.

Une prophétie de Zoroastre sert de prologue à *L'Évangile Arabe*<sup>82</sup>. L'identité de Zoroastre est imprécise pour l'auteur et il effleure l'idée qu'il pourrait être « Balaam

<sup>80</sup> S.-M. RI, *La caverne des trésors, les deux recensions syriaques*, coll. « Corpus Scriptorum Orientalium, 487 », Louvain, 1987, p. 1-179.

<sup>81</sup> *Idem*.

<sup>82</sup> Évang. Ar. 1, 5 : « Au temps de Moïse le prophète, que la paix soit avec lui, vivait un homme appelé Zoroastre ; c'est lui qui révéla les sciences du magisme. Un jour qu'il se trouvait assis auprès d'une source [...], voici qu'il leur dit au cours de son discours : « La vierge sera enceinte sans <avoir connu> un homme (...) sans que le sceau de la virginité ait été rompu [...]. Quant au signe de sa naissance, vous verrez à l'orient une étoile plus brillante

l'astrologue ». La *Caverne des trésors* nous rapporte que « les Chaldéens se hâtèrent de lire leurs livres de sagesse, et par la vertu de leurs livres de sagesse, ils s'instruisirent et s'établirent sur la force de la vérité »<sup>83</sup>. Dans ce livre est inscrite la révélation de Nemrod, père de la magie et de l'astrologie, grâce à laquelle « le déroulement de l'économie du Messie leur fut révélé »<sup>84</sup>. Dans l'*Évangile arménien de l'Enfance*, la prophétie apparaît sous la forme d'un livre contenant une révélation scellée du doigt de Dieu, transmise de génération en génération<sup>85</sup>. Celle-ci est confiée à Adam puis à Seth, fils d'Adam. Elle passe ensuite par Noé, Sem, Abraham et Melchisédech avant d'arriver chez les Mages par Cyrus le grand, roi des Perses. Le livre est finalement offert au Christ par le roi Melkon. Il est alors descellé et la prophétie suivante est révélée : « En l'an six mille, le sixième jour, j'enverrai mon fils unique, le Fils de l'homme, et il te rétablira de nouveau dans ta dignité originelle. Alors, toi, Adam, étant uni à Dieu, dans ta chair immortalisée, tu seras devenu Dieu, pouvant comme l'un de nous discerner le bien et le mal ».

La transmission de la prophétie par Adam à Seth est par ailleurs courante dans ce qu'il est possible de nommer la « littérature sethienne ». Par exemple, *Le Testament d'Adam*<sup>86</sup> se présente lui-même comme ce livre écrit par Seth sous la dictée d'Adam au moment de sa mort. Adam y décrit toutes les grandes étapes du salut des hommes (le meurtre d'Abel par Caïn, le Déluge, l'Incarnation, la Passion, la Descente aux Limbes, la Résurrection). En dernière recommandation, Adam demande à son fils de cacher le testament dans la Caverne aux trésors avec d'autres présents (l'or, la myrrhe, l'encens), que les Mages apporteront au Christ en même temps que le livre, le moment venu.

### III. 2. d Les présents des Mages

Si les présents trouvent une origine mystique dans les textes, leur sens symbolique est également exploré sur la base de la théologie d'Irénée de Lyon, ce qui laisse entendre que l'interprétation est bien établie dans l'ensemble du monde chrétien. Cette interprétation est discrètement amenée dans l'*Évangile Arabe de l'Enfance* qui relate qu'à la mort du Christ, on

---

que la clarté du soleil et des étoiles [...]. Lorsque vous (la) verrez, mettez-vous en route pour Bethléem, prosternez-vous devant le roi nouveau-né et présentez-lui une offrande : l'étoile vous guidera vers lui ». Par ailleurs au moment de la naissance, le texte mentionne de nouveau la prophétie, Évang. Ar. 5, 1 : « Lorsque Jésus naquit à Bethléem de Juda au temps du roi Hérode, les Mages vinrent de l'Orient à Jérusalem, ainsi que l'avait prophétisé Zoroastre ».

<sup>83</sup> S-M. RI, *La caverne des trésors*, op.cit. n. 80, p. 140-141.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 142-143.

<sup>85</sup> Les Mages en sont les dépositaires exclusifs et s'en expliquent ainsi devant la sainte famille « Nous en avons reçu de nos ancêtres le témoignage écrit, qui a été gardé (sous pli scellé). Et durant de longues années, de génération en génération, nos pères et les fils de leurs fils sont demeurés dans l'attente, jusqu'au moment où cette parole est venue à se réaliser devant nous [...]. Le témoignage que nous possédons ne vient ni de l'homme, ni de personne. C'est un ordre divin concernant un dessein que le Seigneur a promis d'accomplir en faveur des enfants des hommes, (ordre) qui s'est conservé chez nous jusqu'à ce jour » (ch. 11), *Évangiles Apocryphes*, P. PEETERS (Éd), op. cit. n. 66, p. 137. Plus généralement, sur le développement à propos de ce livre, p. 137-139. Pour une édition récente du texte, en anglais, voir *The Armenian Gospel of the Infancy*, Trad. A. TERIAN, Oxford, 2008.

<sup>86</sup> Les trois textes cités sont publiés et traduits par les auteurs suivants : S. RI, *La caverne des trésors, les deux recensions syriaques*, op.cit. n. 80, p. 1-179 ; F. MORARD, *L'apocalypse d'Adam*, coll. « Bibliothèque copte de Nag Hammadi, section texte, 15 », Québec, 1985, p. 1-63 ; G. TROUPEAU, « Une version arabe du "Testament d'Adam" » dans *Mélange Antoine Guillaumont : Contribution à l'étude des christianismes orientaux*, coll. « Cahiers d'Orientalisme, 20 », Genève, 1988, p. 3-14.

utilise pour son embaumement la myrrhe des Mages (Év Ar. 49, 3). Les autres textes reprennent le symbolisme habituel<sup>87</sup> mais l'*Évangile Arménien de l'Enfance* est celui qui en offre la variante la plus approfondie. Il mérite ici d'être cité. Pour commencer, les Mages n'apportent pas seulement les offrandes traditionnelles, mais les complètent par de nombreuses matières précieuses. Par exemple, Gaspar, en plus de l'encens présente à l'Enfant d'autres essences odoriférantes si bien qu'un « parfum d'immortalité se répandit dans la grotte ». Balthazar offre de l'or et d'autres richesses, et Melkon offre la myrrhe, de l'aloès, de la mousseline, et des rubans de lin, tout cela se rapportant bien sûr à l'embaumement. Mais plus important encore, les Mages n'adorent pas une seule fois l'Enfant, mais à trois reprises et, à chaque fois, une nature différente du Christ apparaît à chacun. Ainsi, chacun peut contempler tour à tour la nature divine, humaine et royale du Christ<sup>88</sup>. Ils achèvent leur visite par une dernière adoration, lors de laquelle le livre prophétique de Seth est offert. À ce moment, tous ont la même vision du Christ et reconnaissent alors l'Enfant comme le fils de Dieu. La dernière vision commune montre l'unité des différentes natures du Christ en sa seule personne, achevant ainsi le palindrome narratif.

Ainsi, dans les textes de tradition sethienne, l'étoile ne joue plus à elle seule le rôle de lien entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Ce sont les Mages eux-mêmes qui opèrent la connexion par la place qui leur est accordée dans la généalogie du Christ et c'est en cela que réside la grande originalité de cette littérature.

Si nous nous permettons cet écart sur la tradition littéraire syriaque, c'est pour évoquer un autre texte apocryphe qui revêt une importance toute particulière pour notre sujet : l'*Opus Imperfectum in Matthaëum*<sup>89</sup>. Ce traité incomplet sur Matthieu, rédigé au IV<sup>e</sup> siècle en latin, a longtemps été attribué à saint Jean Chrysostome, et semble donc connu en Occident relativement tôt. Or, non seulement ce texte résume globalement la tradition légendaire orientale, mais il fait également le lien, par sa diffusion massive, entre l'Orient et l'Occident. Qu'il nous soit permis ici de le citer longuement.

« O heureux mages, qui avant la vue d'un roi si cruel (Hérode), avant de connaître le Christ, furent faits les confesseurs du Christ. J'ai lu chez quelqu'un que ces Mages ont reçu des livres du devin Balaam la science de cette étoile qui devait apparaître et dont la prédiction a été exposée aussi dans l'Ancien Testament : "Une étoile se lèvera de Jacob, et un homme se dressera d'Israël, et il sera le maître de toutes les nations". J'ai entendu

<sup>87</sup> Mise à part la variante qu'en offre *La Caverne des Trésors*, indiquant que l'or est offert pour le roi, la myrrhe pour la souffrance et l'encens pour le prêtre, signifiant ainsi que le Christ est à la fois roi, prêtre et médecin (ch. 45, 40), S-M. RI, *La caverne des trésors*, op.cit. n. 80, p. 142-143.

<sup>88</sup> Le roi Gaspar dit : « Lorsque j'eus apporté et présenté l'encens à cet enfant, je vis en lui le Fils de Dieu incarné, assis sur un trône de gloire et l'armée des anges incorporels formait sa cour ». Balthazar dit : « Tandis que je m'approchais, je le vis siégeant sur un trône sublime et, devant lui, une armée innombrable l'adorait prosternée ». Melkon dit : « Et moi, je vis qu'après être mort corporellement dans les supplices, il se levait, revenu à la vie » ch. 19, *Évangiles apocryphes*, P. PEETERS (Éd.), op. cit. n. 66, p. 143-144. Sur l'ensemble de ce passage fascinant, voir p. 142-150.

<sup>89</sup> *Opus Imperfectum in Matthaëum*, PG. 56, col. 612-658 et concernant l'Épiphanie, part. col. 636-644. L'édition de Migne reste pour le moment la seule disponible. Pour plus d'informations sur ce texte étrange, se reporter à J. VAN BANNING, *Opus imperfectum in Matthaëum*, CCL, 87b, 1988 pour l'origine du texte et sa diffusion. Pour une étude attentive des manuscrits conservant une version du texte et sur leur diffusion, voir C. LARRAIN, *L'Opus Imperfectum in Matthaëum, son utilisation selon les siècles, son contenu, son texte biblique*, Thèse de doctorat, Institut Catholique de Paris, 1970. Plus particulièrement, sur les rapports entre le livre de Seth et l'*Opus Imperfectum in Matthaëum*, voir U. MONNERET DE VILLARD, *Le Leggende orientali sui magi*, op. cit. n. 76, p. 20-23.

certaines qui rapportaient, à propos d'un écrit qui, même s'il n'est pas assuré, cependant ne détruit pas la foi, mais plutôt la délecte, qu'il y avait une nation située au début même de l'Orient à côté de l'Océan chez qui figurait un écrit, transcrit sous le nom de Seth, au sujet de cette étoile et des cadeaux à lui (le Christ) offrir de cette manière, écrit qui, à travers des générations d'hommes zélés, était enseigné par les pères qui le rapportaient à leurs fils. Donc, certains d'entre eux se choisirent, au nombre de douze : ils étaient plus zélés et amateurs des mystères célestes, et ils se proposèrent à l'attente de l'étoile. Et si l'un d'entre eux mourait, son fils, ou un de ses proches, chez qui se trouvait la même volonté, s'installait en lieu et place du défunt. Or, ils étaient appelés Mages dans leur langue, parce qu'ils glorifiaient Dieu en silence et la voix muette. Donc eux, chaque année après le battage de la moisson, montaient sur le mont Victorieux : il avait en lui une grotte rocheuse, il était très agréable par ses sources et ses arbres de choix ; ils montaient sur lui et se lavaient, ils priaient et louaient en silence Dieu pendant trois jours. Et ainsi ils faisaient à chaque génération, attendant toujours, pour le cas où peut-être l'étoile de la béatitude se lèverait dans leur génération, jusqu'à ce qu'elle leur apparut : elle descendait sur le mont Victorieux, elle avait en elle comme la forme d'un petit enfant et sur elle une image de croix ; et elle leur parla, et elle les enseigna et elle leur prescrivit de faire route vers la Judée. Or, tandis qu'ils faisaient route pendant deux ans, l'étoile les précédait et ni nourriture ni boisson ne firent défaut dans leurs besaces. Or, les autres choses qui sont rapportées comme accomplies par eux sont traitées dans l'Évangile sous forme d'un résumé. Cependant, quand ils furent revenus, ils restèrent à honorer et glorifier Dieu avec plus de zèle que d'abord, et ils prêchèrent à tous à leur manière et ils instruisirent tous. Enfin, quand, après la résurrection du sauveur, l'apôtre Thomas alla dans cette province, ils se joignirent à lui et furent baptisés par lui »<sup>90</sup>.

Il est fort probable que l'image des Mages telle qu'elle nous est parvenue soit grandement redevable à ce texte puisque, nombre d'éléments seront tour à tour repris par Pierre le Mangeur<sup>91</sup>, Jacques de Voragine<sup>92</sup>, et plus tard Jean de Hildesheim<sup>93</sup>. Cependant, si dans une littérature plus tardive, ces récits légendaires ont été utilisés pour leur merveilleux, n'oublions pas qu'ils participent grandement à forger l'image virtuelle des Mages dans le creuset théologique que nous avons pu mettre à jour avec la patristique.

#### IV. Expression iconographique

Comme l'Évangile de Matthieu contenait en germe la grande majorité des réflexions qui lui sont appliquées a posteriori, les images fixent dès leurs apparitions, une composition iconographique globale, telle qu'elle se répandra dans tout l'Occident. Notre objectif n'est pas ici de retracer l'évolution des thèmes sur les six premiers siècles du christianisme et nous

<sup>90</sup> Traductions d'après G. DORIVAL, « *Un astre se lèvera de Jacob*, L'interprétation ancienne de Nombres 24, 17 », *Annali di Storia dell'Esegesi*, 13, 1996, p. 295-352, part. p. 325-326, d'après PG. 56, col. 637-638.

<sup>91</sup> PETRUS COMESTOR, *Historia scholastica*, ch. 7-8, PL, 198, col. 1541-1542.

<sup>92</sup> JACQUES DE VORAGINE, *La Légende dorée*, A. BOURREAU, M. GOULLET (Éds.), coll. « La Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2004, ch. 14, *L'Épiphanie du Seigneur*, p. 107-116.

<sup>93</sup> Pour une édition récente de ce texte, voir : JOAN VON HILDESHEIM, *Les Rois Mages : l'histoire des trois bienheureux rois*, Tournai, 2001. Cependant, pour une édition scientifique du texte, celle M. ÉLISSAGARAY, *La légende des rois mages*, Paris, 1965, reste la référence.

renvoyons pour cela aux auteurs cités en première partie<sup>94</sup>. Les réserves que nous exprimions quant à l'application de leurs conclusions sur le Moyen Âge n'entament en rien leurs fondamentaux sur les premiers siècles du christianisme. Pour notre part, nous mettrons à jour dans un premier temps un noyau iconographique incompressible, forgé à ce moment et transmis au cours des siècles. Nous distinguerons, de même, les analogies entre textes et images et les singularités qui appartiennent à l'expression iconographique seule. Nous verrons alors que la simultanéité de création dans tous les médias contribue à une image qui s'enrichit aussi bien qu'elle participe à l'élaboration de l'image virtuelle des Mages.

#### IV. 1 L'art funéraire

L'*Adoration des Mages* se retrouve dans les plus antiques décors chrétiens. En Occident, dans les peintures des catacombes romaines, elle illustre avec exclusivité jusqu'au IV<sup>e</sup> siècle, le récit de l'Enfance. La plus ancienne d'entre elles se trouve dans la *Capella graeca* de la catacombe Sainte-Priscille de Rome (figure 1), datée entre la fin du II<sup>e</sup> siècle et le début du III<sup>e</sup> siècle. Pas moins d'une douzaine d'autres peintures cémétériales du même type peuvent être recensées entre le II<sup>e</sup> et le IV<sup>e</sup> siècle. Or, malgré son antiquité, le décor de la *Capella graeca* porte à nos yeux un sujet déjà bien établi, construit suivant une composition amenée à conserver ses grandes lignes : trois Mages l'un à la suite de l'autre apportent leurs offrandes au groupe de la Vierge à l'Enfant leur faisant face. La précocité de la composition fait penser que, dès le début, un esprit logique de la représentation picturale<sup>95</sup> applique le nombre des Mages à celui des présents. Par ailleurs, ce sont peut-être les images elles-mêmes qui inspirent les sermons de Léon le Grand rédigés presque deux siècles après ces peintures. Même si la triade des Mages n'est pas une norme absolue, quelques décors montrant deux voire quatre visiteurs<sup>96</sup>, le nombre trois reste universellement admis dans l'Occident méditerranéen.

Les Mages sont, sur la fresque de la *Capella graeca*, vêtus « à l'orientale », coiffés du bonnet phrygien, revêtus d'une tunique courte nouée à la ceinture, de l'anaxyride (sorte de longues guêtres nouées sur les cuisses) et d'une cape en guise de manteau. Ils portent leurs offrandes sur de larges plateaux à la Vierge à l'Enfant, assise de trois quarts sur un siège à haut dossier. Cette image doit être envisagée comme une expansion de l'iconographie mariale dont deux types se distinguent dans la peinture de catacombe : la Vierge orante et la Vierge à l'Enfant. L'*Adoration des Mages* de la *Capella graeca* est une version élaborée du second<sup>97</sup> qui existait par lui-même antérieurement, comme nous le voyons dans *la Vierge au prophète* sur un *loculus* du cimetière Sainte-Priscille de Rome (Figure 2).

<sup>94</sup> Nous n'entamerons pas ici de démarche typologique car cela sous-entendrait que chacune des formules étudiées aurait eu une finalité dans l'art occidental, ce qui n'est pas le cas. Elles ont en revanche contribué à forger, par accréation de formes et de signes iconographiques un thème stable et solide.

<sup>95</sup> J. G. DECKERS, H. R. SEELIGER et G. MIETKE..., *Die Katakombe "Santi Marcellio e Pietro" Repertorium der Malereien*, coll. « Roma sotterranea Cristiana, 6 », Città del Vaticano, 1987, Tab. 49, n° 69 b.

<sup>96</sup> Certains auteurs ont parlé ici de contraintes artistiques obligeant les peintres à adopter une composition symétrique. Cela doit être modéré car plusieurs de ces exemples datent du IV<sup>e</sup> siècle, époque à laquelle le thème est stable. Voyons là plutôt l'affermissement du rôle de la Vierge dans le dogme de l'Incarnation, réclamant une composition hiératique comme nous le verrons plus bas.

<sup>97</sup> D. RUSSO, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident : Essai sur la formation d'une tradition iconographique », dans *Marie : Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, D. IOGNA-PRAT, É. PALAZZO, D. RUSSO (Éds.), Paris, 1996, p. 173-291.



Restons-en pour le moment à cette analyse purement formelle et avançons dans la chronologie pour observer l'épisode fleurir sur les sarcophages sculptés<sup>98</sup>. Le *Sarcophage des Époux*, conservé au musée départemental de l'Arles antique, est un exemple très significatif du développement du sujet sur ce type de support au IV<sup>e</sup> siècle (Figure 3). Le noyau primitif exposé ci-dessus est réutilisé. Trois Mages orientaux, imberbes selon les codes iconographiques tardo-antiques, forment un groupe compact et indistinct devant la Vierge à l'Enfant, le plus souvent assise de profil. Cependant, nous pouvons dès à présent dire que le fond symbolique de la cellule iconographique est bien maîtrisé, et ce, sur plusieurs points.

Tout d'abord, la nature des offrandes est identifiable alors qu'elle ne l'était pas dans les prototypes des catacombes. Ces derniers étaient, par ailleurs, sans aucun doute, une transposition littérale de scènes impériales de tributs<sup>99</sup>. Sur le *Sarcophage des Époux*, et plus généralement dans la grande majorité des sarcophages antiques, la vaisselle dans laquelle les Mages portent leurs offrandes se fait plus élaborée et laisse apparaître un contenu clairement différenciable d'un mage à l'autre. Le premier tient ainsi une couronne entre les mains qu'Hugo Kehrer remarquait déjà en la rapprochant de l'*Aurum coronarium* impérial<sup>100</sup>. Que cette couronne soit issue de l'*Aurum coronarium*, comme le pensait justement Kehrer<sup>101</sup>, ou de l'*aurum oblativum* et des *strenae*, comme l'affine Richard Trexler<sup>102</sup>, remarquons simplement que cela permet d'identifier très clairement l'or du premier mage, sous la forme d'un lingot circulaire ajouré en son centre. Le systématisme des deux autres offrandes pourrait donc renvoyer, dans l'esprit des sculpteurs, à l'encens, sous forme d'une assiette remplie de boulettes et à la myrrhe, sous forme de fioles (Figure 4). Il serait par ailleurs difficile de penser le contraire au regard de la signification symbolique très précise attribuée à chaque offrande dans les textes.

Remarquons également que, sur nombre de sarcophages (dont celui conservé à Arles), les Mages sont accompagnés de dromadaires. Plus qu'un moyen de locomotion exotique, ils sont une référence directe à Isaïe (60, 6)<sup>103</sup> : « Des multitudes de chameaux te couvriront, des jeunes bêtes de Madiân et d'Épha ; tous viendront de Saba, apportant l'or et l'encens et proclamant les louanges de Yahvé », mais aussi à Isaïe (66, 20) : « et de toutes les nations ils ramèneront tous vos frères en offrande à Yahvé, sur des chevaux, en char, en litière, sur des mulets et des chameaux ». La récurrence du signe, soudé à la cellule iconographique en construction, laisse peu de doute sur cette interprétation. La venue des Sages est donc bien l'accomplissement des pèlerinages prophétique du Psaume 72 et d'Isaïe 60<sup>104</sup> auxquels se rapportent constamment les Pères<sup>105</sup>.

<sup>98</sup> Pour une étude totale du sujet J. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, Roma, 1929-1936, en 6 vol.

<sup>99</sup> F. CUMONT, « L'Adoration des mages et l'art triomphal de Rome », *Memorie della pontificia accademia romana di archeologia*, 3, 1922-1923, 81-105.

<sup>100</sup> L'*Aurum coronarium* est la cérémonie lors de laquelle les peuples soumis à Rome venaient rendre tribut à l'empereur.

<sup>101</sup> H. KEHRER, *Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst*, Leipzig, 1909, t. 2, p. 6-9.

<sup>102</sup> R. TREXLER, *Le voyage des mages à travers l'Histoire*, op. cit. n. 38, p. 32-35.

<sup>103</sup> Joseph Wilpert relevait déjà ce détail : J. WILPERT, *I sarcofagi cristiani...op. cit.* n. 98. Concernant le cycle des Mages, voir vol. 2, p. 284-292.

<sup>104</sup> Ces deux références sont en fait si intimement liées qu'il est difficile de les envisager indépendamment l'une de l'autre. Il est préférable de les comprendre comme issues du même bagage prophétique.

<sup>105</sup> Il est frappant de remarquer que ce détail, malgré son grand succès sur la sculpture de sarcophage entre le IV<sup>e</sup> et le VI<sup>e</sup> siècle disparaît complètement de l'art occidental par la suite. On peut en trouver quelques réminiscences dans les textes chez Pierre le Mangeur dans son *Histoire Scholastique* qui nous parle de manière anecdotique des

Poursuivons avec l'étoile, qui forme une pièce inamovible du tableau. Si elle est toujours présente, sa discrétion surprend, se réduisant bien souvent à une simple entaille dans le marbre<sup>106</sup>. Faut-il y voir une gêne, la même ressortant des textes patristiques, vis-à-vis de l'étoile en tant qu'astre ? Notons la même méfiance en Orient où l'étoile se trouve relativement tôt complétée, voire remplacée, par un ange comme sur les médaillons (Figure 5) et les ampoules d'huile sainte telles que celles conservées dans le trésor de Monza (Figure 6). Toutefois, si l'étoile n'illumine pas la composition, sa valeur signifiante est pourtant bien présente et, sur le *Sarcophage des Époux*, le premier Mage la pointe du doigt (Figure 3). Ce geste, à première vue anodin, aboutit parfois à un tableau autonome montrant les Mages apercevant le signe de leur pays<sup>107</sup> (Figure 7), scène autonome dans l'image et le temps du récit. Le symbolisme de l'astre est également très clair puisque, sur le *Sarcophage dogmatique* (Figure 8), les Mages désignent trois disques juxtaposés substitués à l'étoile, signe à la valeur trinitaire évidente. Ainsi, alors que sa présence explicite reste gênante, son efficacité en tant que signe divin est exploitée au maximum. Il est également envisageable que l'étoile ne soit pas encore vue comme un signe universel de rassemblement, pour une Église qui a pour objectif moins de s'étendre au monde que de se réunir et de consolider ses rangs.

La compréhension de l'étoile en tant que signe divin est également évoquée, sur le *Sarcophage des Époux* comme sur le *Sarcophage dogmatique*, par le personnage se tenant debout, derrière le dossier de la Vierge. Une description rapide pourrait nous faire voir ici Joseph. Toutefois, ce dernier assiste rarement à la scène avant une époque avancée, trouvant plutôt sa place au sein de la Nativité. Il faut sans doute voir le prophète Balaam, plus habituellement lié à notre type marial, qui prédit l'arrivée de l'étoile<sup>108</sup>. Ce geste nous permet également de reconnaître sans aucun doute Balaam, et non Isaïe, sur la peinture de la *Vierge au prophète* (Figure 2), désignant l'étoile qu'il a lui-même prophétisée.

Ainsi retrouvons-nous de façon générale dans la première cellule iconographique le noyau virtuel tel qu'il apparaissait à travers les écrits des Pères, dans son expression visuelle et symbolique. Les Mages sont trois étrangers, identifiables comme tels, de dignité cléricale, apportant l'or, la myrrhe et l'encens (et nous pouvons penser dès à présent à une interprétation mystique de ces présents), pour adorer le seul vrai Dieu. Ils véhiculent également les références messianiques sur lesquelles avaient travaillé les Pères très précocement et qui faisaient à leurs yeux la richesse de la péricope.

dromadaires, s'attachant plus à la singularité de l'animal, la référence ayant perdu toute signification théologique. Il faut attendre Giotto et son cycle peint à la chapelle Scrovegni pour voir réapparaître l'animal.

<sup>106</sup> H. LECLERCQ, « Mages », dans *DACL*, t. 10, Paris, 1931, col. 979-1067, explique ce manque d'attention par un manque de place dans la composition, ce qui reste peu convaincant.

<sup>107</sup> Pour une liste plus exhaustive, voir E. B. SMITH, *Early Christian Iconography and the School of Provence*, London, 1918, p. 33-36. Selon l'auteur, la scène serait dès l'origine de conception orientale. Cela est discutable car c'est bien en Occident que se trouvent les exemples les plus anciens. De plus, nous l'avons vu, la Patristique comme les apocryphes, accordent une place importante aux conditions de la découverte de l'étoile. Pour l'auteur, la scène illustre Mt 2, 9, à savoir la découverte de l'astre au sortir du palais d'Hérode. D'après l'exégèse étudiée plus haut, il semble logique d'y voir la première découverte de l'étoile dans le pays des Mages.

<sup>108</sup> P. TESTINI, « Alle origini dell'iconografia di Giuseppe di Nazareth », *Rivista di Studi e ricerche d'arte bizantina*, 1, 1990, 271-347 ; repris dans P. TESTINI : *Scritti di archeologia cristiana : le immagini, i luoghi, i contesti*, Città del Vaticano, 2009, p. 263-339. Le prophète Balaam est présent dans de nombreux exemples et c'est sans doute lui que nous voyons également sur l'*Épithaphe de Sévéra*, conservée au Museo Pio Cristiano du Vatican.

Le développement iconographique dans le contexte bien particulier qu'est l'art funéraire nous permet de mieux définir l'utilisation qui en est faite des Mages. Ces derniers font l'objet d'une appropriation personnelle de la part du chrétien pour pallier aux inquiétudes sotériologiques pour le défunt. Par exemple, sur l'*Építaphe de Sévéra* (note n° 108), une *Adoration des Mages* réduite au noyau exposé ci-dessus, surplombe un portrait de la défunte ainsi que l'inscription suivante : *SEVERA IN DEO VIVAS*. Cela se traduit plus généralement dans l'image par des connexions récurrentes avec d'autres épisodes bibliques que les Pères, paradoxalement, ne mentionnaient pas.

Ces connexions dessinent plusieurs problématiques autour des Mages. La première est apotropaïque par la fréquente union des trois orientaux avec les Trois Hébreux miraculés dans la fournaise (Dn 3) ou avec Daniel secouru dans la fosse aux lions (Dn 6). La seconde est sotériologique, en relation au Baptême (*Baptême du Christ* ou Moïse faisant jaillir l'eau du rocher) ou à la Résurrection (notamment celle de Lazare). La troisième est la conversion à laquelle se rapportent les miracles du Christ, notamment la *Guérison de l'Aveugle*, par exemple sur le *Sarcophage dogmatique* (Figure 8). Or, ces trois problématiques sont représentatives des préoccupations des chrétiens préconstantiniens pour qui se convertir est une mort et une renaissance à envisager au sens propre puisque nombre d'entre eux risquent le martyre<sup>109</sup>.

Cependant, plus qu'aucun autre, ce sont les *trois Hébreux dans la fournaise* qui tissent une relation étroite avec les Mages. La flagrante similitude vestimentaire des personnages ainsi que la composition impliquent une contamination visuelle des deux sujets, comme sur le *Sarcophage de Romania Celsa* (Figure 9). En ce sens, bien souvent, l'étoile des Mages s'élève au-dessus des trois Hébreux lors de leur épreuve (ex. *Sarcophage de Saint-Gilles*). Les deux épisodes semblent ainsi s'assimiler à tel point qu'il devient souvent difficile de distinguer Nabuchodonosor ordonnant l'adoration de son buste et l'audience des Mages devant Hérode (Figure 10)<sup>110</sup>. La plupart du temps, les deux épisodes se font face pour figurer une dialectique iconographique : comme les Hébreux ont refusé de succomber à l'idolâtrie imposée par l'empereur, ils préfigurent les trois Mages renonçant aux sciences païennes pour le Christ et enrichissent la symbolique de la conversion.

Souvent, les Mages illustrent également la vie vertueuse du commanditaire. Il n'est ainsi pas rare d'observer, gravées sur les offrandes des adorateurs, des valeurs chiffrées, signes de leur générosité envers leurs communautés, forme embryonnaire de l'*Ecclesia*<sup>111</sup>. Ceci confirme, s'il en était besoin, qu'en plus de l'idée de conversion des gentils, les Mages véhiculent aussi celles du don au Christ, du don aux pauvres, du don à l'Église, devoir de générosité primordiale et acte fondateur de l'Église.

Nous avons évoqué l'interprétation morale des Mages par certains Pères. Plus qu'un modèle moral, les images montrent une définition évangélique de la vertu du chrétien s'identifiant à la sagesse des Mages et à leur acte au sens évangélique, donc universel.

---

<sup>109</sup> M.-L. THÉREL, *Les Symboles de l' "Ecclesia" dans la création iconographique de l'art chrétien du III<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècle*, Roma, 1973, p. 56-80.

<sup>110</sup> Par exemple, sur le *Sarcophage de Sant'Ambrogio de Milan*. Cette confusion iconographique avait déjà été remarquée par J. WILPER, *La fede della Chiesa nascente secondo i monumenti dell'arte funeraria antica*, Città del Vaticano, 1938, notamment pour le *Sarcophage de Tolentino*, p. 33-34 et 254.

<sup>111</sup> J. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, op. cit. n. 98, vol. 2, p. 285 et pl. 225, 1 et 2, l'auteur remarquait déjà ce détail.

Retenons essentiellement l'identification personnelle aux personnages canoniques dans ces images qui, sur les sarcophages, s'articulent autour d'une image centrale, l'*imago clipeata*, portrait du défunt lui-même. Alors que les toutes premières images des catacombes pouvaient encore être vues comme la transposition littérale de modèles impériaux combinés à l'iconographie préexistante de la Vierge-Mère, les sarcophages décrivent un thème entièrement maîtrisé et christianisé, dans un cadre qui reste celui d'une communauté encore peu affirmée et aux ambitions universelles très relatives.

## IV. 2 Art monumental

La situation semble bien différente lorsque le thème sort des catacombes pour investir les supports monumentaux. Le contexte change et avec lui, l'utilisation qui est faite des images. L'édit de Milan a fait du christianisme la religion impériale et les conciles d'Éphèse et de Chalcédoine<sup>112</sup> ont fini d'établir une christologie stable. Les images donnent un rôle croissant à la Vierge dans le mystère de l'Incarnation amenant à la création d'un nouveau type : la Vierge *Theotokos*, Vierge mère de Dieu qu'accompagnent parfois les Mages dans les décors des basiliques. Ils montrent ainsi ostensiblement leur acte de foi à l'*Ecclesia* chrétienne en tant qu'assemblée des fidèles. C'est une période fertile, riche en inventions, voyant la mutation de la cellule iconographique décrite ci-dessus et dont Rome se fait le laboratoire.

### IV. 2. a *Santa-Sabina de Rome*

Nous observons l'amorce d'une refonte de la cellule iconographique sur les vantaux sculptés des portes de la basilique Santa Sabina de Rome (422-440) (Figure 11). La triade des Mages n'y connaît pas de changement flagrant, mais la Vierge à l'Enfant se voit hissée au sommet d'un podium à six degrés issu de l'iconographie impériale<sup>113</sup>. En investissant la Vierge d'une telle dignité, c'est l'ensemble de la composition habituelle que le sculpteur bouleverse en nous rappelant que le pivot iconographique de l'Épiphanie reste le groupe de la Vierge-Mère. Elle est ici la Vierge *Theotokos* littéralement calquée sur les conclusions du concile d'Éphèse. Observons également le panneau voisin sur lequel la Vierge orante est flanquée de deux arbres paradisiaques et flanquée de saint Pierre et saint Paul. Si la première image construit une Vierge mère de Dieu et mère des chrétiens, la seconde présente la Vierge-Église, image synthétique de l'Église catholique, apostolique et romaine. Le thème des Mages s'adapte aux évolutions ecclésiologiques et à la promotion des grands sièges institutionnels qui revendiquent la gestion terrestre de l'Église. Cette prise de conscience représente ainsi la principale source de mutation du sujet dans son adaptation monumentale, particulièrement sous les pontificats de Sixte III et de Léon le Grand.

---

<sup>112</sup> L. PERRONE, « De Nicée à Chalcédoine. Les quatre premiers conciles œcuméniques. Institutions, doctrines, processus de réception », dans *Les Conciles œcuméniques*, vol. 1, *L'Histoire*, G. ALBERIGO (Dir.), Paris, 1994, p. 71-112.

<sup>113</sup> Tel que l'a montré de façon générale A. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin : Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris, 1936, part. p. 197-199.

#### IV. 2. b *Santa Maria Maggiore de Rome*

Sixte III (et peut-être Léon le Grand) est à l'origine des mosaïques de l'arc triomphal de Santa Maria Maggiore de Rome. Exécutées dans les années 432, les mosaïques accueillent l'histoire des Mages selon une formule très atypique. Sur la partie gauche de l'arc, les Mages de l'adoration ne se suivent plus les uns derrière les autres, mais se disposent de part et d'autre d'un trône impérial sur lequel siège le Christ déjà grand (Figure 12). Quatre anges debout derrière le trône semblent accueillir les visiteurs orientaux. À sa droite, Marie, pour la première fois séparée de son fils, est vêtue en impératrice et siège seule, alors qu'une figure féminine est placée symétriquement de l'autre côté du trône. L'un des Mages pointe du doigt l'étoile à huit branches, relativement importante, surplombant exactement la tête du Christ. L'Épiphanie fonctionne ici avec d'autres scènes : l'*Annonciation* au-dessus, le *Massacre des Innocents* en dessous. Sur la partie droite de l'arc s'articule la *Présentation au Temple*, au registre supérieur, surplombant la rencontre de la sainte famille avec Afrodisius, lors de la *Fuite en Égypte*. Au registre inférieur, les Mages rencontrent Hérode dans ce qui pourrait être l'une des plus anciennes expressions iconographiques de l'épisode (Figure 13).

En excluant toute relation physique entre Marie et le Christ (la formule reste un apax dans l'histoire de l'art) et en présentant la Vierge comme la mère de Dieu et le Christ comme l'Enfant né d'une conception virginale, le programme offre une lecture littérale des conclusions des conciles d'Éphèse et de Chalcédoine pour combattre les thèses monophysites ariennes, le nestorianisme et l'apollinarisme. Le sens virginal est développé par la Vierge de l'*Annonciation*, filant le voile pourpre du temple sur le palier d'un bâtiment dont les portes sont closes.

Qu'en est-il du groupe des Mages dans un tel contexte ? Outre la scission de la triade, celle-ci se compose désormais de personnages beaucoup plus proches des tout premiers décors de catacombes<sup>114</sup>. Mais surtout, alors que la Vierge est vêtue comme une impératrice d'après une mode constantinopolitaine, le costume des Mages suit cette tendance et se trouve constellé de brocards et de pierres précieuses. Or, le même costume se retrouve sur l'*Ambon Salonique* (daté du V<sup>e</sup> siècle), présentant une Vierge impératrice semblable aux essais romains. La dignité nouvelle des Mages s'exprime également lors de l'audience au palais d'Hérode, traitée à la façon d'une scène de cour. Ainsi, le décor de Santa Maria Maggiore fait des trois Orientaux d'importants personnages ayant toute la légitimité pour adorer le Christ *Imperator*<sup>115</sup>.

L'étoile à huit branches, quant à elle, s'est étoffée par rapport aux exemples funéraires. Elle s'élève au-dessus du Christ et lui est directement associée<sup>116</sup>. Pleinement assumée dans son apparence céleste et comme signe christique, elle témoigne d'un christianisme romain

---

<sup>114</sup> Les Mages portent de larges plats rappelant les images triomphales impériales affirmant ainsi la glorification du Christ voulue sur ces mosaïques.

<sup>115</sup> A. GRABAR, *l'Empereur dans l'art byzantin*, op. cit. n. 113, p. 211-230, a fait l'étude encore très pertinente de l'orientation impériale du programme de l'arc triomphal.

<sup>116</sup> Notons également la croix surmontant le nimbe du Christ comme un prototype de nimbe crucifère, que nous pourrions rapprocher de la littérature sethienne évoquant un enfant surmonté d'une croix au centre de l'étoile. La question est d'autant plus légitime quand on sait la place des récits apocryphes dans ce décor (la rencontre avec Afrodisius et la confection du voile du Temple sont directement tirées du *Protévangile* et du *Pseudo-Matthieu*).

post-constantinien solide, capable de présenter son sauveur aux nations. Elle est un signe victorieux, comme le *Labarum* dans la vision de Constantin au pont Milvius<sup>117</sup>.

Les mosaïques de Santa Maria Maggiore forment ainsi un *unicum* iconographique qu'il est bien difficile de replacer dans une transmission linéaire de formes. Cependant, elles restent fondamentales pour la compréhension de notre sujet car, en dissociant ainsi la cellule iconographique dans un objectif d'affirmation dogmatique clair<sup>118</sup>, elles permettent d'attirer l'attention sur chacun des éléments constituant la cellule et d'en confirmer le sens dans l'image. La Vierge est désormais bien la mère de Dieu et la Vierge-Église ; l'étoile est un signe christique de victoire ; les Mages sont d'importants ambassadeurs des nations païennes signifiant la constitution de l'*Ecclesia ex Gentibus*. Ces derniers s'insèrent dans une vision prosélyte claire du siège romain participant ainsi à l'orientation générale du décor. Par exemple, la sainte famille face à Afrodisius, épisode extrait du *Pseudo-Matthieu* (Ps Mt 22-24), évoque clairement la conversion des nations que confirment les brebis se réunissant devant les portes de Jérusalem et Bethléem à la base de l'arc. De même, Pierre et Paul disposés de part et d'autre du trône de l'Hétimasie, à la clef de l'arc, tenant respectivement un livre en latin et un livre en hébreu, symbolise le message adressé à l'*Ecclesia ex Gentibus* et à l'*Ecclesia ex circumscione*, réunies autour de la pierre angulaire selon une conception ecclésiale augustinienne. Cependant, tout comme dans les sermons sur l'Épiphanie de Léon le Grand, les Mages païens ont pris l'ascendant sur la Synagogue et se voient réserver l'exclusivité de l'adoration de la Vierge mère de Dieu, mère spirituelle par sa virginité de chaque chrétien<sup>119</sup> par le sacrement du baptême. Ils symbolisent à eux seuls l'Église en devenir et, concrètement, placés sur l'arc triomphal, ils accomplissent leur geste dans un espace public, face à la nef dans laquelle se masse l'assemblée des fidèles pour laquelle ils deviennent un modèle de foi catholique.

Un décor d'une telle ampleur témoigne d'une Église chrétienne qui a pris conscience de sa destinée terrestre et d'un siège romain qui assume pleinement son rôle institutionnel.

---

<sup>117</sup> R. TREXLER, *Le voyage des mages...op. cit.* n. 38, p. 41-45. Plus généralement, l'auteur a remarquablement mis en rapport l'étoile avec le *Labarum* de la vision de Constantin dans les images post-constantiniennes où il n'est pas rare de la voir associée au chrisme. Ainsi, si la matérialité de l'astre dérange, sa valeur symbolique est entièrement maîtrisée. En tant que signe, il doit prendre une forme céleste. Nous venons de le voir avec le *Labarum*, pour l'Occident, l'Orient, quant à lui n'hésite pas à le remplacer par un ange (ampoule de Monza).

<sup>118</sup> La bibliographie sur l'arc triomphal de Santa Maria Maggiore est très abondante. Outre la monographie de base de C. CECHELLI, *I mosaïci della basilica di S. Maria Maggiore*, Torino, 1956, p. 195-242 (part. p. 203-119) et la lecture impériale qu'en a fait A. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin, op. cit.* n. 113, p. 211-230, on se reportera aux contributions récentes des *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* : R. WARLAND, « The Concept of Rome in Late Antiquity Reflected in the Mosaics of the Triumphal Arch of S. Maria Maggiore in Rome », *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 17, 2003, p. 127-141, qui développe l'analyse diachronique de Grabar en voyant l'application de la continuité entre Ancien et Nouveau Testament au concept de Nouvelle Rome Chrétienne construite sur les fondations de l'ancienne Rome impériale et païenne. Pour une revue historiographique à jour : O. FOLGERØ, « The Sistine Mosaics of S. Maria Maggiore in Rome : Christology and Mariology in the Interlude between the Councils of Ephesus and Chalcedon », *Ibid.*, 21, 2008, p. 33-64. Ce dernier auteur insiste quant à lui sur l'expression iconographique des conclusions du concile d'Éphèse en 431 et la reconnaissance dogmatique de la Vierge *Theotokos*.

<sup>119</sup> SAINT ÉPHREM écrit par exemple : « Ta divine nativité, seigneur, fut mère des créatures [...]. La raison pour laquelle tu vins au monde fut ton intention d'engendrer les hommes à ta ressemblance. Ta naissance devint la mère de tous », *Hymni de Nativitate Christi*, 3, 5, 14, traduction d'après H. RAHNER, *Marie et l'Église : dix méditations sur la vie spirituelle*, Paris, 1955 ; Léon le Grand quant à lui écrit : « la Virginité, qui, en tout autre, est compatible avec la maternité, allait pouvoir être imitée par ceux qui naîtraient de nouveau », LÉON LE GRAND, *II<sup>e</sup> sermon pour Noël, op. cit.* n. 59, p. 79-81.

Toutefois, l'élaboration tant théologique qu'iconographique de l'Église dans sa réalisation terrestre doit être replacée au sein des fortes tensions entre Orient et Occident, entre Rome et Constantinople, chacun de ces pôles utilisant l'image de la *Theotokos* dans son développement épiphanique.

#### IV. 2. c Ravenne : *Sant'Apollinare nuovo* et *San Vitale*

Les mosaïques de Sant'Apollinare nuovo, exécutées en 526 par Théodoric et reprises en 561 par Justinien, montrent une image clef de l'Épiphanie. L'*Adoration des Mages* apparaît sur le mur nord de la nef, à proximité du chœur (Figure 14)<sup>120</sup>. La Vierge, impériale, vêtue de pourpre et tête voilée, trône frontalement, encadrée par quatre anges témoins de sa maternité divine. À sa droite, les trois Mages, en fastueuse tenue orientalisante, apportent leurs offrandes dans leurs mains voilées de leurs manteaux<sup>121</sup>. Ils sont accueillis par le geste de l'Ange le plus à droite de la Vierge. Le programme fait ici fusionner la Vierge *Theotokos* et les Mages en une composition cohérente similaire à celle de l'*Ambon de Salonique*<sup>122</sup>. Cependant, la réelle nouveauté de cette mosaïque réside dans le fait que les trois sages orientaux conduisent la longue procession des saintes martyres, chacune portant une couronne en guise d'offrande. La référence à l'*Aurum coronarium*, proclamant le triomphe du Dieu incarné, est ici indubitable. Les Mages occupent et créent un espace tampon entre la procession des saintes et la Vierge à l'Enfant, en tant que préfiguration évangélique de la fondation historique de l'Église institutionnelle. Précisons que le décor monumental se déploie sur tout un flanc de la nef et suit l'orientation du fidèle vers l'Orient. Ainsi l'acte d'offrande évangélique (les Mages) qui a pris corps dans l'histoire de l'Église par l'offrande du sang des martyres (procession des vierges) s'applique au corps de l'Église que crée l'offrande eucharistique. Par ailleurs, il est impossible, devant ce décor, de ne pas penser aux deux grands pèlerinages eschatologiques, ceux d'Isaïe (60) et du Psaume 72, versets chantés le jour de l'Épiphanie au moment de l'Offertoire<sup>123</sup>.

Rappelons également qu'en vis-à-vis, sur le mur sud, c'est le Christ impérial qui trône comme la Vierge, accompagné de la même milice angélique et accueillant une procession de saints. Sur le livre qu'il porte, on pouvait lire avant les restaurations : « *Ego sum lux mundi* »<sup>124</sup>, le Christ apparaissant ainsi comme une figure théophanique et faisant de l'*Adoration des Mages* une Épiphanie à proprement parler.

<sup>120</sup> Pour une étude approfondie des mosaïques, on se reportera en priorité à O. von SIMSON, *Sacred Fortress : Byzantine Art and Statecraft in Ravenna*, Princeton, 1987 (1<sup>ère</sup> éd. Chicago, 1948).

<sup>121</sup> Le panneau a été restauré dans sa partie supérieure aussi, on ne peut assurer que les visages des Mages soient d'origine. Les patronymes surmontant les trois personnages sont assurément une restauration moderne.

<sup>122</sup> L'ambon ornait originellement l'église Saint-Georges de Thessalonique. Il est aujourd'hui conservé au Musée archéologique d'Istanbul. Outre l'étude de C. BAYET, « Mémoire sur un ambon conservé à Salonique. La représentation des Mages en Orient et en Occident durant les premiers siècles du christianisme », *Archives des missions scientifiques et littéraires*, s. 3, t. 3 (2), 1876, p. 445-495, on se reportera à l'étude devenue classique de G. de JERPHANION, « L'ambon de Salonique », *Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, s. 2, vol. 3, 1932, p. 107-132 et J.-P. SODINI, « L'ambon de la rotonde Saint-Georges : remarques sur la typologie et le décor », *Bulletin de correspondance hellénique*, 100 (1), 1976, p. 493-510.

<sup>123</sup> O. von SIMSON, *Sacred Fortress ...*, op. cit. n. 120, p. 90.

<sup>124</sup> A. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin*, op. cit. n. 113, p. 103.

Une telle application de l'aura du geste des Mages à la constitution de l'*Ecclesia* apparaît dans les mosaïques de San Vitale (546-548), sur le panneau consacré à l'impératrice Théodora, faisant pendant à celui consacré à Justinien, tous deux placés de part et d'autre du Christ en gloire de l'abside (Figure 15). Ce panneau montre certes l'impératrice portant son offrande en direction du Christ mais quiconque s'est intéressé à l'iconographie des Mages se souvient du détail du vêtement de Théodora, dont la broderie figure une Adoration des Mages (exempte de la Vierge à l'Enfant). L'offrande de l'impératrice prend ainsi une tout autre dimension puisqu'elle se revêt du geste canonique des Mages. Souvenons-nous ici du *II<sup>e</sup> sermon pour l'Épiphanie* d'Augustin qui, en commentant la visite à Hérode, écrit : « Que les rois aujourd'hui sont bien mieux inspirés, puisqu'au lieu de chercher, comme Hérode, à le mettre à mort (le Christ), ils sont heureux de l'adorer comme les Mages »<sup>125</sup>. L'appropriation par l'impératrice Théodora est donc bien personnelle<sup>126</sup>. Cependant, l'Empereur Justinien et l'impératrice, personnifications politico-religieuses, incarnent l'institution ecclésiale dans son pouvoir terrestre. Aussi, leur acte englobe-t-il l'assemblée<sup>127</sup>. Au contraire, à Saint-Apollinaire, l'image semble décompressée, laissant voir ce que recouvrait le personnage impérial.

Ces derniers exemples ravennates au contenu politique indéniable témoignent de nouvelles formes développées entre Rome et Byzance, deux pôles revendiquant la charge du royaume terrestre du Christ. De tels échanges de formes sont l'exemple éloquent d'une lutte politico-théologique dont les Mages se font l'outil, à travers un nouveau modèle de Vierge impératrice. Mais ces tentatives doivent être vues comme les plus avant-gardistes, d'impulsion orientale et relayées par les arts précieux. Elles ne sont pas les seules adaptations monumentales du sujet et il semble, par exemple, que les décors de mosaïques disparues de la Daurade de Toulouse<sup>128</sup> (V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle), reprenaient la formule plus classique des sarcophages, formule majoritaire y compris dans les arts décoratifs. De même, les Mages n'ont pas l'exclusivité de la *Theotokos* et, à partir du V<sup>e</sup> siècle, en Orient comme en Occident, fleurissent de grands décors symétriquement composés autour de la Vierge impératrice et mère de Dieu, subsistant aux trois orientaux de prestigieux donateurs contemporains ou des processions de saints locaux<sup>129</sup>.

<sup>125</sup> SAINT AUGUSTIN, *II<sup>e</sup> sermon pour l'Épiphanie* ch. 4, trad. M. RAULX, *Œuvres complètes de saint Augustin*, op.cit. n. 27, t. 7, *Sermon 200*, 2, p. 182 ; PL. 38, col. 1029.

<sup>126</sup> Notons que la conversion de Théodora et son abandon du monophysisme sont très récents au moment de la production des mosaïques. On peut donc voir dans ce portrait une attention dédicatoire et personnelle de la mosaïque ainsi qu'une légitimation du personnage public. Ce glissement iconographique a récemment été remarqué par A. de LAGRANGE DE BAYNAST, *La conversion au christianisme dans l'Antiquité tardive d'après l'exemple des élites italiennes (IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> s.) : sens, formes et manifestations*, Thèse de doctorat, Paris-Sorbonne, 2008, part. p. 493, pour les Mages comme une figure de conversion, p. 487-495 (part. p. 493-495 pour les mosaïques de San Vitale).

<sup>127</sup> O. von SIMSON, *Sacred Fortress ...*, op. cit. n. 120, p. 90 et ss.

<sup>128</sup> H. WOODRUFF, « Iconography and Date of the Mosaics of La Daurade », *A.B.*, 13 (1), 1931, p. 80-104. Nous connaissons ce décor par une description très détaillée du XVII<sup>e</sup> s. Les Mages sur le mur de la nef reproduisaient la composition classique des sarcophages latins mais revêtaient apparemment le costume orientalisant comme à Sant'Apollinare Nuovo. À proximité immédiate se tenaient les trois jeunes Hébreux.

<sup>129</sup> Citons par exemple les mosaïques de Parenzo en Croatie (VI<sup>e</sup> siècle), les fresques moins fastueuses de la catacombe de Commodille (523-526) ou la Vierge du palimpseste de Santa Maria Antiqua (fin VI<sup>e</sup> siècle), sur le forum romain, au costume infiniment plus somptueux que toutes les autres. Ces trois décors montrent les saints historiques en adoration devant la Vierge mère de Dieu, sans que les Mages n'interviennent dans la composition.



Dans la tradition historiographique, la diffusion des compositions épiphaniques centrées sur la Vierge a été attribuée aux ampoules d'huile sainte, produite en Palestine (ampoule de Monza et de Bobbio)<sup>130</sup>. Or, les plus anciens témoins de ce type d'artefacts datent du VI<sup>e</sup> siècle<sup>131</sup> alors que les Mages adorant la *Theotokos* sur les images monumentales se trouvent dès le V<sup>e</sup> siècle de part et d'autre de l'Adriatique<sup>132</sup>. Les ampoules de Monza (Figure 6) nous montrent simplement que le thème est connu et répandu dans tout le bassin méditerranéen et appliqué à des objets produits en série.

## V. Synthèse

En conclusion, après avoir observé l'évolution de l'Épiphanie sur les six premiers siècles de l'histoire de l'Église, il apparaît que l'image virtuelle des Mages, sa naissance, son enrichissement, ses adaptations, sont intimement liés à l'histoire d'une Église chrétienne qui s'affirme et se construit. Ceci est d'autant plus clair pour les expressions iconographiques auxquelles les chrétiens s'identifient, d'abord en tant qu'individus, puis en tant que groupe embryonnaire et enfin en tant que groupe institutionnellement construit, qu'il soit placé sous l'autorité du pape ou de l'empereur. Au-delà des mutations contextuelles est apparu au cours de ces pages, un noyau iconographique incompressible dont le pivot est le groupe marial, auquel les Mages sont subordonnés et qui est le moteur réel du sujet. Cependant, à Rome, ces images, si novatrices soient-elles, entrent en concurrence avec d'autres sujets à forte valeur ecclésiale (saints martyrs, apôtres, saints locaux disposés autour de la *Theotokos*)<sup>133</sup>. Elles occultent les Mages juste après les essais flamboyants des IV<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, l'épisode ne disparaît pas et pour prendre la mesure des mutations qu'il subit, nous orienterons particulièrement notre étude vers deux pôles se dessinant à partir du VII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>130</sup> Selon l'hypothèse vraisemblable mais non vérifiée avancée par Hugo Kehrer, *l'Adoration des Mages* telle qu'elle figure sur les Ampoules de Monza serait une transposition des mosaïques disparues de l'ancienne basilique constantinienne de la Nativité à Bethléem : H. KEHRER, *Die Heiligen Drei Könige, op. cit.*, n. 101, p. 47-48. De même, F. CARDINI, *I re magi : storia e leggende*, Venezia, 2000, p. 53.

<sup>131</sup> Ces exemples présentent la Vierge comme l'élément central au milieu des Mages et des Bergers, reflet des réflexions ecclésiales augustinienne. De telles compositions centrées ne se retrouvent en Occident qu'à partir du XII<sup>e</sup> siècle. A. GRABAR, *Les Ampoules de Terre Sainte : Monza, Bobbio*, Paris, 1958. Les exemples auxquels nous pensons sont référencés dans ce catalogue : *Ampoule de Monza n° 1*, p. 16-17, pl. I-III ; *Ampoule de Monza n° 2*, p. 18-19, p. IV, *Ampoule de Monza n° 3*, p. 20-21, pl. VIII ; *Ampoule de Bobbio n° 9*, p. 37, pl. XLII.

<sup>132</sup> De plus, les Ampoules de Monza ne sont pas représentatives de l'ensemble de la production de ce type d'artefact. De nombreuses ampoules et autres médailles, en matériaux moins nobles mais sans doute plus largement diffusées, reprennent une composition plus classique. Le Musée d'Israël de Jérusalem en conserve un certain nombre datés entre le VI<sup>e</sup> et le VII<sup>e</sup> siècle. Sur ce type d'objet, voir L. Y. RAHMANI, « Adoration of the Magi », *Israel Exploration Journal*, 29, 1979, p. 34-36. Le British Museum en conserve également un grand nombre provenant du Moyen-Orient et datés du VII<sup>e</sup> siècle, voir le catalogue : *Cradle of Christianity*, Y. ISRAELI et D. MEVORAH (Éds.), Catalogue de l'exposition au Israel Museum, Jérusalem, printemps 2000, hiver 2001, Jérusalem, 2000.

<sup>133</sup> Voir les exemples cités en note n° 129.

## Chapitre 2 : Identification de deux pôles entre le VII<sup>e</sup> et le IX<sup>e</sup> siècle.

---

### I. Le modèle méditerranéen

#### I. 1 L'Autel de Ratchis

Si les productions artistiques sont peu nombreuses pour la période précarolingienne, les quelques exemples qui nous sont parvenus sont pour le moins notables. Outre les arts précieux barbares, les quelques boucles de ceintures, fibules ou autres objets funéraires, déjà relevés et étudiés par Henri Leclercq et Hugo Kehrer, une œuvre absolument différente à première vue attire l'attention. L'*Autel de Ratchis* (Figure 17), œuvre lombarde du VIII<sup>e</sup> siècle, est composé de quatre plaques sculptées, présentant l'*Ascension du Christ*, sur la face centrale, la *Visitation*, sur la face latérale gauche et l'*Adoration des Mages* sur la face latérale droite. Si la forme est complètement nouvelle, témoin des recherches artistiques vers une désincarnation totale de la figure humaine, la composition elle, nous est familière. La Vierge à l'Enfant est assise de profil mais son trône à très haut dossier forme un arc au-dessus d'elle et de son fils. Le tabouret sur lequel reposent ses pieds, rappelle la digitée impériale du groupe, élaborée en Orient et à Rome. Les Mages, à première vue méconnaissables, changent en réalité très peu. Ils portent le même costume et les mêmes offrandes. L'étoile, quant à elle, s'est démultipliée et prend ici la forme de trois fleurons alignés parallèlement aux trois rosaces végétales du bas de la composition. À gauche, un arbre, en partie tronqué par le cadre, ploie au-dessus du premier Mage. À cet arbre fait pendant un motif végétal derrière le groupe de la Vierge à l'Enfant et, en cela, la composition ne diffère pas des images paléochrétiennes qui plaçaient souvent la scène dans un décorum paradisiaque (l'exemple le plus flagrant reste les mosaïques de Sant'Apollinare Nuovo). Ainsi, la cellule iconographique subit un profond remaniement formel et donc conceptuel, mais reste intacte quant à sa structure. Au-dessus des Mages, l'ange guidant les pas des voyageurs nous permet même de définir les productions byzantines du VI<sup>e</sup> siècle comme source principale d'inspiration. La syntaxe iconographique de l'*Autel de Ratchis* est si proche de certains objets byzantins, par exemple d'une médaille conservée au British Museum (Figure 5), qu'il est légitime d'envisager la présence de ce type d'objet dans le nord de l'Italie. L'*Autel de Ratchis* témoigne donc d'un modèle byzantin présent en Italie du nord malgré une démarche artistique aux antipodes de l'art hellénistique.

#### I. 2 La peinture romaine

Cette persistance du modèle grec se confirme dans les grandes productions monumentales romaines de la même période, pour la plupart issues du savoir-faire d'ateliers byzantins. À Rome, où une communauté grecque importante s'implante, fuyant la crise iconoclaste, plusieurs exemples sont ainsi produits. L'église Santa Maria Antiqua conserve de nombreuses peintures d'époques diverses témoignant à elles seules des évolutions successives de la peinture romaine. Un cycle important, exécuté à l'initiative de Jean VII, intègre sur le mur gauche du chœur, une *Adoration des Mages* (Figure 18). Les trois Sages y adorent l'Enfant présenté par la Vierge assise sur son trône impérial. On remarque particulièrement la présence de l'ange à la place de l'étoile et de Joseph, derrière le trône. Comme nous l'avons

précisé, Joseph n'avait pas l'habitude d'assister à l'Adoration des Mages en Occident alors que sa présence devient courante dans les productions byzantines, intégrant la visite des Mages à la Nativité. Cette scène est donc construite selon une composition que nous qualifierons d'italo-byzantine.

L'apparence physique des Mages change peu si ce n'est leur couvre-chef prenant l'aspect de petits chapeaux cylindriques, portés au sommet du crâne en remplacement de l'habituel bonnet phrygien. Or, les Mages ainsi vêtus, se répandent à grande échelle dans la peinture grecque constantinopolitaine dont les exemples les plus nombreux datent de la renaissance macédonienne au X<sup>e</sup> siècle. Le *Ménologe de Basile II*<sup>134</sup> (975-1025) (Figure 19) ou les *Homéliaires de Grégoire de Naziance*<sup>135</sup> (Figure 20 et Figure 21) en sont les exemples les plus remarquables, aux compositions très proches de celle de Santa Maria Antiqua. Nous y retrouvons l'assistance de l'ange guide et de Joseph, le même habit pour les Mages et surtout, le même couvre-chef. Ce dernier est le plus souvent attribué aux illustres prêtres juifs et devient l'attribut des Mages pour préciser leur dignité cléricale<sup>136</sup>.

Cependant, alors que les manuscrits grecs montrent une Adoration dans la grotte traditionnelle, à Santa Maria Antiqua, la scène se trouve isolée de la *Nativité* dans un espace indéfini. Les formes byzantines sont donc adaptées à une composition occidentale issue des prototypes chrétiens romains. Les fresques de Jean VII sont ainsi marquées par les formes grecques et pourraient être l'œuvre d'un atelier byzantin<sup>137</sup>. Il en est de même pour les mosaïques qui ornaient l'Oratoire de Jean VII (700-707), adossé à l'ancienne basilique Saint-Pierre avant sa destruction en 1605<sup>138</sup>. L'un des fragments de ce cycle, sur lequel subsiste une Vierge de l'Épiphanie, pourrait être celui conservé aujourd'hui dans la sacristie de l'église Santa Maria in Cosmedin (Figure 22)<sup>139</sup>, attribution que semblent confirmer les dessins de Grimaldi<sup>140</sup>. Sur ce fragment, les Mages ont malheureusement disparu (seul le bras du premier portant l'offrande est aujourd'hui visible) mais nous reconnaissons la composition intégrant Joseph et l'ange porteur de lance.

---

<sup>134</sup> Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. gr. 1613, p. 272 daté entre 976-1025.

<sup>135</sup> Celui conservé à Paris, BnF., ms. gr. 510, f. 137 r., daté entre 878-883 et celui conservé à Jérusalem, Bibliothèque grecque patriarcale, ms. Taphou 14 f. 98 v. daté du XI<sup>e</sup> siècle. Les deux sont des exemples byzantins de l'école constantinopolitaine.

<sup>136</sup> Gilberte Vezin identifiait ce petit chapeau rouge dans le *Ménologe de Basile II* comme des couronnes en concluant à une invention des Rois mages en Orient, précisément dans cette miniature. Cette hypothèse peut être réfutée par le nombre probant de personnages juifs (les Trois Hébreux, Daniel) et de prêtres (Syméon, Melchisédech), arborant le même couvre-chef, apparemment insigne judaïque ou d'autorité religieuse.

<sup>137</sup> J. NORDHAGEN, « The Frescoes of John VII (A.D. 705) in S. Maria Antiqua in Rome », dans *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 3, Roma, 1968, p. 15-54, pour les peintures du chœur, voir part. p. 22-25.

<sup>138</sup> A. VAN DIJK, « Jerusalem, Antioch, Rome, and Constantinople : The Peter Cycle in the Oratory of Pope John VII (705-707) », *Dumbarton Oaks Papers*, 55, 2001, p. 303-328 ; ID., « *Domus Sanctae Dei Genetricis Mariae*-Art and Liturgy in the Oratory of Pope John VII », dans *Decorating the Lord's Table : On the Dynamics between Image and Altar in the Middle Ages*, S. Kaspersen et E. THUNØ (Éds.), Copenhagen, 2006, p. 13-42.

<sup>139</sup> J. NORDHAGEN, « The Mosaics of John VII (705-707 A.D.). The Mosaic Fragment and their Technique », dans *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 2, 1965, p. 121-166. Sur cette mosaïque en particulier, voir la notice n° 5 du catalogue, p. 134-138.

<sup>140</sup> G. GRIMALDI, *Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano : Codice Barberini latino 2733*, R. NIGGL (Éd.), Città del Vaticano, 1972.

L'exemple le plus intéressant, car hors des limites de Rome, est la petite église lombarde Santa Maria foris portas de Castelseprio<sup>141</sup>. À l'intérieur de ce petit édifice, un cycle peint exceptionnel retrace l'histoire de la sainte famille avant et après la naissance du Christ. L'*Adoration des Mages* insérée au revers sud de l'arc absidal (Figure 23) présente une composition similaire à celles que nous avons précédemment étudiées. Les Mages orientaux, peints selon le modèle des catacombes mais coiffés du bonnet cylindrique, sont guidés par l'ange à la lance, et s'approchent de la Vierge à l'Enfant. Cette dernière trône sur un imposant rocher, au pied duquel s'est endormi Joseph. Les Mages s'intègrent dans un programme à forte inclination mariale, en suivant fidèlement la narration qu'en fait le *Protévangile de Jacques* et le *Pseudo Matthieu*. Ainsi, pour les tableaux ayant survécu, se succèdent l'*Annonciation*<sup>142</sup>, la *Visitation*, la scène apocryphe de l'*Épreuve de l'eau*<sup>143</sup>, le premier *Songe de Joseph* (Mt 1, 20-21), le *Voyage à Bethléem*<sup>144</sup>, la *Nativité*<sup>145</sup>, l'*Annonce aux Bergers*, l'*Adoration des Mages* et la *Présentation au Temple*. Or, nous savons l'importance qui est donnée à la conversion des gentils tout au long des deux Évangiles apocryphes<sup>146</sup>. Cela semble expliquer la place accordée aux Mages dans les fresques, l'idée directrice étant ici leur conversion en tant que gentils. En s'approchant de la Vierge, ces derniers s'orientent vers la cuve dans laquelle Jésus a été lavé précédemment, sous le panneau de la *Nativité*<sup>147</sup>.

La datation des fresques et leur attribution restent problématiques. Malgré la surabondante historiographie de l'édifice<sup>148</sup>, ces questions restent aujourd'hui ouvertes<sup>149</sup>. L'architecture de l'édifice indique une datation haute, et les études archéologiques du bâti n'excluent pas une construction à l'époque justinienne sans que cela ne justifie de la date des fresques<sup>150</sup>. Nous retiendrons pour notre part la datation la plus communément admise, entre

<sup>141</sup> Les fresques de ce petit édifice lombard, en Varèse, ont été découvertes le 7 mai 1944 après détachement des peintures des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. La première monographie avec description et étude complète du cycle peint est due à G. P. BOGNETTI, G. CHERICI et A. de CAPITANI D'ARZAGO, *Santa Maria di Castelseprio*, Milano, 1948, ouvrage de référence par son exhaustivité et la qualité des photographies faites avant la mutilation de certaines parties lors d'une tentative de déposition.

<sup>142</sup> En présence d'un personnage féminin, sans doute l'une des sept vierges assistant Marie dans la confection du voile du Temple (Prot. Jc 10, 1 ; Ps. Mt 8, 5). La cruche au milieu de la composition se rapporte également à ces versets (Prot. Jc 11, 1 ; Ps. Mt 9).

<sup>143</sup> (Ps. Mt 12 2-3 ; Prot. Jc 16, 1-3). La tiare décorée d'une lame d'or que porte le prêtre se réfère au chapitre 5, 1 du *Protévangile*. Joachim, au moment de son offrande au temple, scrute cet attribut des grands prêtres de Jérusalem. Le *Pseudo-Matthieu* passe sous silence la référence, ce qui oriente la source d'inspiration des peintres vers le *Protévangile*, donc vers une culture byzantine.

<sup>144</sup> Le choix de cet épisode plutôt que celui de la *Fuite en Égypte* confirme l'inspiration apocryphe.

<sup>145</sup> En présence des deux sages-femmes donnant le bain à l'Enfant.

<sup>146</sup> Dans le *Pseudo-Matthieu*, les exemples symboliques de conversions par guérisons miraculeuses sont nombreux. Le plus célèbre est celle de la sage-femme incrédule (Ps Mt 23-24). Le point culminant du discours est atteint lors de l'entrée de la sainte famille en Égypte, la chute des idoles du temple et la rencontre avec Afrodissius.

<sup>147</sup> La cuve circulaire est bien la même dans les deux épisodes. La partie inférieure de la *Nativité* est aujourd'hui perdu, mais les photos publiées par G. P. BOGNETTI, G. CHERICI, et A. de CAPITANI D'ARZAGO, *Santa Maria di Castelseprio*, op. cit. n. 141, p. 575-576 et 578, montrent bien un bassin identique.

<sup>148</sup> Voir le rappel historiographique de G. de SPIRIBO, « À propos des peintures murales de l'église Santa Maria foris portas de Castelseprio », *C.A.*, 46, 1998, p. 23-64.

<sup>149</sup> Depuis la découverte des peintures, leur datation oscille entre le VI<sup>e</sup> et le X<sup>e</sup> siècle. La plupart des auteurs acceptent un terminus *ante quem* avant la première moitié du X<sup>e</sup> siècle, sur la base d'une inscription latine mentionnant Ardericus, archevêque de Milan (936-948).

<sup>150</sup> S. MAZZA, P. G. SIRONI, « La chiesa tardoantica di Santa Maria di Castelseprio », dans *Studi in onore di F. Rittatore Vonwiller*, Como, 1980, t. 2 p. 253-278 ; P. G. SIRONI, « Nuove osservazioni e considerazioni su alcuni monumenti di Castel Seprio », dans *Longobardi e Lombardia : aspetti di civiltà longobarda*, Atti del 6<sup>o</sup>

le VII<sup>e</sup> et le VIII<sup>e</sup> siècle, en remplaçant ce décor dans les productions d'initiative romaine. Les similitudes iconographiques entre l'Épiphanie de Castelseprio, celle de Santa Maria Antiqua et la mosaïque de Santa Maria in Cosmedin abondent en ce sens, les trois exemples formant ainsi une séquence d'œuvres homogènes sur le VIII<sup>e</sup> siècle, peut-être sous le pontificat de Jean VII. Par ailleurs, cette datation implique une renaissance byzantine avant la fin de la crise iconoclaste, s'exprimant hors de l'espace grec, par l'intermédiaire des ateliers en exil à Rome. La guerre contre les images à Constantinople expliquerait alors que les exemples des manuscrits byzantins, proches de nos exemples italiens, soient si tardifs.

La réflexion autour de l'épisode reste ainsi la même que dans les grands cycles romains : appuyer la virginité de Marie et le mystère de l'Incarnation au sein de cycles mariaux pour présenter Marie comme mère du Christ et donc mère des chrétiens. La maternité spirituelle de la Vierge s'applique en priorité aux gentils qui s'approprient peu à peu l'exclusivité de la construction ecclésiale. Un modèle d'Église, fidèle à celui dressé par Léon le Grand dans ses sermons sur l'Épiphanie, continue donc son élaboration en Italie auquel participe activement la figure des Mages, en dépit du modèle augustinien. L'Église romaine, héritière de l'Empire et aux ambitions prosélytes universelles, veut rétablir la *pax romana-pax cristiana*. Dans un tel contexte, les Mages conservent leur aspect de dignitaires d'une caste cléricale orientale et les apports grecs ne font que confirmer cette tendance.

La tradition méridionale ainsi exposée connaît un succès durable. Nous la retrouvons à l'identique au cours des X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles dans plusieurs décors monumentaux romains. Les peintures, aujourd'hui perdues de la crypte de San Lorenzo Fuori le Mura (X<sup>e</sup> siècle)<sup>151</sup> très proches d'autres fresques disparues à San Sebastiano al Palatino (X<sup>e</sup> siècle)<sup>152</sup> témoignent de la fidélité aux formes antiques. De même, les peintures de San Urbano alla Caffarella (Figure 115), datée de la fin du XI<sup>e</sup> siècle, sont également la preuve d'une réadaptation du cycle des Mages tel qu'il s'était développé dans l'art funéraire. Nous y retrouvons la scène autonome

---

Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, 1980, p. 659-664. Habituellement, l'édifice est daté des V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles, et les peintures du VIII<sup>e</sup> siècle. Certains sont favorables à cette idée, faisant remonter le programme peint avant la crise iconoclaste, dans l'héritage gréco-latin tardo-antique : G. de SPIRIBO, « À propos des peintures murales... », *op.cit.* n. 148, (sur la base d'une étude épigraphique) ; les seconds pensent à un décor postérieur (VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècles) de main byzantine, témoin d'une renaissance constantinopolitaine hors de l'espace grec : C. BERTELLI, « Castelseprio e Milano », dans *Bisanzio, Roma e l'Italia nell'Alto Medioevo*, 34 Settimane di Studio del Centro Italiano di studi sull'alto medioevo, 3-9 avril 1986, Spoleto, 1988, t. 2, p. 869-914 ; les derniers pensent à une réalisation très proche du *terminus ante quem* (VIII<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle), après une restauration carolingienne de l'église, remplaçant ainsi les fresques dans un cercle intellectuel impérial franc (en comparaison avec les fresques du monastère San-Giovanni de Mustair). Les analyses dendrochronologiques et les datations au carbone 14 opérées par Paula D. Leveto ne permettent pas de trancher et donnent une datation entre 778 et 982, cette date n'excluant pas une réfection d'un bâti plus ancien à l'époque carolingienne : P. D. LEVENTO, « Carbon-14 Dating of Wood from the East Apse of Santa Maria at Castelseprio », *Gesta*, 26, 1987, p. 17-18 ; ID., « The Historiography of North Italian Frescoes Dating from 800 to 1000 A.D., with Special Focus on Castelseprio : Chaos, Continuity, or Crisis », dans *Medioevo Aostano : La pittura intorno all'anno mille in Cattedrale e in Sant'Orso*, Atti del convegno internazionale, Aosta, 15-16 mai 1982, S. BARBERI (Éd.), Torino, 2000, t. 1, p. 247-256. D'autres enfin pensent à une manifestation isolée de la renaissance macédonienne en terre occidentale : K. WEITZMANN, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton, 1951, p. 19-43, place les fresques après l'avènement de Basile le Macédonien par analyse comparative avec la miniature byzantine.

<sup>151</sup> Connue par un carnet d'estampes exécutées par G. Mariani et publiées par J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Freiburg, 1916, vol. 2, p. 763, fig. 331. Les originaux sont conservés à la Stamperia reale di Roma.

<sup>152</sup> Les fresques sont connues par les relevés aquarelle d'A. ECLISSI (Cod. Vat. lat. 9071).

des Mages apercevant l'étoile ainsi qu'une Adoration proche du modèle italo-byzantin élaboré à Rome au VIII<sup>e</sup> siècle.

Nous avons donc, à ce stade, suivi la branche méditerranéenne jusqu'à son terme et avons mis à jour un pôle iconographique romain étendu à toute l'Italie médiévo-septentrionale. Les grands bouleversements du IV<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècle ont forgé une composition stable sur les deux rives de l'Adriatique et sur les rivages méditerranéens de l'Italie et de la Gaule. La séquence de peintures murales que nous venons d'étudier intègre à cette structure tardo-antique les matériaux helléniques élaborés au VIII<sup>e</sup> et aboutit à une composition durable dès le X<sup>e</sup> siècle, largement diffusée dans les arts monumentaux méditerranéens jusqu'au XI<sup>e</sup> siècle.

Toutefois, un glissement septentrional du thème s'opère synchroniquement à partir de tous les modèles littéraires et iconographiques que nous venons d'étudier. Il est à ce moment possible d'observer une réappropriation et une réadaptation profonde dans un contexte bien différent. Ainsi, sur une période relativement brève, deux modèles coexistent avant de fusionner et d'inonder l'espace féodal. Nous commencerons donc l'étude de ce second pôle par le reflux du thème dans un contexte insulaire avant de l'envisager dans une tradition septentrionale plus globale, entre les îles britanniques et le continent.

## II. La tradition insulaire

### II. 1 La cassette Franque « Franks casket » : une nouvelle composition

Le glissement septentrional de la création aux alentours du VII<sup>e</sup> siècle vers les îles britanniques donne naissance à de nouveaux types de décors. Malheureusement, très peu d'images en témoignent. Le coffret en os communément appelé « Franks casket », conservé au British Museum, donne un aperçu de cette nouvelle tradition (Figure 24). Sans doute exécuté en Northumbrie entre le VII<sup>e</sup> et le VIII<sup>e</sup> siècle, l'objet surprend par l'hétérogénéité des scènes composant son programme qui rend son analyse complexe<sup>153</sup>. Sur la face arrière de ce coffret est sculptée la prise de Jérusalem par Titus, alors que Romulus, Rémus et la Louve occupent le panneau de gauche. Sur le couvercle subsiste une probable histoire d'Egil, issue de la mythologie nordique. Sur la partie droite de la face frontale, aux côtés de l'histoire de Wieland le forgeron<sup>154</sup>, des Mages insérés dans un enchevêtrement très dense de motifs décoratifs et d'écritures runiques, marchent vers la Vierge à l'Enfant, enchâssée dans un imposant édifice à pilastre. La cellule iconographique antique reste pratiquement identique mais deux éléments sont remarquables. Le premier est l'isolat architectural que forme la Vierge à l'Enfant. Le second est l'actualisation très claire des Mages qui, pour la première fois à notre connaissance, n'ont plus une apparence orientale. Ils portent des capes agrafées de fibules, semblable au costume caractéristique du chef franc, et une coiffe qui n'a plus rien de commun avec le bonnet phrygien (peut-être s'agit-il de casques). L'image semble abandonner

---

<sup>153</sup> British Museum (n° d'inv. 1867,0120.1). La bibliographie relative à cette pièce étant très abondante, on se reportera en priorité au catalogue d'exposition le plus récent référençant l'œuvre : *Treasures of Heaven : Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe* M. BAGNOLI, H. A. KLEIN et G. C. MANN (Éds.), Exhibition, Cleveland Museum of art, The Walters Art Museum, Baltimore, The British Museum, London, janv-oct 2011, London, 2011, cat. n° 59, p. 120. Cette notice donne une bibliographie essentielle et à jour.

<sup>154</sup> L'iconographie de ce coffret est complexe. Elle mêle tradition antique classique, histoire hébraïque (prise de Jérusalem), légende nordique (Wieland), et sujets chrétiens.

l'antiquité évangélique pour une forme plus contemporaine<sup>155</sup>. Ce coffret est l'un des témoins d'une mutation sensible de l'image virtuelle des Mages que l'exégèse locale nous permet de comprendre.

## II. 2 L'exégèse insulaire : une nouvelle idée de l'universalité

### II. 2. a *Les Mages et les fils de Noé*

Dans un commentaire sur Matthieu, attribué à Bède le Vénérable, l'auteur s'appuie sur une connexion relativement nouvelle au sujet des Mages : « *Mystice autem tres Magi tres partes mundi significant, Asiam, Africam, Europam, sive humanum genus, quod a tribus filiis Noe seminarium sumpsit* »<sup>156</sup>, puis « *Videntes autem stellam, gavisii sunt gaudio magno valde. Id est, intelligentes finitam esse prophetiam inenarrabili gaudio gratulantur, qui de tribus partibus mundi ad fidem Christi conveniunt* »<sup>157</sup>, avant de préciser ce sens mystique plus loin, au moment de l'Adoration « *quae quotidie omnia ab ista Ecclesia in tribus partibus mundi dispersa Domino offeruntur* »<sup>158</sup>. Ce passage donne une idée du nouvel universalisme que revêtent les Mages au début du Moyen Âge. Pour le comprendre, il faut se plonger dans l'appréhension de la péricope dans la culture des *scriptoria* irlandais, entre le VII<sup>e</sup> et le IX<sup>e</sup> siècle<sup>159</sup>.

Certains Pères avaient établi l'ascendance humaine aux trois fils de Noé sans toutefois y inclure les Mages. Sous la plume d'Irénée de Lyon, la généalogie des peuples reste très compartimentée puisque Sem est l'ancêtre du peuple élu, Cham, celui des peuples maudits, alors que de Japhet seul, descendent les gentils<sup>160</sup>. Dans le texte cité ci-dessus, le symbolisme est global et chacun des Mages descend de l'un des fils de Noé, venant ainsi pour la première fois d'horizons divers. Reconnaissons ici l'empreinte de la théologie d'Isidore de Séville, auteur très présent dans la tradition exégétique irlandaise, et de sa représentation tripartite du

---

<sup>155</sup> Notons que l'image est en elle-même unique. Par exemple, les deux premiers mages portent des étendards. Le premier mage pose la base du sien sur un oiseau alors qu'au sommet rayonne l'étoile. Une inscription runique est placée au sommet du second alors que le dernier tient un objet inidentifiable.

<sup>156</sup> BEDA VENERABILIS, *In Matthaei Evangelium Expositio*, ch. 1, 2, PL. 92, 13 A, (« Au sens mystique, les trois mages signifient les trois parties du monde, l'Asie, l'Afrique, l'Europe, ou bien l'espèce humaine, qui a reçu son origine des trois fils de Noé »). Il est douteux que Bède soit l'auteur de ce texte, plus probablement l'œuvre d'un clerc irlandais.

<sup>157</sup> *Ibid.*, 13 B., (« Voyant l'étoile, ils se sont réjouis d'une joie vraiment grande (Mt 2, 10). C'est-à-dire : comprenant que la prophétie est accomplie, ils se félicitent en exprimant une joie inénarrable, eux qui se rassemblent des trois parties du monde dans la foi au Christ »).

<sup>158</sup> *Ibid.*, 13 C., (« Toutes ces choses qui, chaque jour, sont dispersées par l'Église même dans les trois parties du monde sont offertes au Seigneur »).

<sup>159</sup> Concernant cette tradition : R. E. McNALLY « The Three Holy Kings in Early Irish Latin Writing », dans *Kyriakon : Festschrift Johannes Quasten*, P. GRANFIELD, J. JUNGSMANN (Dir.), Münster, 1970, vol. 2, p. 667-690, article incontournable sur les réflexions insulaires sur l'Épiphanie. Pour des références précises sur la plupart des textes : B. BISCHOFF, « Wendepunkte in der Geschichte der lateinischen Exegese im Frühmittelalter », *Sacris Erudiri*, 6, 1954, p. 189-281. Nous utilisons la traduction anglaise : « Turning-points in the History of Latin Exegesis in the Early Middle Ages », dans *Biblical Studies: The Medieval Irish Contribution*, M. McNAMARA (Éd.), Dublin, 1976, p. 74-160.

<sup>160</sup> IRÉNÉE DE LYON, *Démonstration de la prédication apostolique*, trad. A. ROUSSEAU, SCh 406, Paris, 1995, p. 110-113 : « La bénédiction de Japhet a fleuri à la fin des temps, après que se fut manifesté le Seigneur, à la suite de l'appel adressé aux gentils ».

monde dans les *Étymologies*<sup>161</sup>. Bède le Vénérable, moine de Jarrow, dont les écrits témoignent des relations intenses entre l'Irlande et la Northumbrie aux VI<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècles, approfondit le traité d'Isidore. Il s'interroge particulièrement sur la dispersion des hommes dans ses commentaires sur l'épisode de la Tour de Babel et sur celui de la Pentecôte<sup>162</sup>. Les liens très étroits qui se tissent ainsi entre la Genèse et l'Épiphanie font des Mages les descendants et les ambassadeurs des peuples constituant l'humanité pécheresse. En conséquence, les identités de chacun émergent et partitionnent la triade monolithique antique.

Les Mages venant des trois parties du monde, à la suite de l'éclatement de l'humanité, sont ainsi les descendants de Noé et de ses fils. Notons cependant que cet universalisme intègre une réalité mystique dans un champ scripturaire établi par les Pères de l'Église. En effet, si les Mages viennent symboliquement des trois parties du monde, on leur attribue bien souvent les origines géographiques données par le Psaume 72 et le livre d'Isaïe (60, 10). Un commentaire sur Matthieu, sans doute composé en Irlande à la fin du VIII<sup>e</sup> siècle, illustre cela en ajoutant une référence au Psaume 68, 32 « Depuis l'Égypte, des grands viendront, l'Éthiopie tendra les mains vers Dieu ». Il n'est ainsi plus rare de lire dans ces commentaires qu'un des Mages vient d'Éthiopie<sup>163</sup>. Dans le commentaire anonyme sur Matthieu cité ci-dessus (note n° 156-158), Richard McNally relève judicieusement une glose, sur le manuscrit qu'il étudie, confirmant l'intégration complète de la géographie mystique dressée par les Psaumes : à « *Ecce ab oriente venerunt* », le copiste ajoute « *Unum David ostendit : Dabitur ei de auro Arabiae* (Ps 72, 10). *Item Isaias : Omnes de Saba venient aurum et thus deferentes et laudem Domino annuntiantes* (Is 60, 6). *Eadem vero Saba et Arabia aptumque erat, ut de illa regione, ubi thus et myrrha abundat, ad Christum cum donis venietur* » (David fait voir l'un : *Il lui donnera de l'or d'Arabie* (Ps 72, 15). De même Isaïe : *Tous viendront de Saba, apportant or et encens, et proclamant une louange au Seigneur* (60, 6). Mais Saba et l'Arabie étant un même endroit, il était possible que de cette région où l'encens et la myrrhe sont en abondance, on vienne au Christ avec ces présents). Ainsi, alors que l'auteur de ce texte faisait lui aussi des Mages les descendants des fils de Noé : « *Tres magistros filios Noe cum tribus muneribus trinitatem adorare significant* », le copiste replace leur origine géographique dans la géographie vétérotestamentaire délimitée par les Pères de l'Église, à savoir Saba et l'Arabie. Il y ajoute cependant la référence au Psaume 68, 32 : « *Aethiopia praeveniat manus eius Deo* ». L'Église se constitue donc en rassemblant une quantité de peuples dissemblables et c'est dans cette logique ethnique que les moines irlandais adaptent l'héritage scripturaire patristique à la pensée encyclopédique héritée d'Isidore de Séville.

Outre le Pseudo-Bède, citons l'*Expositio quatuor evangeliorum*, texte anonyme placé sous l'autorité du Pseudo-Jérôme<sup>164</sup>. Il est daté de la deuxième moitié du VIII<sup>e</sup> siècle et appuie le sens trinitaire : « *Tres magi, tres filios Noe, cum tribus muneribus, Trinitatem adorare significant.* »<sup>165</sup>. L'auteur précise la provenance diverse des Mages en s'interrogeant sur la

<sup>161</sup> ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologiarum sive originum*, W. M. LINDSAY (Éd.), coll. « Scriptorum classicorum Bibliotheca oxoniensis », Oxford, 1911, vol. 2 : Livre XIV : *De Terra et partibus mundi*, ch. 2-6.

<sup>162</sup> G. TUGÈNE, *L'idée de nation chez Bède le Vénérable*, Paris, 2001, part. p. 293-337.

<sup>163</sup> La référence à ce Psaume reste rare hormis dans la tradition irlandaise. Paul Kaplan a bien relevé l'ethnicité des Mages en germe à travers cette référence : P. H. KAPLAN, *The Rise of the Black Magus in Western Art*, Ph.D. Boston University, 1983, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1985, part. p. 22-34.

<sup>164</sup> PSEUDO-JÉRÔME, *Expositio quatuor evangeliorum*, PL. 30, col. 531 A-590 A.

<sup>165</sup> *Ibid.*, col. 537 A.



possibilité pour les voyageurs d'effectuer un si long voyage en douze jours<sup>166</sup> : « *quomodo de longa terra Persae vel Evilae, Arabiae vel Cedar in XII dies venire potuerunt* »<sup>167</sup>. Dans ce même texte, après avoir exposé le sens mystique classique des offrandes, l'auteur explique : « *Non discordant, quia tres fideles unum sunt, et in unum essent tres fructus, tricesimus, quadragessimus, centesimus* ». L'unité chrétienne reste donc le sens fondamental donné à la péricope, mais l'idée de corps des chrétiens a sensiblement évolué et la provenance des Mages se diversifie en conséquence.

Il ne paraît pas infondé de voir dans ce rapport direct à la Genèse, par la mention récurrente de Noé et de sa descendance, une expression des réflexions déjà entreprises dans la littérature apocryphe orientale. Plusieurs détails peuvent nous faire réagir en ce sens, tels que les références successives au Paradis perdu. Par exemple, dans le *De mirabilibus sacrae*, le Pseudo-Augustin fait venir les Mages d'« Hevilath »<sup>168</sup>, l'une des régions proches de l'Éden cité dans la Genèse (2, 11)<sup>169</sup>. D'autres mentions étonnent, comme celle d'un commentaire anonyme composé à la fin du VIII<sup>e</sup> siècle en Irlande<sup>170</sup>, qui commente le retour des Mages dans leur pays comme il suit : « *In regionem suam. Id est, regio nostra paradisus est* », en y voyant bien entendu la signification spirituelle de ce retour. Les deux manières d'évoquer le Paradis se retrouvent dans le commentaire sur Matthieu du Pseudo-Jérôme cité ci-dessus (note n° 164-167). Le *Livre de la Caverne des Trésors* et la littérature sethienne en général, opéraient de même en décrivant une humanité sombrant de génération en génération dans l'erreur et en tissant un lien biologique entre les pôles théologiques de la Chute et de l'Épiphanie (voir Chapitre I). En ce sens, leur rapport avec le devin Balaam devient majoritairement héréditaire dans la tradition irlandaise qui qualifie constamment les Mages « *de genere Balaam* ».

Ainsi, en Orient, comme en Irlande se retrouve l'élaboration d'une géographie mystique<sup>171</sup>. Il est cependant très difficile de déceler la trace de la tradition apocryphe en Irlande. Il est avéré que le *Pseudo-Matthieu* et le *Protévangile de Jacques* sont bien connus outre-Manche, mais il est plus compliqué de déceler la connaissance de légendes orientales à l'époque qui nous concerne.<sup>172</sup> Plus particulièrement, concernant les Mages dans la tradition

<sup>166</sup> R. E. MCNALLY « The Three Holy Kings... », *op. cit.* n. 159, rapporte de nombreux textes dans lesquels la réponse à cette question est donnée par un rapprochement avec le voyage d'Habacuc pour secourir Daniel dans la fosse aux lions.

<sup>167</sup> PSEUDO-JÉRÔME, *Expositio quatuor evangeliorum*, *op. cit.* n. 164, col. 537 A. Les contrées proposées sont celles du Psaume 72.

<sup>168</sup> PSEUDO-AUGUSTIN, *De mirabilibus sacrae scripturae*, PL. 35, col. 2194. Le texte du VII<sup>e</sup> siècle est l'un des plus anciens de la tradition irlandaise.

<sup>169</sup> « Le premier (fleuve du paradis) s'appelle le Pishôn : il contourne tout le pays de Havila, où il y a l'or ; l'or de ce pays est pur et là se trouvent le bellium et la pierre de cornaline » (Gn 2 11-12). Le commentaire anonyme sur Matthieu cité dans la note précédente utilise cette même référence : « *De tota gentilitate prophetavit, quae vinculis gentilitatis absoluta cum donis spiritualibus ad Christum venit, licet alii putant magos de terra venisse Evilad* ».

<sup>170</sup> R. E. MCNALLY, « The Three Holy Kings... », *op. cit.* n. 159, p. 680-682. ; B. BISCHOFF « Turning-points in the History of Latin Exegesis... », *op. cit.* n. 159, p. 124-126.

<sup>171</sup> *Idem.*, l'auteur rapporte un autre texte dans lesquels ce pays d'origine apparaît, Le manuscrit 447 [376] s. IX, conservé à la Bibliothèque municipale de Lyon, texte sous le titre *Interrogationes vel responsiones tam de veteri quam novo testamento*.

<sup>172</sup> Une importante tradition de la vie d'Adam circule en Irlande (connue par des textes plus tardifs) et évoque la sacralisation de la dépouille du patriarche (qui doit être conservée précieusement sans être déplacée ni touchée), comme le mentionnait *La Caverne aux trésors*. Voir par exemple *The Irish Adam and Eve Story*, D. GREENE et F. KELLY (Éds.), vol 1, Dublin, 1976, particulièrement le texte intitulé *Saltair na Rann*, lignes 2021, 2240-2988. Si

insulaire, le texte apocryphe le plus important est le récit de *Leabhar Breac*<sup>173</sup>. Ce dernier nous a toutefois été transmis par un manuscrit récent. Dans ce texte, à Joseph demandant pourquoi les Mages sont venus, ces derniers répondent qu'ils ont reconnu le signe grâce à leur prophétie conservée dans un vieux livre remontant aux temps immémoriaux<sup>174</sup>. Or, bien que le manuscrit soit récent, il compile une large tradition apocryphe, dont une part importante peut remonter à la période qui nous intéresse ici. L'*Opus imperfectum in Matthaëum* véhicule en Occident des bribes de légendes orientales et de littérature sethienne ayant pu contaminer la tradition irlandaise. Si ce texte ne se retrouve pas dans les *scriptoria* insulaires, les premières traces sur le continent sont effectives avant la fin du VIII<sup>e</sup> siècle<sup>175</sup>. Or, Bernhard Bishoff a bien mis en évidence cette relation intime<sup>176</sup> entre les traditions insulaire et continentale et les exemples de textes cités ci-dessus en sont quelques témoins. De plus, le matériau patristique que les moines utilisent provient essentiellement de l'école d'Antioche (Origène) et d'Alexandrie, mais aussi des Pères africains tels qu'Augustin et Tertullien, sans oublier Isidore de Séville. Pour l'exégèse romaine, minoritaire, Grégoire le Grand<sup>177</sup> reste la source principale alors que les écrits de Léon le Grand sont quasiment absents.

L'appropriation de sources différentes a pu ainsi faire muter la considération l'ecclésiologie du sujet. Les sermons de Léon le Grand faisaient la synthèse des réflexions romaines imaginant les Mages comme des étrangers païens, figures d'« autres » qu'il faut intégrer à la *pax cristiana*. Les personnages s'adaptaient à la pensée impériale et prosélyte d'une Église institutionnelle romaine ou constantinopolitaine. Dans la pensée insulaire, nous venons de le voir, les Mages ne sont plus réellement des étrangers (ils gardent cependant leur étiquette d'Orientaux). Ils sont l'humanité entière, dans sa dispersion géographique, mais aussi et surtout dans sa continuité historique.

Une telle conception paraît plus proche d'une ecclésiologie augustinienne, construite sur la métaphore des peuples réunis autour du Christ « Pierre angulaire ». Alors que Léon le Grand excluait la Synagogue, ne ménageant pas ses mots pour dénoncer l'aveuglement des Juifs<sup>178</sup>, Augustin imagine les deux peuples, juif et gentil, comme les deux parties d'un édifice

---

Seth n'apparaît pas dans ces textes, il est mentionné dans la descente au Limbes dans l'*Évangile de Nicodème*, autre apocryphe répandu en Irlande. F. SCHEIDWEILER, « The Gospel of Nicodemus. Act's of Pilate and Christ's Descent into Hell » dans *New Testament Apocrypha*, W. SCHNEEMELCHER (Éd.), London, 1963, vol. 1, p. 501-537, part. p. 523.

<sup>173</sup> *Apocrypha Hiberniae*, t 1, *Evangelia Infantiae*, M. MCNAMARA, C. BREATNACH, J. CAREY (Éds.), Turnhout, CCA, 13, 2001, p. 297-441; M. R. JAMES, *Latin Infancy Gospel. A New Text, with a Parallel Version from the Irish*, Cambridge, 1927.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 348 « *It is in our old books and writing from the time of the first man of ours till today, that is whenever we should see a star such as this over our land, we should go with whatever path it would travel, because it was a sign of the King of the world* ».

<sup>175</sup> Voir note n° 89.

<sup>176</sup> B. BISCHOFF « Turning-points in the History of Latin Exegesis... », *op.cit.*, n. 159, p. 74-94.

<sup>177</sup> *Idem.*

<sup>178</sup> LÉON LE GRAND, *II<sup>e</sup> Sermon pour l'Épiphanie*, ch. 2, *op. cit.* n. 59, p. 219-220 : « La naissance de Jésus fut à la fois manifestée aux croyants et cachée à ses persécuteurs », *Ibid.*, p. 220-221 ; « Combien nous devons rendre d'Actions de grâce au Seigneur pour l'illumination accordée aux païens, l'aveuglement des Juifs est là pour le prouver. Qu'y eut-il d'aussi aveugle, en effet, qu'y eut-il d'aussi fermé à la lumière que ces prêtres et ces scribes d'Israël ? » ; *V<sup>e</sup> Sermon pour l'Épiphanie*, *op. cit.*, p. 256-257 : « Cette étoile qui resplendit aux regards des mages, mais ne brilla pas aux yeux des Israélites, signifiait à la fois l'illumination des gentils et la cécité des Juifs ».

dont la clef de voûte serait le Christ<sup>179</sup>. Georges Tugène a bien montré comment cette ecclésiologie pouvait être adaptée par l'herméneutique des moines britanniques. Par exemple, le *Tabernacle*, de Bède le Vénérable<sup>180</sup> reprend la structure symétrique du concept mais en percevant une continuité historique des deux peuples depuis la création de l'homme<sup>181</sup>. Les gentils que représentaient les Mages enveloppent (et n'échappent pas) l'ensemble des peuples appelés à composer l'*Ecclesia universalis*, ou l'*Ecclesia electorum* de conception grégorienne. En cela, l'auteur parle très justement d'une conception de l'Église plus mystique que sacramentelle<sup>182</sup>. Cela est crucial pour comprendre le bond iconographique qu'a connu plus tard le sujet chez les Carolingiens puis les Ottoniens.

## II. 2. b La fragmentation de la triade des Mages

Les Mages, ainsi modelés par la pensée, se trouvent en accord avec un nouveau contexte géographique, politique et social qui pousse les moines à intellectualiser différemment le concept d'*Ecclesia*. Bède le Vénérable, au VII<sup>e</sup> siècle, compose son *Historia Ecclesiastica Anglorum*, l'Histoire du peuple anglais<sup>183</sup>, et dresse le même tableau. Il décrit la réalité de son temps, à savoir un espace constellé de royaumes, agglomérées autour de sept principales (Kent, Wessex, Essex, Northumbrie, Angles de l'Est, Sussex et Mercie). En tant que premier historien des nations, il témoigne d'une conception diverse des peuples et des nations chrétiennes<sup>184</sup>. Ainsi, le peuple chrétien dans lequel évolue le moine de Jarrow n'a plus rien de commun avec celui des Pères romains et Bède vie la contradiction d'un christianisme uni par la foi, mais morcelé par la langue et la culture. Il conçoit des peuples, prenant possession d'un territoire (il s'agit de populations immigrantes) comme des nations unies chacune autour d'un pouvoir royal, mais pour lesquelles la dimension ethnique l'emporte sur la conception territoriale. Le roi règne sur une nation plutôt que sur un domaine et figure l'unité biologique de son peuple : les actes du roi, par exemple la conversion, sont ceux de son peuple<sup>185</sup>. Dans un tel contexte, les croyants que représentent les Mages semblent bien suivre la conception idéale de royaume et de peuple que forge Bède, pour ne plus seulement renvoyer à l'*Ecclesia* chrétienne mais au concept de nations chrétiennes.

<sup>179</sup> Augustin n'est pas l'inventeur de cette allégorie (issue d'Is 28, 16 et reprise par 1P 2, 6), mais il est celui qui lui donne tout son sens. Dans son commentaire du Psaume 86, l'évêque d'Hippone écrit : « Et comme si les Apôtres et les Prophètes, qui servent de fondement à la cité n'avaient point par eux-mêmes une solidité suffisante, l'Apôtre ajoute : "Le Christ en est lui-même la principale pierre angulaire" ». D'après M. RAULX, *Œuvres complètes de saint Augustin, op. cit.* n. 27, t. 9, p. 313. Il est également celui qui l'adapte le plus clairement à l'*Adoration des Mages*. Voir notes n° 27-28.

<sup>180</sup> G. TUGÈNE, « Le thème des deux peuples dans le *De Tabernaculo* de Bède », dans *Bède le Vénérable entre tradition et postérité*, S. LEBECQ, M. PERRIN, O. SZERWINIACK (Éds.), colloque, Villeneuve d'Ascq et Amiens, du 3 au 6 juillet 2002, Lille, 2005.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 74 : « Le contexte n'est plus celui du recrutement de l'Église, perçu dans le cadre concret de la prédication apostolique. C'est celui du concept, beaucoup plus abstrait, de l'édification de l'Église "depuis la création du monde jusqu'au dernier élu qui naîtra à la fin du siècle" ». L'auteur cite ici le *De Tabernaculo* de Bède.

<sup>182</sup> *Idem.*

<sup>183</sup> BÈDE LE VÉNÉRABLE, *Histoire ecclésiastique du peuple anglais*, Livres I-V, trad. P. MONAT, SCh 489-491, 3 vol, Paris, 2005.

<sup>184</sup> Voir sur le sujet en priorité les travaux de G. TUGÈNE, *L'image de la nation anglaise dans l'Histoire Ecclésiastique de Bède le Vénérable*, Strasbourg, 2001. ; ID., *L'idée de nation chez Bède*, op. cit. n. 162.

<sup>185</sup> G. TUGÈNE, *L'image de la nation anglaise... op.cit.* n. 184, p. 19-48.

Les îles britanniques, héritières de la *pax romana* tant espérée, sans n'y avoir jamais vraiment été intégrée, forment le creuset logique dans lequel émerge l'identité propre de chaque mage, construite à l'aide des écrits des Pères et de bribes apocryphes orientales. Cela a lieu non par goût de la légende, mais parce que l'universalisme de leur adoration ne peut être compris que dans la multiplicité. Georges Tugène résume ceci en quelques lignes : « Il est un autre rapprochement qui, se situant sur le plan des idées, peut-être fait à coup sûr. Il s'agit de la relation qu'il est possible d'établir entre le motif de la diversité des langues et celui de l'Église des nations. Ces motifs sont liés, c'est évident, par un rapport organique. Une Église constituée de nations ne peut s'exprimer autrement que par les voix singulières des unités qui la composent. Du coup, les textes [...] confirment l'importance du thème de l'*Ecclesia Gentium* chez Bède, et de sa spécificité. Il s'agit de l'Église "des nations" au sens plein de cette expression, qui la distingue de l'"Église des gentils". Les deux notions sont proches l'une de l'autre [...]. Mais dans un cas l'accent porte sur la commune opposition à Israël dans l'autre, la pluralité interne »<sup>186</sup>. L'*Ecclesia gentium* de Bède a pris un sens beaucoup plus universel, accompagnant le glissement sémantique du terme « *gens* » (désignant la famille dans l'Antiquité classique, le peuple chez Bède, et peut-être déjà la nation).

La conception des Mages dans l'imaginaire évolue en conséquence, en premier lieu dans l'imagerie littéraire. L'exemple le plus connu est le Pseudo-Bède qui brosse le portrait de chacun des Mages<sup>187</sup> : « *Magi sunt, qui munera Domino dederunt : primus fuisse dicitur Melchior, senex et canus, barba prolixa et capillis, tunica hyacinthina, sagoque mileno, et calceamentis hyacinthino et albo mixto opere, pro mitrario uariae compositionis indutus: aurum obtulit regi Domino. Secundus, nomine Caspar, iuuenis imberbis, rubicundus, milenica tunica, sago rubeo, calceamentis hyacinthinis uestitus: thure quasi Deo oblatione digna, Deum honorabat. Tertius, fuscus, integre barbatus, Balthasar nomine, habens tunicam rubeam, albo uario, calceamentis milenicis amictus: per myrrham filium hominis moriturum professus est. Omnia autem uestimenta eorum Syriaca sunt. Mundorum namque est munda contingere, et sanctorum sancta cognoscere »<sup>188</sup>.*

Il est ici donné une identité et surtout un nom à chaque Mage. Le premier, Melchior, porteur d'or, est âgé (barbe et cheveux blancs) ; le second, Gaspar (Caspar), porteur d'encens, est un jeune homme imberbe ; Balthasar, porteur de myrrhe, a les cheveux et la barbe noirs et

<sup>186</sup> G. TUGÈNE, *L'idée de nation...*, op. cit. n. 162, p. 330.

<sup>187</sup> On trouvera le texte intitulé différemment : *Collectanea* ou *Excerpta Patrum* ou *Collectanea Pseudo Bedae*. Le titre de l'édition d'origine étant *Excerptiones patrum, collectanea, flores ex diversis, quaestiones et parabolae*, PL. 94, col. 539 D-543 C ; pour une édition récente du texte, avec traduction anglaise : *Collectanea Pseudo-Bedae*, M. BAYLESS et M. LAPIDGE (Éds.), Dublin, 1998, p. 121-199. Voir les contributions retraçant l'histoire du texte dans ce volume p. 1-121. La datation reste difficile (VIII<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle). Une rédaction au VIII<sup>e</sup> siècle entre l'Irlande et la Northumbrie semble communément acceptée sans l'attribuer à Bède.

<sup>188</sup> *Ibid.*, 126-127 ; PL. col. 541 C-541 D., Les mages sont ceux qui ont donné des cadeaux au Seigneur. Le premier fut, dit-on, Melchior, vieux et chenu, à la barbe et à la chevelure fournie, qui portait une tunique violette et un manteau orange, des chaussures de deux couleurs, violet et blanc, revêtu d'un (*mitrario* ?) d'une composition différente : il apporta au roi Seigneur de l'or. Le deuxième, du nom de Caspar, jeune et imberbe, rubicond, vêtu d'une tunique orange, portant un chapeau rouge et des chaussures violettes : il honorait Dieu avec de l'encens, comme digne offrande à Dieu. Le troisième, noir, (barbu ?) du nom de Balthasar, portant une tunique rouge, du vair blanc et les pieds recouverts de chaussures orange : c'est avec de la myrrhe qu'il confessa le fils de l'homme qui devait mourir. Tous leurs vêtements sont syriaques. De fait, c'est le rôle des ornements que de toucher les ornements et celui des saints que de reconnaître les saints.

est qualifié de *fuscus*, avec l'ambiguïté que cela implique<sup>189</sup>. Sur ce point, le texte n'est pas totalement novateur. Un texte plus ancien (V<sup>e</sup> siècle), les *Excerpta latina barbari*<sup>190</sup>, donnait déjà des noms très proches aux Mages<sup>191</sup> et la tradition tardo-antique montre également, relativement tôt, des Mages distingués par les trois âges de la vie<sup>192</sup>. Pensons encore une fois aux textes orientaux, à l'*Évangile arménien de l'Enfance* ou à la *Révélation des Mages* dans les *Chroniques de Zuqnin*<sup>193</sup>, qui exploraient les mêmes voies, en y appliquant le sens symbolique des trois âges de la vie ou des trois étapes du règne du Christ.

Les *Collectanea* du Pseudo-Bède vont cependant plus loin en décrivant précisément le costume des Mages, sans que l'on puisse en comprendre la raison<sup>194</sup>, et en attribuant à chacun une offrande. Les noms et l'identification tant par le physique que les vêtements, pourrait ainsi être le symptôme d'une fragmentation mystique de l'humanité vouée à construire l'Église dans sa pluralité.

La tradition développée autour des noms des Mages, déclinés selon les trois langues sacrées, le Grec, l'Hébreu et le Latin, abonde en ce sens. Ce jeu linguistique, caractéristique de la littérature latine hispérique, sert à démontrer l'unité trinitaire<sup>195</sup>. Robert McNally met à jour cette tradition dans le texte d'un anonyme irlandais conservé dans un manuscrit du IX<sup>e</sup> siècle à la bibliothèque municipale de Lyon : « *Isti Magi in ebreo vocantur Apellius, Eremus, Damascus. Interpretantur Humilis, Fidelis, Misericors. In greca Malgalat, <Galgalat>, Saracin, Nuncius, Votus, Gratia interpretantur. Habent alia nomina quae sic dicuntur : Melchio, eorum senior, qui aurum obtulit regi ; secundus, Aspar, qui tus obtulit Deo ; tertius, Patisarra, qui myrram obtulit homini* »<sup>196</sup>. Ce texte n'est qu'un exemple parmi tant d'autres

<sup>189</sup> Ce texte serait le premier témoignage du mage noir. P. KAPLAN, *The Rise of the Black Wise Man*, op. cit. n. 163, p. 26-29.

<sup>190</sup> *Chronica Minora*, T. MOMMSEN (Éd.), vol. 1, MGH *Auctorum Antiquissimorum*, Berlin, 1892, t. 9, p. 278 : « *Lepido et Arruntio in his diebus sub Augusto Kalendas Ianuarias magi obtulerunt ei munera et adoravunt eum : magi autem vocabantur Bithisarea Melchior Gathaspa* ».

<sup>191</sup> Beaucoup d'études à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> ont tenté de percer le secret des noms devenus familiers aujourd'hui, par croisements linguistiques, étymologiques ou par rapprochements à la tradition syriaque (reconnaissant douze noms différents) : S. BERGER, « Les noms des Rois mages », *Mélusine*, 7, 1894-1895, col. 27-34 ; H. KEHRER, *Die Heiligen Drei Könige...*, op.cit. n. 101, p. 68.

<sup>192</sup> Par exemple : l'*Évangélaire d'Etchmiadzin*, Erevan, Maenadaran, ms. 2374 f. 229 r. (avant, Bibliothèque d'Etchmiadzin, ms. 229).

<sup>193</sup> B. LANDAU, « *The Revelation of the Magi in the Chronicle of Zuqnin* », op. cit. n. 52.

<sup>194</sup> Les mosaïques de Sant'Apollinare Nuovo de Ravenne montrent les mêmes couleurs de vêtement, mais dans un ordre différent. Un rapprochement a été tenté avec une description des mosaïques dans la *Vie de Sant'Agnello de Naples : Vita S. Agnelli*, ch. 2, PL. 106, col. 620 C-D. Les mosaïques ont depuis été trop restaurées dans leurs parties supérieures pour opérer un tel rapprochement (voir notes n° 120-121).

<sup>195</sup> R. E. MCNALLY, « *The Tres Linguae Sacrae in Irish Bible Exegesis* », *Theological Studies*, 19, 1958, p. 395-403. Ces langues sacrées sont celles des trois grandes périodes de l'histoire : l'Hébreu de la loi des Juifs, le Grec de la sagesse, le Latin de l'Empire romain devenu Église catholique. Ce sont les trois langues utilisées pour rappeler la royauté du Christ sur la Croix (Jn 19, 19-22). L'auteur remarque que l'usage de ce jeu linguistique est toujours d'affirmer l'unité trinitaire (le jeu linguistique apparaît dans les commentaires sur la Trinité, l'Évangile, les Apôtres, les quatre parties du monde).

<sup>196</sup> R. E. MCNALLY « *The Three Holy King...* », op. cit. n. 159, p. 673-674, (« Ces mages s'appellent en hébreu Apellius, Eremus (le désert ?), Damascus (le Damascène ?). On traduit par Humble, Croyant, Miséricordieux. En grec, Malgalat, <Galgalat>, Saracin que l'on traduit par Messenger, Voué, Grâce. Ils ont d'autres noms, par lesquels ont les appelle : Melchio, le plus vieux d'entre eux, qui a apporté de l'or au roi ; le deuxième, Aspar, qui a apporté de l'encens au Dieu ; le troisième, Patisarra, qui a apporté de la myrrhe à l'homme »). Pour l'origine de ce texte, voir B. BISCHOFF, « *Turning-points in the History...* », op.cit. n. 159, p 98-102, d'après le manuscrit ms. Lyons 447 (376), f. 106 r. L'auteur de ce texte associe une vertu par nom, elle-même déclinée dans les trois langues sacrées.

qui, malgré quelques variantes dans les noms, reprend une même logique. Les Mages sont ainsi pensés comme trois entités différentes, mais spirituellement unies (réunies) dans leur acte à portée trinitaire.

## II. 3 Synthèse

Ainsi, l'appréhension de la péricope fait l'objet d'une réelle refonte sur ces quelques siècles, dans un contexte insulaire et continental précarolingien. En ce début de Moyen Âge, l'acte lui-même est modelé dans une chrétienté ethniquement morcelée, mais qui n'a jamais oublié son unité par la foi. Un tel contexte voit fleurir une nouvelle expression iconographique du sujet. La Casette franque nous montre bien un thème contemporain, mêlé à l'Histoire terrestre des hommes (Histoire romaine, juive, et nordique). En revêtant une apparence médiévale, les Mages accomplissent leur geste canonique en étendant sa portée depuis l'origine de l'humanité jusqu'au moment de la production de l'image. De plus, face à la fragmentation de l'espace social, la triade monolithique des Mages ne peut, à son tour, que se fragmenter et s'adapter à un nouvel espace chrétien. Si l'impulsion est insulaire, son espace de diffusion s'ouvre vers le continent (Bavière, Frise...) <sup>197</sup>. C'est donc, en toute logique, dans ce nouveau pôle septentrional que les innovations s'opèrent. C'est même sans surprise que, dans les îles britanniques et dans les *scriptoria* germaniques, pour la première fois, les Mages ambassadeurs de chaque peuple se voient couronnés.

## Chapitre 3 : Retour des Mages sur le continent : l'espace franc

---

Le thème ainsi modelé par la pensée monastique insulaire se voit injecté sur le continent avec une tout autre dimension et donc une conception bien différente des trois Mages. Notons à ce sujet que les échanges entre les îles britanniques et l'espace franc sont très précoces et, dès le IX<sup>e</sup> siècle, plusieurs réflexions exégétiques se retrouvent à l'identique dans les *scriptoria* irlandais et germaniques. Le thème ainsi transformé rencontre, sur le continent, une formule iconographique très évoluée, produisant ainsi la mutation la plus significative dans l'imagerie médiévale. Ainsi, le second pôle de production que nous souhaitons maintenant aborder conduit notre réflexion vers la dimension royale nouvelle de l'épisode, façonnée dans un contexte impérial.

### I. Le couronnement des Mages dans l'Empire

Dans un article extrêmement bien documenté, Robert Deshman a voulu identifier de façon précise, géographiquement, chronologiquement et politiquement, l'invention des couronnes des Mages <sup>198</sup>. Il base son argumentation sur l'apparition au début du X<sup>e</sup> siècle d'une christologie nouvelle, celle du *christus rex*, à la foi royale et sacerdotale, qu'il met en évidence dans l'enluminure ottonienne. Il rapproche alors ce nouveau statut avec les portraits d'empereurs cumulant les mêmes signes iconographiques (couronne et étole), témoins d'une

---

<sup>197</sup> B. BISCHOFF, *Ibid.*

<sup>198</sup> R. DESHMAN, « *Christus rex et magi reges : Kingship and Christology in Ottonian and Anglo-Saxon Art* », *Frühmittelalterliche Studien*, 10, 1976, p. 367-405.

nouvelle conception de la dignité impériale<sup>199</sup>. L'idéal royal carolingien, calqué sur les souverains de l'Ancien Testament, semble ainsi glisser, chez les Ottoniens, vers un intérêt nouveau pour la théocratie Chrétienne.

La nouvelle dignité royale des images de l'Épiphanie vient, pour l'auteur, de la mise en parallèle directe du Christ et de l'empereur, dans une réadaptation des modèles impériaux tardo-antiques. Ainsi, les nouvelles Adorations de Rois mages sont tout simplement l'adaptation contemporaine de l'*Aurum Coronarium*<sup>200</sup> qu'il rapproche d'un intérêt nouveau pour le Psaume 72, souvent illustré par une Épiphanie dans les Psautiers de l'époque<sup>201</sup>. L'*Aurum coronarium* semble par ailleurs s'adapter à merveille aux portraits impériaux, le plus significatif d'entre eux étant celui du très célèbre *Registrum Gregorii* de Chantilly<sup>202</sup> (Figure 25). Otton II (ou Otton III) trône au centre de la composition, recevant les tribus des provinces placées sous son autorité. Au nombre de quatre, ces dernières sont personnifiées et couronnées. Deshman pense que ce genre de portraits et les adorations de Rois mages, découlent de l'assimilation de la souveraineté des empereurs à celle du Christ.

Sur cette base théorique, il relève trois prototypes de l'Adoration des Rois mages. L'un, d'origine anglo-saxonne, se trouve dans le *Bénédictionnaire d'Aethelwold*<sup>203</sup> (Figure 26) et les deux autres, ottoniens, ornent l'*Évangélaire de Poussay*<sup>204</sup> (Figure 27) et le *Codex Egberti*<sup>205</sup> (Figure 28). L'article replace très bien ces trois productions dans l'aire d'influence d'Egbert, archevêque de Trèves (de 977 à 993) et acteur principal de la construction de l'image impériale d'Otton II. Egbert fut en effet le commanditaire du *Registrum Gregorii*, exécuté par un maître enlumineur ayant travaillé activement sur le *Codex Egberti*<sup>206</sup>. L'archevêque s'investit également dans la réalisation de l'*Évangélaire de Poussay* *Évangélaire de Poussay*, qui lui est iconographiquement très proche. Cependant, en étudiant de plus près le *Benedictional d'Aethelwold* (963-984), Deshman pense pouvoir le dater entre 971 et 984 et conclut que l'enluminure de ce codex serait le premier témoignage du couronnement des Mages, avant la dispersion du modèle sur le continent. Il attribue ainsi l'innovation à une théologie des rois anglo-saxons proche de celle des souverains germaniques, mais légèrement antérieure<sup>207</sup>.

L'article de Robert Deshman reste très précieux pour comprendre cette refonte septentrionale du thème mais, en restant dans une recontextualisation politique pure, l'auteur occulte tout un pan du sujet, tel que nous avons choisi de le traiter. Comment comprendre le

---

<sup>199</sup> Par exemple : le portrait d'Henry II dans l'*Évangélaire du Vatican* (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Ottob. lat. 74, f. 193 v.) ; le portrait d'Otton II dans l'*Évangélaire de Liuthar* (Aix-la-Chapelle, trésor de la cathédrale, f. 16 r.). Dans chacune de ces miniatures, les souverains sont coiffés de la couronne, et revêtent l'étole.

<sup>200</sup> R. DESHMAN, « *Christus rex...* », *op. cit.* n. 198, p. 380, identifie trois diadèmes entre les mains du premier roi mage dans le *Benedictional d'Aethelwold*. Il est difficile de confirmer cette remarque, mais la référence à l'*aurum coronarium* antique reste ici incontestable.

<sup>201</sup> Par exemple les illustrations du Ps 72 (71) dans le *Psautier d'Utrecht*, Utrecht, Bibliotheek der Universiteit, ms. 32/484, f.40 v. et dans le *Psautier de Stuttgart*, Stuttgart, Landesbibliothek, ms. Bibl. 2° 23 f. 84 r.

<sup>202</sup> L'une des deux miniatures est conservée à Chantilly au Musée Condé, l'autre se trouve à Trèves, à la Trèves, Stadtbibliothek.

<sup>203</sup> Londres, British Library, Additional, ms. 49598, f. 24 v.

<sup>204</sup> Paris, BnF, ms. lat. 10514, f. 18 v.

<sup>205</sup> Trèves, Stadtbibliothek, ms. 24, f. 17. Produit à Reicheneau entre 877-993.

<sup>206</sup> La miniature de l'*Adoration des Mages* ne serait cependant pas de sa main mais de celle de l'un de ses assistants.

<sup>207</sup> L'exemple le plus probant reste la gestion de l'image du roi Edgar, proche de l'évêque Aethelwold.

groupe des trois Rois mages dans leur signification ecclésiastique ? De ce fait, quelle valeur attribuer à la laïcisation des Mages qui, outre l'impulsion politique, est aussi l'aboutissement logique du thème tel que nous l'avons observé jusqu'à présent.

En premier lieu, il convient de modérer l'influence du Psaume 72 dans l'élaboration de l'iconographie royale. Robert Deshman relève deux images utilisant l'*Adoration des Mages* pour l'illustration du Psaume : celle du *Psautier de Stuttgart* (Figure 29) et celle du *Psautier de Bury Saint Edmunds*<sup>208</sup> (Figure 30), tout en remarquant l'originalité du *Psautier d'Utrecht* (Figure 31)<sup>209</sup> qui forge une composition unique. Il en conclut un regain d'intérêt pour ce texte, fondement scripturaire dans l'assimilation de l'Adoration à l'*Aurum coronarum*<sup>210</sup>. Nous pourrions, pour notre part, compléter cette liste, dans l'état actuel de nos recherches, avec le *Psautier d'Hamilton*<sup>211</sup> (Figure 32) et le *Psautier de Saint Bertin*<sup>212</sup>.

L'utilisation des Mages pour illustrer ce Psaume est donc intéressante. Elle témoigne d'une assimilation totale de celui-ci aux trois Sages, aboutissement iconographique de recherches entamées par les Pères de l'Église. Nous l'avons vu, ces versets font partie intégrante de la liturgie à Ravenne<sup>213</sup> et la tradition irlandaise, qui ne se réfère pas encore au modèle impérial, l'a complètement assimilée dans ses productions littéraires. Enfin, une étude des concordances de tropes liturgiques, dressées par René-Jean Hesbert, montre que, depuis le VII<sup>e</sup> siècle, la référence est intégrée à la liturgie de l'Épiphanie<sup>214</sup>. Le Psaume 72 fait donc partie intégrante de l'image virtuelle des Mages bien avant la réception impériale et les Mages se font donc naturellement l'illustration de ce texte au moment de la production de psautiers (malgré l'essai original du *Psautier d'Utrecht*). Nous pouvons par ailleurs, à ce stade de l'étude, considérer la référence comme intrinsèque au noyau iconographique et comprendre littéralement les Mages comme les rois de Tharsis, de Saba et de Seba.

La seconde donnée à prendre en compte, et que Deshman n'aborde pas, est la transformation des Mages, jusqu'à présent dignitaires d'une caste cléricale étrangère, en souverains laïcs (avec l'ambiguïté que cela implique sur la période concernée). Un paradoxe doit alors nous interpeller : comment une innovation forgée dans un contexte politique relativement succinct et dans un milieu restreint, a-t-elle pu donner naissance à un signe iconographique si viable ? En cela, l'auteur oublie un personnage important et souvent injustement oublié de l'historiographie, à savoir Hérode<sup>215</sup>.

<sup>208</sup> Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rge. lat. 12, f. 78 v.

<sup>209</sup> La miniature reste ici une illustration littérale du Psaume. Outre les adorateurs, la scène ne semble pas contaminée par l'iconographie des Mages.

<sup>210</sup> Par ailleurs, l'auteur remarque que les Mages des psautiers ne sont pas toujours rois mais considère quand même ces œuvres comme la justification typologique de leur royauté.

<sup>211</sup> Berlin, Mus. Kgl., Kupferstichkab., 78. A. 5, f. 62 r.

<sup>212</sup> Aussi appelé *Psautier d'Odbert*, Boulogne-sur-Mer, B.M., ms. 20, f. 72 v., daté du XI<sup>e</sup> siècle.

<sup>213</sup> O. von SIMSON, *Sacred Fortress...op. cit.* n. 120, p. 89 et ss.

<sup>214</sup> R.-J. HESBERT (Éd.), *Antiphonale missarum sextuplex*, Bruxelles, 1935 (rééd. Rome, 1967), Pour le temps de l'Épiphanie, voir les p. 25-35 ; ID., *Corpus Antiphonalium officii*, coll. « Rerum ecclesiasticarum documenta. Series maior, 11 », Roma, 1963-1979, 6 vol. Ce très riche recueil établit une concordance des chants de l'Office pour le *Cursus romanus* (vol 1, pour le Temps de l'Épiphanie, voir p. 29-43) à partir de l'*Antiphonaire de Compiègne*, de l'*Antiphonaire « français »*, de ceux de Bamberg, d'Ivrée, de Monza et de Vérone et le *cursus monasticus* (vol. 2, pour le Temps de l'Épiphanie, voir part. p. 100-117) à partir des Antiphonaires de Hartker, Rheinau, Saint-Denis, Saint-Maur-des-Fossés, Silos et Saint-Loup de Bénévent. Nous utiliserons plus précisément cet outil dans notre troisième partie.

<sup>215</sup> La figure d'Hérode a peu intéressé les recherches iconographiques. En revanche, les études littéraires, particulièrement celle sur le théâtre médiéval, se sont penchées sur la question : M.-A. SKEY, « Herod the Great



## II. Les Mages devant Hérode

### II. 1 Hérode et la Vierge, Jérusalem et Bethléem

Il est en effet souvent omis de préciser qu'Hérode le Grand est le seul personnage du cycle de l'Épiphanie à tenir sa couronne du texte évangélique. En étudiant son iconographie, on se rend compte que sa figuration est relativement ancienne<sup>216</sup>. À Santa Maria Maggiore, où le groupe des Mages est accueilli par Hérode accompagné de ses soldats et de ses scribes, l'épisode fonctionne déjà en parallèle avec l'*Adoration des Mages* (Figure 12 et Figure 13). Par ailleurs, depuis l'origine, dans l'iconographie, l'Adoration dialogue avec une scène qui lui est symétriquement opposée. Dans les premières images, les *Hébreux dans la fournaise*<sup>217</sup> ou refusant d'adorer le buste Nabuchodonosor<sup>218</sup>, tiennent ce rôle, par exemple sur le *Sarcophage de Sant'Ambrogio de Milan* (Figure 10). Sur le couvercle de ce dernier, les deux épisodes de l'Adoration de Mages et des Hébreux face à Nabuchodonosor sont symétriquement disposés comme à leur habitude. Cependant, l'étoile de l'Épiphanie s'est immiscée dans la seconde scène<sup>219</sup>, assimilant les Hébreux du livre de Daniel aux Mages. En conséquence, on peut se demander si la figure de Nabuchodonosor n'a pas elle-même glissé vers celle d'Hérode. La même « anomalie » se remarque sur plusieurs sarcophages post-constantiniens, comme sur les faces latérales du *Sarcophage de Tolentino* (Figure 33 et Figure 34). Cette fois, il semble qu'Hérode accueille les Mages, mais le buste en arrière-plan rappelle le palais de Nabuchodonosor. Les Mages ici pointent du doigt le *labarum* sculpté au registre supérieur, tenant lieu d'étoile. La face de gauche est quant à elle décorée d'une Adoration plus classique, surmontée également du chrisme, mais prenant cette fois la forme d'une croix latine, superposée à la lettre *Rhō*.

Le procédé de glissement iconographique (de Nabuchodonosor à Hérode et des Hébreux aux Mages) dans un champ sémantique défini (opposition du pouvoir des hommes et de celui de Dieu) est tout à fait représentatif de l'évolution ecclésiologique exposée dans notre premier chapitre. Les sarcophages les plus anciens témoignent d'un contexte de lutte contre l'idolâtrie, d'où la mise en dialogue de la mésaventure des Hébreux et de la venue des Mages, symbolisant la soumission des idolâtres. Ceux de la période post-constantinienne sont eux le fruit d'un christianisme victorieux. Hérode, incarne alors le judaïsme et le paganisme qui continuent de se complaire dans l'erreur<sup>220</sup>.

Le renouveau d'Hérode dans les images entre le IX<sup>e</sup> et le XI<sup>e</sup> siècle est à comprendre dans cette même tension entre les deux épisodes mais il faut se garder d'y appliquer une analyse trop contemporaine, mettant en opposition le bon et le mauvais roi. Un regard sur ces

---

in *Medieval European Drama* », *Comparative Drama*, 13 (4), 1979-80, p. 330-364 ; ID., « The Iconography of Herod in the Fleury Playbook and the Visual Arts », *Comparative Drama*, 17 (1), 1983, p. 55-78.

<sup>216</sup> L'exemple le plus ancien serait celui peint dans la catacombe Sainte-Agnès à Rome, mais son identification ne fait pas l'unanimité. Par ailleurs, mis à part les exemples ambigus des sarcophages du IV<sup>e</sup> siècle, aucun autre exemple ne semble avoir survécu avant la célèbre image de l'arc triomphal de Santa Maria Maggiore.

<sup>217</sup> Par exemple sur le *Sarcophage de Marcia Romania Celsa*, conservé au musée de l'Arles antique.

<sup>218</sup> Par exemple le *Sarcophage d'Adelfia*, conservé au Museo archeologico regionale Paolo Orsi de Syracuse.

<sup>219</sup> Je remercie ici Agnès de Lagrange de Baynast d'avoir attiré mon attention sur ce point. On pourra se reporter à sa thèse, A. de LAGRANGE DE BAYNAST *La conversion au christianisme...op. cit.* n. 126, p. 493 et ID., « Les mages comme figure de la conversion dans l'Antiquité tardive », *Graphé*, 20, 2011, p. 39-57.

<sup>220</sup> Voir note n° 178.

modèles structurants reste primordial. Sur l'ivoire du *Diptyque de Lorsch*<sup>221</sup>, le plus ancien (800) (Figure 35), Hérode siège sur une représentation schématique de Jérusalem. Sur la partie droite, nous voyons les Mages sortir d'une cité, sorte de maquette circulaire et crénelée, pour arriver devant la Vierge, elle aussi trônant sur un petit édicule circulaire, peut-être une représentation architecturée de la basilique de la Nativité de Bethléem. Le même parallèle est dressé dans une initiale du *Sacramentaire de Drogon*<sup>222</sup> (Figure 36). Au bas de la lettrine, Hérode siège dans l'alignement exact de la Vierge à l'Enfant, placée au sommet. Les Mages se trouvant devant Hérode s'en détournent, à cheval, pour se rendre devant le Christ. Leur chemin est ponctué de deux petits édicules, l'un représentant Jérusalem, l'autre, Bethléem. Ces deux exemples de la séquence des Mages mettent en évidence le passage d'une interprétation exégétique antique de deux personnages mis en tensions (personnifiant l'Église et le Judaïsme), vers une opposition mystique de lieu (Jérusalem et Bethléem). Jérusalem est le siège d'un pouvoir terrestre alors que Bethléem devient le siège nouveau du pouvoir du Christ. La preuve en est la disparition des scribes au profit des soldats<sup>223</sup>. Or la judaïté d'Hérode est exprimée par la présence des scribes. Leur absence occulte non seulement le judaïsme du roi, mais aussi le rôle que ce dernier joue dans l'identification du lieu de naissance du Messie. Il n'est plus ici question de montrer la complémentarité des juifs et des gentils, dans la construction de l'édifice ecclésial augustien, car les gentils ont gagné l'exclusivité dans le symbolisme des nations chrétiennes.

Sur la Casette du Louvre (Figure 37), plus tardive (dernier tiers du IX<sup>e</sup> siècle), l'évolution est sensible, puisque cette fois, nous sommes entrés dans le cœur du lieu où la royauté d'Hérode s'exerce, au sein même de l'*Aula regia*. Le roi trône au centre, sceptre à la main, accompagné de deux gardes armés, préfigurant la force dont il va faire usage, alors que les Mages se préparent à sortir de la salle royale pour aller adorer, plus haut, le Christ dans une crèche monumentalisée. Notons ici la disproportion entre les deux scènes, celle de l'audition devant Hérode attirant toute l'attention. Au registre inférieur, à la porte de l'édifice basilical, la Vierge à l'Enfant trône dans l'alignement vertical exact d'Hérode. Ainsi, peut-on expliquer la récurrence de l'entrevue avec Hérode simplement par une dialectique visuelle et sémantique, surtout face une telle disproportion de la scène ? Il est donc important de s'attarder un instant sur la construction formelle de la scène et d'identifier ses équivalents dans l'art franc.

## II. 2 Le portrait impérial d'Hérode

La figure d'Hérode sur la cassette du Louvre est à rapprocher des portraits impériaux forgés sur la même période. Citons par exemple les portraits de Charles le Chauve, particulièrement celui de la *Bible de San Paolo Fuori le Mura* (Figure 38)<sup>224</sup>. Dans cette enluminure, réalisée en 869, l'empereur apparaît sur un trône monumentalisé, surmonté d'un dais, investi de la couronne, de l'orbe et du sceptre. Il est accompagné de deux personnages en

<sup>221</sup> Plat de reliure postérieur de l'Évangélaire de Lorsch, Rome, Bibliotheca Apostolica Vaticana, DR 972-975.

<sup>222</sup> Paris, BnF., ms. lat. 9428, fol. 34 v., Initiale D de *Deus qui hodierna die unigenitum tuum gentibus stella duce reuelasti, Incipit de l'Oratio, In Epiphania Domini*.

<sup>223</sup> Sur la cassette du Louvre, la présence des hommes en arme est naturelle. Dans d'autres exemples, leur présence est nettement plus menaçante et laisse présager la cruauté du roi.

<sup>224</sup> Conservée à Rome, dans l'abbaye *San Paolo Fuori le Mura*.

armes, l'un muni du bouclier et de la lance, l'autre présentant au roi l'épée régalienn<sup>225</sup>. Ces deux personnages sont postés de part et d'autre du trône, dans une autre miniature extraite de l'*Évangélaire de Lothaire* daté entre 849-851 (Figure 39)<sup>226</sup>, et se retrouvent, plus généralement dans tous les portraits impériaux, y compris ottoniens. Or, ce sont les mêmes figures qui assistent Hérode sur la cassette du Louvre. Évidemment, de telles similitudes ne signifient pas que les souverains francs s'identifient à Hérode, leurs modèles restant les grands rois antiques bibliques. Il faut cependant accepter qu'Hérode reste l'un des rares référents royaux du Nouveau Testament et attire en conséquence l'attention de personnes construisant un nouveau statut impérial. Si Hérode servait de balise chronologique dans l'Évangile de Mathieu, ne pourrait-il pas avoir servi, en tant que personnage le plus familier et le plus compréhensible du cycle, de support à la conception théologique d'un nouveau statut somme toute bien humain du Christ, puis des Mages. Sur ce personnage se base donc, en partie, l'actualisation de la scène et son palais devient le référent temporel d'une interprétation spirituelle du groupe marial. Ainsi, tout laisse à penser que la dignité royale des Adorations impériales se calque sur l'audition des Mages devant Hérode, dont la mise en images ne posait aucun problème aux artistes. Plutôt que d'opposer les Rois mages et Hérode, faisons donc dialoguer le roi de Jérusalem avec la Vierge à l'Enfant.

### III. Hérode et la Vierge : l'*Aula regia* et l'*Aula pudoris*

La Vierge *Dei genitrix* était considérée, chez les Pères, comme un sanctuaire de pureté inviolable, une *Aula pudoris*<sup>227</sup>. La salle palatiale d'Hérode sert de moule à la matérialisation iconographique de cette métaphore<sup>228</sup>, et nous allons voir de quelle manière.

Dans les images impériales les plus avancées, le dignitaire et le lieu qu'il personnifie, tendent à fusionner pour construire architecturalement l'interprétation symbolique du personnage. Dans le *Codex Egberti*<sup>229</sup>, la Vierge accueillant les Rois mages est devenue une véritable extension de la crèche traitée comme un petit édifice à plan basilical. L'ensemble forme un sanctuaire clos qu'antérieurement, la Vierge incarnait à elle seule<sup>230</sup>. Sous l'impulsion ottonienne, la Vierge de l'Épiphanie est enveloppée par ce sanctuaire. Elle se trouve enchâssée dans une véritable *Aula regia*, englobant les Rois mages, dans une composition pouvant exister par elle-même. L'*Évangélaire de Poussay* (Figure 27) allait déjà

<sup>225</sup> Nous pourrions également citer le portrait de l'empereur dans la *Bible de Vivien*, ou la *Première Bible de Charles le Chauve*, Paris, BnF., ms. lat. 1, f. 423 r, offerte au souverain en 845, et représentant le comte Vivien offrant le codex à l'Empereur. Nous retrouvons aux côtés de l'Empereur les deux mêmes personnages en armes.

<sup>226</sup> Paris, BnF. ms. lat. 266 f. 1 v.

<sup>227</sup> SAINT AMBROISE, *Exhortatio virginitatis*, ch. 4, 27, PL. 16, col. 343 D.

<sup>228</sup> L'allégorisme architectural ne se cantonne pas aux seules images iconographiques. L'*Aula siderae* de Jean Scot, texte écrit en 870 à l'occasion de l'édification de la Chapelle de Charles le Chauve, met en parallèle une description cosmique du sein virginal, lieu de l'incarnation, et la chapelle en elle-même, dédiée à la Vierge et dont l'architecture reprend toute la symbolique mariale. Pour l'édition et la traduction du texte : M. FOUSSARD, « *Aulae siderae* : vers de Jean Scot au Roi Charles », *C. A.*, 21, 1971, p. 79-88.

<sup>229</sup> *Codex Egberti*, Trèves, Stadtbibliothek, ms. 24, f. 17 r.

<sup>230</sup> ÉZ 44, 1-2 « Il me ramena vers le porche extérieur du sanctuaire, face à l'orient. Il était fermé. Yahvé me dit : ce porche sera fermé. On ne l'ouvrira pas, on n'y passera pas, car Yahvé, le Dieu d'Israël, y est passé. Aussi sera-t-il fermé ». Sur cette prophétie d'Ézéchiel se construit l'analogie entre la Vierge et la porte close du temple. Voir N. PIANO, « De la porte close du temple de Salomon à la porte ouverte du Paradis, Histoire d'une image mariale dans l'exégèse et la liturgie médiévales (IV<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles) », *Studi medievali*, 50, 1, 2009, p. 133-157.

en ce sens, mais l'exemple le plus abouti reste l'*Évangélaire d'Otton III*<sup>231</sup>, (Figure 40), daté de la fin du X<sup>e</sup> siècle. Sur la miniature du folio 29 recto, les Rois mages viennent s'incliner devant une imposante Vierge à l'Enfant à l'intérieur d'une architecture palatiale, surmontée de deux arcades crénelées. La géographie mystique de l'Évangile mettant en tension la crèche de Bethléem et le palais royal de Jérusalem<sup>232</sup> fait fusionner les deux lieux en une seule et même architecture. Cette dernière unit définitivement la Vierge mère de Dieu et les Mages en une seule et même cellule iconographique désormais cohérente et autonome. Plus ample encore est la miniature des *Péricopes d'Henri II* (Figure 46)<sup>233</sup>, étalant l'image sur une double page. Sur le folio de gauche, les Rois mages traversent un espace basilical pour présenter leurs offrandes à la Vierge à l'Enfant, mise en scène dans sa salle royale sur la page de droite. L'espace architectural encadrant les Rois mages est surmonté d'une draperie largement ouverte : le voile du Temple déchiré lors de la Crucifixion peut désormais laisser entrer les nations dans l'Église. En ce sens, un poème de Milon de Saint-Armand († 871) nous parle de la Vierge comme de la « porte close, maison dont seul le fondateur est sorti (qui) ouvres les portes du Paradis qu'Ève avait fermées [...]. Mais par le fruit du salut suspendu aux branches [de la Croix], par la progéniture de ta chair [...] tu conduis les enfants adoptifs au faite des cieus dont tu as retrouvé la clé »<sup>234</sup>.

#### IV. Rois mages, *Aula regia* et ecclésiologie impériale

À ce stade, il importe de s'interroger sur la valeur à apposer aux Rois mages dans cette nouvelle image ecclésiale, faisant fusionner de façon cohérente les adorateurs et l'objet de leur adoration. Il a toujours été accepté que les Mages étaient clercs païens, et c'est en leur valeur de dignitaires d'une caste religieuse qu'ils apparaissaient, nous l'avons vu, dans les décors antiques. Maintenant, les Mages sont christianisés et portent les attributs de souverains laïcs. Ils doivent désormais être considérés dans une société qui se sédimente lentement entre pouvoir clérical et pouvoir temporel<sup>235</sup> et tente d'organiser la cité de Dieu dans son cheminement terrestre. Dans ce contexte, la problématique principale à laquelle doivent faire face les souverains francs est la tension entre les deux *ordines*, le *regnum* et le *sacerdotium*<sup>236</sup>.

La division des deux pouvoirs est nette chez les Carolingiens : l'Empire fait partie de l'Église selon la combinaison idéale des deux pouvoirs dans l'image ecclésiale dressée par Gélase (492-496)<sup>237</sup>. Le corps des croyants, l'*Ecclesia Corpus Christi*, enfanté par la Vierge nouvelle Ève lors du sacrement baptismal, est clairement sédimenté. Le pouvoir impérial est

<sup>231</sup> Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453, f. 29 r.

<sup>232</sup> É. KONIGSON, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, 1975. À travers la scénographie du drame liturgique, l'auteur apporte une intéressante vision sur la fusion d'une topographie théologique dans l'espace ecclésial.

<sup>233</sup> Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452, f. 17 v. et 18 r.

<sup>234</sup> Traduction tirée de N. PIANO, « De la porte close du temple de Salomon... », *op.cit.* n. 230, p. 146-147.

<sup>235</sup> P. SKUBISZEWSKI, « *Ecclesia, Christianitas, Regnum et Sacerdotium* dans l'art des X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> s. Idées et structures des images », *CCM*, 28, 1985, p. 133-152.

<sup>236</sup> Dans les actes du synode de Paris, il est écrit, au chapitre 3 : « *quod eiusdem ecclesia corpus in duabus principaliter dividatur eximii personis [...] in sacerdotalem videlicet et regalem* », « que le corps de cette même Église se distribue principalement en deux personnes excellentes [...] la sacerdotale et la royale », cité d'après Y. CONGAR, *L'Église de saint Augustin à l'époque moderne*, Paris, 1997 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1970), p. 52-53.

<sup>237</sup> Le pape exprime ses conceptions dans une lettre adressée à l'Empereur Anastase. GELASII PAPAE, *Epistolae et Decreta*, PL., 59, ch. 42. Voir sur cette lettre Y. CONGAR, *L'ecclésiologie du Haut Moyen Âge*, Paris, 1963, p. 253-258, P. SKUBISZEWSKI, « *Ecclesia, Christianitas, Regnum et Sacerdotium...* », *op. cit.* n. 235, p. 136-137.

cantonné à celui de *rector ecclesiae*, garant de la charge ministérielle et de la défense de ce corps. Il a également la charge d'en élargir les frontières par la soumission de nouveaux peuples. L'Église n'est plus circonscrite dans l'Empire, mais c'est le pouvoir impérial qui se déploie dans le champ de l'Église.

Dans cette optique, les Mages ne sont plus investis d'une dignité religieuse, mais bien d'attributs laïcs. Dans l'initiale enluminée du *Sacramentaire de Drogon*, (Figure 36), ils se présentent devant Hérode armés de longues lances. Ce sont les mêmes lances que tiennent les hauts dignitaires palatins dans les portraits impériaux cités précédemment. Or, ce trait iconographique est loin d'être une exception. Les Mages portent les mêmes lances, de façon très apparente durant leur voyage, sur un ivoire conservé au Musée des Beaux-arts de Lyon (Figure 41)<sup>238</sup>, sur une autre plaque conservée à Francfort (Figure 42)<sup>239</sup> ou encore sur la miniature du *Codex Egberti*, lors de la monstration de l'étoile. Les Mages semblent devenir des dignitaires des nations venant apporter le tribut de leurs peuples à l'Église qui les englobe tous. La triade est ainsi représentative de la *Christianitas* c'est-à-dire, sur notre période, de la société temporelle chrétienne dont le *regnum* a la charge. Ils sont, plus largement, l'ensemble des croyants enfantés par la Vierge, nouvelle Ève, mère de Dieu et mère des nouvelles nations chrétiennes. L'idée apparaît sur le plat de reliure du manuscrit latin 9393 de la Bibliothèque nationale de France (Figure 43). Les Mages entrent dans l'*Aula pudoris* architecturée aux voûtes de laquelle est suspendu un voile s'ouvrant largement pour révéler la Vierge à l'Enfant, porte de leur salut. La dimension sotériologique est confirmée par un arbre de vie déployant ses branches au-dessus de l'édifice.

Les Ottoniens sont les héritiers d'une telle pensée et vont l'approfondir. Yves Congar a bien mis en évidence les différences ecclésiologiques qui existent dans la réception carolingienne puis ottonienne de la partition gélasienne. Piotr Skubiszewski les a explorées plus avant encore, par l'analyse iconographique, pour pointer les spécificités du « moralisme carolingien » et celles d'une vision ottonienne plus universaliste. Cette partition en deux *ordines* reste de rigueur chez les penseurs ottoniens. Une double miniature d'un manuscrit du Cantique des cantiques, conservé à Bamberg (990), fait se répondre sur une double page une image thématique de l'Église et celle du Christ en gloire<sup>240</sup>. Sur la première, à gauche, une procession des fidèles chemine, dans un mouvement ascensionnel, du baptême dispensé par saint Pierre vers une personnification de l'Église. Le cortège des croyants entre ces deux pôles est clairement composé de laïcs (couronnés) et d'ecclésiastiques (tonsurés, ou vêtus comme des prélats). Le cortège des élus cheminant vers le Christ en gloire, sur la page de droite, est pareillement composé.

---

<sup>238</sup> N° d'inv. L 403. La plaque, datée entre 870-880, présente déjà un intéressant cycle des Mages puisque les trois scènes du Voyage, du Songe et de l'Adoration se superposent.

<sup>239</sup> Plaque en ivoire de l'école de Metz conservée à la Stadtbibliothek de Francfort-sur-le-Main. Ici encore, le cycle est très développé. Sur la partie gauche de la plaque se superposent le Songe, la Visite à Hérode (l'étoile apparaissant à la sortie du palais d'Hérode), le voyage vers Bethléem et l'Adoration.

<sup>240</sup> Bamberg, Staatliche Bibliothek, ms. Bibl. 22, fol 4 v. et 5 r. Voir sur cette miniature, P. SKUBISZEWSKI, « *Ecclesia, Christianitas, Regnum et Sacerdotum...* », *op. cit.* n. 235, p. 153-164. Pour la description exacte de chaque scène, part. 153-155 ; D. IOGNAT-PRAT, « Lieu de culte, eucharistie et représentation de l'Église dans l'Occident latin (IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle) », dans *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, N. BÉRIOU, B. CASEAU-CHEVALIER et D. RIGAUD (Éds.), coll. « Études Augustiniennes, série Moyen Âge et Temps Modernes, 45 », Paris, 2009, vol. 1, p. 139-160.

La vision du champ social est la même chez les Ottoniens et chez les Carolingiens mais celle de la distribution des pouvoirs diffère. Celui du souverain ottonien déborde largement du cadre que lui avait fixé le clergé après Charlemagne. C'est ce que relevait Robert Dushman dans les portraits impériaux (voir note n° 198). Ernst Kantorowicz posait les bases de cette vision du pouvoir en étudiant le portrait impérial de l'*Évangélique de Liuthar*<sup>241</sup>. Ce portrait, qu'il soit d'Otton II ou d'Otton III, illustre parfaitement le christocentrisme dont parlait Dushman et qu'Ernst Kantorowicz nomme *christomimesis*. Sans revenir en détail sur cette miniature très célèbre, rappelons simplement que le portrait de l'empereur, inscrit dans une mandorle et entouré des quatre vivants, reprend les codes d'une théophanie. L'enlumineur fait de l'empereur un personnage capable de rompre les frontières entre ciel et terre (un voile partage son corps en deux, ses pieds reposent sur une personnification de la terre alors que le haut de son corps, au-dessus du voile, accède au domaine céleste). Il tient son pouvoir de Dieu (qui le couronne) et son corps est ainsi montré dans sa dualité. Au-dessous, apparaissent les membres représentatifs de la société chrétienne sur laquelle son pouvoir s'applique. Les plus proches du souverain, de part et d'autre du trône, portent chacun un étendard et sont couronnés. Ernst Kantorowicz identifie ces figures comme celles des grands seigneurs feudataires, peut-être celles des rois formant l'Empire. Encore en dessous, nous retrouvons les habituels dignitaires laïcs, vêtus à la façon de gardes palatins (lances, casques, boucliers) et les ecclésiastiques (porteurs de livres). La partition sociale est ici inchangée, mais le souverain règne désormais sur les deux parties, dans un contexte céleste et terrestre. Notons à ce sujet que les deux rois, porteurs de drapeaux, se trouvent, eux aussi, au-dessus de cette partition sociale et on peut s'interroger sur la nature de leur pouvoir. Ainsi, la *persona mixta* du roi, dont parlait Kantorowicz<sup>242</sup> concilie le domaine temporel et le domaine céleste, mais également la sphère politique et religieuse qui limitait jusqu'à présent son pouvoir.

Nous concernant, l'originalité ottonienne est d'avoir directement mis en relation les images de l'Épiphanie avec cette représentation de l'empereur germanique. En ce sens, une série de trois « Majestés impériales » ottoniennes<sup>243</sup> soulève d'intéressantes interrogations sur la nouvelle place du souverain dans l'*Ecclesia* : celle du *Registrum Gregorii* de Chantilly<sup>244</sup> (985) (Figure 25), celle du *Flavius Joseph* de Bamberg<sup>245</sup> (Figure 44), et celle de l'*Évangélique dit d'Otton III*<sup>246</sup> (Figure 45). Ces trois miniatures nous montrent des portraits d'Otton III (peut-être d'Otton II pour le *Registrum Gregorii*), mettant en scène la nature et la portée de son pouvoir. Dans chacune d'elle, l'empereur trône au centre de la composition, couronné, muni de l'orbe marqué de la croix et de son sceptre. Il est accompagné de ses dignitaires, deux laïcs et deux ecclésiastiques. Mais surtout, dans les trois images, l'empereur est adoré par les personnifications couronnées des provinces soumises venant lui rendre

<sup>241</sup> E. KANTOROWICZ, *Les deux corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen âge*, Paris, 1989, p. 63-66. L'auteur identifie ici un portrait d'Otton II. Il est aujourd'hui accepté de reconnaître une datation plus basse et donc d'identifier Otton III.

<sup>242</sup> *Ibid.*, part. chapitre II, « Shakespeare : le roi Richard II », p. 35-50 et chapitre III, « La royauté fondée sur le Christ », p. 51-79.

<sup>243</sup> D. RUSSO, « Les représentations mariales... », *op. cit.* n. 97, p. 224-228 ; P. SKUBISZEWSKI, « *Ecclesia, Christianitas, Regnum et Sacerdotum...* », *op. cit.* n. 235, p. 164-169.

<sup>244</sup> Chantilly, Musée Condé, ms. 14 bis, portrait d'Otton II ou Otton III.

<sup>245</sup> Bamberg, Staatliche Bibliothek, Class. 79, f. 1 v. et 2 r., portrait d'Otton III.

<sup>246</sup> Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4453, f. 23 v. et 24 v., portrait d'Otton III.

tribut<sup>247</sup>. Ces portraits nous montrent une image synthétique de la *societas credentium*, composée du pouvoir temporel et spirituel en la personne des clercs et des laïcs, mais soumise à Otton. Les deux pouvoirs sont englobés par l'Empire et par l'autorité mixte de son souverain *caput ecclesia*. Mais à la différence de l'*Évangélaire de Liuthar*, ces portraits nous montrent les limites géographiques de la *Christianitas* grâce à la personnification des provinces rendant tribut. L'empereur est mis en scène dans la gestion politique de la chrétienté qui n'est plus cosmologique, l'universalité ecclésiale d'Augustin trouvant ainsi ses limites géographiques dans celle de l'Empire, mais structurée et hiérarchisée dans le temps. Son corps est multiple, réparti en diverses provinces, diverses entités politiques, divers royaumes (et non plus ethnies).

C'est dans ce contexte qu'apparaissent trois prototypes de l'Épiphanie : celles du *Codex Egberti*, du *Lectionnaire de Poussay* et du *Codex d'Aethelwold*. Leur valeur exacte, outre ce qu'en a déjà écrit Robert Deshman, se comprend mieux au regard de la série des *Adorations des Mages* de la même époque, respectant volontairement une composition similaire aux Majestés ottoniennes. Parmi tant d'autres, les *Péricopes d'Henri II*,<sup>248</sup> (Figure 46), manuscrit daté entre 1002-1012, conservent, sur une double page (f. 17 v. et 18 r.), l'Adoration des Rois mages. De nombreux détails rappellent les portraits impériaux cités ci-dessus, nous obligeant à établir un parallèle entre la figuration des provinces et celle des trois Rois. Outre les couronnes, les offrandes contenues dans de grands plats concaves et dans des cornes d'abondance<sup>249</sup>, la composition sur une double page ne peut que nous rappeler le *Flavius Josèphe* de Bamberg et l'*Évangélaire d'Otton III*, qui adoptaient déjà le même ordonnancement. Le parallèle qui se tisse ainsi entre les deux types d'images, les portraits impériaux et les Épiphanies ottoniennes, est très fort sans que l'on puisse pourtant attribuer l'ascendant de l'une sur l'autre. Toutes deux sont à comprendre dans une ecclésiologie nouvelle que les contemporains envisagent dans une structuration sociale, politique, et dans des limites géographiques et chronologiques bien spécifiques.

Certes en dressant ce parallèle, les artistes fabriquent une image qui est l'idéal canonique d'une réalité terrestre qu'ils s'efforcent de construire. Par ailleurs, il existe des différences de fond dans la structure des deux images montrant bien qu'elles évoluent dans deux registres bien séparés. Les portraits restent des images politiques théologisées, établies sur une structure sociale bipartite et quaternaire. Ils nous montrent une sédimentation de la société entre laïc et clerc, entre royaume des hommes et royaume de Dieu. L'image des Rois mages, quant à elle, reste le fruit d'une construction dogmatique lente, portant la réflexion sur la Trinité et l'Incarnation. En cela, il faut être prudent en lui appliquant des modèles sociopolitiques ponctuels. En effet, si les couronnes des Mages n'étaient que le résultat d'une pensée politique, elles n'auraient pas dû survivre à la réforme grégorienne. Or, il n'en est rien. L'Épiphanie, dans sa dimension ecclésiale, se fait le témoin de cette complexification sociale et la couronne des Mages est l'élément indispensable pour permettre à leur figure de couvrir l'ensemble du concept. Comme la figure de l'empereur ottonien englobe les partitions

<sup>247</sup> *Francia, Italia, Germania, Alamania* pour le *Registrum Gregorii* ; *Italia, Germania, Gallia, Sclavania*, pour le *Flavius Josèphe* de Bamberg ; *Roma Gallia, Germania, Sclavania*, pour l'*Évangélaire d'Otton III*.

<sup>248</sup> Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4452, f. 17 v.

<sup>249</sup> Nous retrouvons le même type d'offrandes au f. 2 r. de notre manuscrit montrant le couronnement d'Henri II et de Cunégonde par le Christ. Au registre inférieur, derrière les personnages portant les *regalia*, les personnifications des provinces, plus nombreuses, tiennent des cornes d'abondance.

sociales, en tant que souverain universel, la couronne, à la manière d'un nimbe, provoque l'abstraction de celui qui la porte. Dans les images politiques, il n'est pas question de renouveler la tension des deux *ordines* pour chaque province rendant tribut à l'empereur. Leur couronnement élargit naturellement leur champ de signification. De même, le fait de couronner les Mages les assimile naturellement aux nations chrétiennes. Ces nations sont structurées socialement, disséminées géographiquement et ethniquement, en de nombreuses entités politiques autonomes, mais réunies autour d'un pouvoir central, christique, structurant.

Ainsi, en même temps que les Mages s'incarnent dans l'imaginaire médiéval en développant pour chacun une identité qui leur est propre, ils peuvent, par leur statut royal, garder leur universalisme ecclésiologique. Seul le personnage du roi permet de concilier les deux dans l'esprit médiéval et la couronne des Mages apparaît alors comme la majuscule transposant les trois personnages canoniques dans le domaine du concept universel. L'héritage théorique légué par Ernst Kantorowicz, qui n'a eu de cesse de clarifier ces notions de corps physiologique et de corps politique, voire étatique, nous permet d'entrer pleinement dans l'étude du thème et de comprendre son épanouissement après le X<sup>e</sup> siècle.

## V. Premières expressions monumentales médiévales des Rois mages

Pour exprimer la nouveauté franque, nous nous sommes longuement attardés sur les arts précieux issus des centres de production germaniques, monastiques et palatins. Toutefois, le thème ainsi modelé gagne également les supports monumentaux. La première expression de ce type s'observe sur les portes de bronze de Saint-Michel de Hildesheim<sup>250</sup>. Sans en faire une analyse détaillée, qui nous amènerait à de nombreuses redites, remarquons simplement que le modèle septentrional est adapté au support monumental très fidèlement et dans toute sa nouveauté. Le vantail droit illustre la vie du Christ sur huit panneaux successifs, se lisant de bas en haut. L'*Adoration des Mages* (Figure 48) apparaît sur le troisième panneau à la suite de l'*Annonciation* et de la *Nativité*. Les trois scènes forment un triptyque narratif comme cela était de coutume dans la peinture de manuscrit et dans les ivoires impériaux. En fixant notre attention sur l'*Adoration des Mages*, nous nous rendons compte que la cellule iconographique, telle que nous l'avons vue aboutir, est fidèlement reprise. Les Mages sont rois et se trouvent englobés dans une architecture close et crénelée (tout comme pour la *Nativité* et l'*Annonciation*). L'*Aula pudoris* qu'est Marie est bien ici l'*Aula regia* dans laquelle entrent les nations. Les créneaux courant au faîte des architectures des trois scènes, assimilent la Vierge à Jérusalem, lieu du premier ministère du Christ, mais aussi lieu de son retour. Marie et l'Enfant acquièrent une valeur sotériologique. L'*Aula pudoris*, devenue *Aula regia*, est aussi l'*Aula siderae*, la porte du ciel, porte de nouveau ouverte aux hommes après avoir été fermée par Ève<sup>251</sup>. Cette dimension passe par le parallélisme entre la Vierge et Ève, très clairement décrite dans le cycle du vantail gauche (Figure 47). Le panneau directement voisin de l'*Adoration* nous montre Ève, allaitant son fils, assise sur un enchevêtrement d'arabesques végétales et flanquée de deux arbres soutenant un dais. Elle est l'exacte réplique de la Vierge

<sup>250</sup> Voir particulièrement sur le porte de Saint-Michel de Hildesheim B. GALLISTL, *Die Bronzettüren Bischof Bernwards im Dom zu Hildesheim*, Fribourg-en-Brisgau, 1990 ; ID., « Die Tür des Bischofs Bernward und ihr ikonographisches Programm », dans *Le porte di Bronzo, dall'Antichità al secolo XIII*, S. SALOMI (Dir.), coll. « Acta encyclopaedica, 15 », Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1990, vol. 1, p. 145-181.

<sup>251</sup> C. FRUGONI, « L'iconographie de la femme au cours des X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle », *CCM*, 20, 1977, p. 177-188.



trônant face aux Mages. Si Ève est la mère physique de l'humanité (elle l'allait), Marie est la mère physique de Dieu et en cela, la mère spirituelle de l'humanité nouvelle, figurée par les Mages. Le motif crénelé qui court au-dessus de la porte du Paradis, au moment de la Chute, répond donc bien à celui qui encadre Marie. En entrant dans l'Église des croyants, les Mages se trouvent bien dans l'antichambre du Paradis.

## VI. Synthèse

Ainsi voyons-nous, dans l'espace impérial franc, l'ecclésiologie ethnique insulaire appliquée aux Mages, se fondre dans une vision de l'Église sociétale rassemblée autour de la figure du souverain. Pour s'adapter à ce contexte nouveau, la personnalité des Mages s'étoffe d'une royauté nouvelle qui, bien plus que de projeter les personnages dans une réalité contemporaine, fait muter en profondeur le degré d'application du groupe. Les Mages perdent leur individualité pour devenir des personnages englobants, réunis autour d'une entité structurante universelle : le Christ-Roi. En effet, la couronne des trois Rois, nous l'avons vu, accompagne le statut royal en pleine construction du Christ qui, lui-même, s'élabore sur une réalité contemporaine très concrète : la composition du statut impérial du souverain franc. Ce dernier se présente ainsi, lui aussi, comme l'entité structurante de l'Église dans son cheminement terrestre. Dans le cycle de l'Épiphanie, le premier personnage pouvant témoigner du processus de confusion entre l'espace de narration évangélique et la réalité sociopolitique contemporaine est, curieusement, Hérode. Par sa royauté historique, ce dernier ne présente aucune ambiguïté pour les imagiers quant à sa mise en image. Sa figuration adopte en cela, naturellement, tous les codes du portait royal. Or, la figuration du Christ-Roi, lors de sa naissance, se développe en pendant de celle d'Hérode, mais dans un contexte de l'histoire de l'Enfance, celle-ci passe par une promotion mariale prononcée. L'indice le plus évident en est la projection architecturale du symbolisme virginal puisé dans une exégèse ancienne : l'*Aula pudoris* ambrosienne se matérialise en une *Aula regia*, mise en opposition au palais d'Hérode. La Vierge à l'Enfant est donc, encore une fois, l'élément transcendant. Mère du Roi universel, elle enfante les rois des nations chrétiennes incarnant, en tant que figures méta-individuelles, la *Christianitas*.

## Conclusion

Nous avons voulu axer notre réflexion, au cours de cette seconde partie, sur le principe suivant : les chrétiens projettent sur la triade des Mages la compréhension qu'ils ont d'eux-mêmes en tant que groupe cohérent. Une étude large de l'image virtuelle permet de déceler, à chaque étape, la valeur ecclésiale accordée à l'Épiphanie et ainsi, de mieux comprendre l'évolution de la cellule iconographique. Cette pensée ecclésiologique évolue significativement chaque fois qu'elle doit s'adapter à une réalité sociale profondément remaniée entraînant ainsi une mutation de la figure des Mages. Ainsi, en cheminant jusqu'au seuil du XI<sup>e</sup> siècle, le sujet a parcouru quatre grandes phases. La première est celle de l'Église chrétienne embryonnaire, dispersée en communautés, qui affectionne ce groupe de païens orientaux qui, en un sens, lui ressemble. C'est ainsi l'idée de conversion qui est exploitée, idée véhiculée par les Mages qui ne sont, pour le moment, qu'une extension d'un type marial

préexistant. La seconde phase est postconstantinienne, période à laquelle le Christianisme se fédère en un groupe cohérent, en opposition à ceux qui le dénigrent. En ce sens, les Mages, personnification des gentils, ont désormais l'exclusivité du sens ecclésiologique. En tant qu'Orientaux richement vêtus, ils sont les ambassadeurs porteurs de tributs venant exalter les institutions papale et impériale et leurs ambitions prosélytes et universelles héritées de la *Pax romana*. Lors d'une troisième phase, les réflexions insulaires définissent l'identité des Mages pour rendre compte de la vision de l'Église ethniquement diverse. Les Mages réfléchissent alors la prise de conscience du groupe des chrétiens d'être l'aboutissement historique dans la construction de l'édifice ecclésial. Ils peuvent maintenant quitter leur habit oriental pour un vêtement plus contemporain afin de s'adapter à ce nouveau contexte. Enfin, dans une quatrième phase, l'Église ethnique insulaire s'adapte à une Église sociétale impériale, la *Christianitas*, réalité que les Mages recouvrent en devenant Rois mages.

Entre le VIII<sup>e</sup> et le XI<sup>e</sup> siècle, deux grands modèles se construisent et se diffusent donc parallèlement en Occident. Le premier résulte de la peinture romaine, héritière d'une tradition gréco-latine appliquée aux supports monumentaux, par des ateliers grecs, pour créer un type italo-byzantin. Le second, septentrional, plonge ses racines dans l'herméneutique des moines irlandais qui remanie profondément l'héritage patristique. Modelé par les conceptions impériales carolingiennes puis ottoniennes, il aboutit à des images à forte dignité royale. C'est ainsi à partir de ces deux pôles que le thème se diffuse dans l'espace féodal à partir du début du XI<sup>e</sup> siècle.

**Troisième partie :**  
**Iconographie des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles**

## Introduction

L'étude de la survivance et de l'enrichissement du noyau iconographique, construit par accrétion, assimilation et synthèse d'éléments signifiants picturaux, littéraires et liturgiques propres à chaque époque, pose un double problème. Il est indéniable que le processus d'assimilation se poursuit. Mais corrélativement, le noyau s'enrichit de façon tout aussi spectaculaire sur deux niveaux. En premier lieu, les imagiers font vivre les trois Rois tels que ceux-ci se sont progressivement matérialisés d'une période à l'autre dans l'imaginaire, grâce aux constructions intellectuelles et théologiques antérieures. Toutefois, en second lieu, la synthèse ecclésiologique portée par l'image continue d'être habilement exploitée sur la base d'une syntaxe iconographique ancestrale. Ainsi, malgré une forte actualisation du thème passant, entre autres, par un étirement narratif sans précédent, les Mages ne perdent pas leur puissance signifiante. Les deux procédés rendent compte d'un même phénomène ecclésiologique de plus en plus inscrit dans le temps, usant de Mages inscrits dans l'imaginaire contemporain. Ainsi, deux types d'images cohabitent. Par commodité, nous empruntons la formulation à François Garnier en parlant d'images « narratives » et d'images « thématiques »<sup>1</sup>. Nous concernant, il est impossible de les traiter séparément (François Garnier ne le préconise pas). Les images thématiques portent en elles une puissante synthèse narrative alors que chaque tableau du cycle narratif est un condensé sémantique.

Nous commencerons donc par traiter, dans un premier chapitre, l'*Adoration des Mages* et ses caractéristiques universelles à l'époque et dans l'espace féodal, pour tenter d'envisager un schéma typologique englobant. Il en sera de même dans le second chapitre dans lequel nous tenterons de dégager une typologie pour chacune des scènes du cycle. Les résultats de ces deux premiers segments viseront à définir une même réalité du thème, que semble porter l'ensemble des œuvres du corpus. Enfin, dans la troisième partie, nous distinguerons des foyers de création modulant ou rompant avec notre schéma global. Nous tenterons alors de replacer ces mutations iconographiques dans une évolution plus large de la conception du sujet et des personnages en tentant, pour chacune, une explication contextuelle.

### **Chapitre 1 : L'Adoration des Mages : entre englobement, assimilation et actualisation du noyau iconographique**

---

Dans ce présent chapitre, nous isolerons, dans un premier temps, le champ iconique de l'Adoration pour en étudier, point par point, la composition que semble mettre en évidence l'analyse structurale des nombreux décors réunis. Nous proposerons alors un schéma générique de l'épisode. Pour cela, il nous faudra croiser l'analyse comparative appliquée sur un temps long avec d'autres sources de productions mentales relatives au thème (exégèse, homélies, lectures et chants liturgiques, dramaturgie). Nous espérons ainsi mettre en lumière un processus constructif, combinant héritage antique et actualisation mentale. Nous parlerons pour cela de champ iconique, c'est-à-dire d'un espace de l'image fragmenté, hiérarchisé

---

<sup>1</sup> F. GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Âge*, t. 2, *La grammaire des gestes*, Paris, 1989, p. 36-43.

autour d'un épïcetre structurant. Cet épïcetre ne change pas, il s'agit toujours du groupe de la Vierge à l'Enfant. Cependant, son influence sur le reste de l'image évolue.

## I. Assimilation de l'héritage iconographique

Notre deuxième partie avait pour but de dégager une cellule iconographique incompressible à partir de nombreuses images prises sur plusieurs siècles d'évolution. Nous pouvions alors constater l'adaptation iconographique à l'évolution du concept ecclésiastique. À ce stade de notre développement, il convient de se pencher sur la survivance plus ou moins évidente de l'héritage iconographique à partir du XI<sup>e</sup> siècle.

### I. 1 Étude comparative

Seule une étude comparative permet d'observer la place de l'héritage dans l'image. Aussi, deux décors éloignés dans le temps, mais géographiquement proches, nous serviront de point de départ. L'un, le *Sarcophage des Époux* (Figure 3), abordé en seconde partie, sera ici considéré comme un modèle possible du second, à savoir la frise inférieure de la façade occidentale de Saint-Trophime d'Arles (Figure 49). Le premier exemple est représentatif du type tardo-antique, riche et stable, diffusé à grande échelle dans l'espace méditerranéen. Le second, relativement tardif dans notre chronologie (dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle) témoigne d'une construction médiévale avancée, notamment par la place qu'il accorde au cycle des Mages. La référence prononcée des sculptures de la façade arlésienne au modèle antique<sup>2</sup>, tant dans la composition globale du décor, l'emprunt de formes et de motifs décoratifs que dans la composition de l'image, en fait un terrain d'étude très favorable pour évoquer la réutilisation et donc la compréhension du modèle. Concentrons-nous donc, dans un premier temps sur l'*Adoration des Mages*.

Sur le *Sarcophage des Époux*, les Mages chaldéens adorent le groupe de la Vierge à l'Enfant siégeant de profil sur un trône à haut dossier. Derrière ce groupe, le personnage montrant l'étoile est sans doute Balaam et non Joseph, dont l'iconographie est encore trop rare dans ce contexte<sup>3</sup>. Dans les textes, nous l'avons vu, la référence au livre des Nombres (24, 17) est constante et semble également récurrente dans l'image. De même, les dromadaires accompagnant les Mages sont une citation, dans l'image, des versets prophétiques d'Isaïe. Là encore, c'est l'usage systématique de l'animal dans l'iconographie et l'utilisation constante d'Isaïe dans l'exégèse qui permet de dresser ce parallèle. Pour finir, ce sarcophage, comme beaucoup d'autres, montre des offrandes clairement identifiables : le premier porte une

---

<sup>2</sup> La volonté des sculpteurs de monter un programme « à l'antique » n'est plus à prouver. Citons par exemple : D. RIGAU, « Pour la gloire de Dieu et le Salut des Hommes, le programme iconographique du portail de Saint-Trophime », dans *Le portail de Saint-Trophime d'Arles : naissance et renaissance d'un chef d'œuvre roman*, A. HARTMANN-VIRNICH (Dir.), Arles, 1999, p. 21-53 ; et, auparavant déjà, J. THIRION, « Saint-Trophime d'Arles », *CAF: Pays d'Arles*, 134, 1976, 361-479 ; V. LASSALE, *L'influence antique dans l'art roman provençal*, Paris, 1983 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1970).

<sup>3</sup> Voir à ce sujet le remarquable article de P. TESTINI, « Alle origini dell'iconografia di Giuseppe di Nazareth », *Rivista di Studi e ricerche d'arte bizantina*, 1, 1990, p. 271-347, repris dans P. TESTINI, *Scritti di archeologia cristiana : le immagini, i luoghi, i contesti*, Città del Vaticano, 2009, p. 263-339. L'auteur retrace l'histoire du débat sur l'identification de ce personnage (part. p. 273-283) et dresse un catalogue sommaire, rendant compte du systématisme de la composition. Cependant, l'auteur ne tranche pas pour Balaam, mais préfère y voir une figure générique pouvant tout aussi bien être Balaam qu'Isaïe.

couronne d'or, le second de la myrrhe sous forme de deux fioles sur un plateau, le troisième, de l'encens dans une fiole (souvent, ce sont de petites boulettes sur une assiette). L'étoile apparaît enfin dans l'image comme elle le fait dans les textes : aussi nécessaire à la scène que discrète. Ainsi, les Mages la désignent comme un signe divin mais elle peine à exister sous sa forme physique.

Ce type d'image résume donc l'ensemble des avancées de la recherche exégétique sur trois siècles : les références vétérotestamentaires messianiques (Is 10-11 et 60, 6 ; Ps 72 ; Nb 17, 24), le sens mystique des présents et le rôle ambigu de l'étoile. La Vierge, quant à elle, adopte le type originel de la *Virgo-mater*, Vierge mère du Christ et donc, mère de tous les chrétiens, accueillant les gentils pour enfanter l'Église.

Sur la façade arlésienne, la composition est rythmée par l'arcature encadrant individuellement les personnages et chaque mage, dans l'espace qui lui est conféré, adopte une position particulière. Le premier s'agenouille devant le Christ, le second montre l'étoile du doigt (comme sur les sarcophages) au troisième qui accueille la nouvelle la main grande ouverte, paume tournée vers le spectateur. Derrière les Mages, la tête des trois chevaux est inscrite sous une quatrième arcade. La Vierge à l'Enfant, quant à elle, est assise de profil, sur un siège curule, devant ses visiteurs. Émile Mâle reconnaissait dans l'animation de la composition, l'influence certaine du drame liturgique. Nous savons maintenant que le geste de monstration de l'étoile ainsi que l'agenouillement connaissent des précédents anciens<sup>4</sup>.

Dans les exemples que nous avons choisis, plusieurs signes iconographiques ont disparu d'une image à l'autre. Les Mages sont toujours trois mais ils ne sont plus orientaux, ils ont été couronnés un siècle auparavant et le sont désormais dans la grande majorité des décors, tous supports confondus. Les offrandes ne sont plus identifiables et sont, bien souvent, contenues dans de précieux vases clos. Elles ne le sont d'ailleurs presque jamais, sauf quand elles diffèrent de la tradition<sup>5</sup>. Les dromadaires ont disparu, ou plutôt, ont laissé leur place aux chevaux. L'étoile, enfin, a trouvé sa forme et sa place : c'est une fleur épanouie au sommet de la colonne précédant le premier mage. Ce détail pourrait passer pour une velléité décorative d'imagiers versés dans l'usage de motifs végétaux mais, curieusement, c'est bien la forme que prend l'astre dans la très grande majorité des images et, parfois, dans d'importantes proportions (ex. Neuilly-en-Donjon).

Les éléments constitutifs de la composition antique élémentaire ont-ils pour autant disparu de la frise d'Arles et des images médiévales en général ? Pour rendre compte des dissemblances entre les deux types de production, scrutons les sources littéraires et liturgiques afin d'estimer le degré d'évolution de l'image virtuelle du thème.

## I. 2 Le noyau patristique dans la Glose ordinaire

Les réflexions patristiques n'ont pas disparu des sources, bien au contraire. Elles sont devenues systématiques et restent indissociables du texte canonique. Or, lorsqu'il est question de texte biblique au Moyen Âge, la Bible glosée, telle qu'elle se diffuse massivement à partir

---

<sup>4</sup> Henri Leclercq reproche déjà durement à Émile Mâle de ne pas tenir compte des précédents antiques : H. LECLERCQ, « Mages », dans *DACL*, t. 10, Paris, 1931, col. 1045-1046.

<sup>5</sup> L'or peut par exemple prendre des formes diverses : couronnes, pièces, anneaux. Parfois, c'est le contenant qui attire l'attention : outre les cornes d'abondance héritées de l'Antiquité, l'on trouve de la vaisselle liturgique ou des paniers.

du deuxième tiers du XII<sup>e</sup> siècle, reste une référence incontournable<sup>6</sup>. Dans ces bibles sont incrustés des commentaires des Pères et des Docteurs de l'Église en marge (glose marginale) et entre les lignes du texte (glose interlinéaire), souvent ajoutés a posteriori. Les commentaires qu'elle apporte au texte de façon sérielle et sa très large diffusion en font un outil efficace pour comprendre ce qui a été retenu des premières réflexions théologiques.

La glose marginale de Mt 2, 1 reprend toutes les références prophétiques en une seule fois. Le Psaume 72 et Isaïe 60 sont insérés pour répondre aux origines des Mages<sup>7</sup>. Par ailleurs, nous remarquons que l'idée de Tertullien d'en faire des rois trouve enfin sa place ici, après une longue période d'oubli. Ils restent cependant avant tout des Mages chaldéens symbolisant la conversion des gentils. La référence à Balaam est également présente et reprend l'idée déjà courante dans la patristique d'en faire les descendants du devin : « *fuertur ut dicitur de genere Balaam* »<sup>8</sup>.

Le fait qu'ils soient trois ne pose évidemment plus de question, bien que les copistes admettent que Matthieu n'en dise rien. Les réflexions d'Isidore de Séville, du Pseudo-Bède et, plus généralement, de la tradition insulaire sur l'ascendance aux fils de Noé, ont également été intégrées<sup>9</sup>. C'est dans ce symbolisme trinitaire que prend place la symbolique des offrandes, dans la Glose de Mt 2, 11 (verset sans nul doute le plus richement commenté). On la retrouve à plusieurs reprises dans la glose interlinéaire et marginale : « *Aurum ad tributas, thus ad sacrificium, mirra ad sepultura [...] Regia potestas. Homina maiestas. Humana mortalitas* ».

La glose apporte cependant une saveur morale au symbolisme des Pères, très prisée des commentateurs médiévaux. Les variations tropologiques sur les offrandes sont infinies mais suivent une thématique simple : l'or se réfère à la clarté de la foi, l'encens à la prière et la myrrhe à la mortification de la chair et donc à la rédemption<sup>10</sup>. L'exégèse morale des

---

<sup>6</sup> L'édition que nous utilisons est celle de Karlfried Froehlich et Margaret T. Gibson : *Biblia Latina cum glossa ordinaria : facsimile reprint of the editio Princeps Adolph Rusch of Strassburg 1480/81*, K. FROELICH, M. T. GIBSON (Éds.), Turnhout, 1992. Toutes les citations se reportent à la glose de Mt 2, 1-12, t. 4, p. 7-9 et seront abrégées Go. Mt, suivies du verset glosé. L'introduction de Margaret T. Gibson à cette édition, vol. 1, p. 7-11 reste une base d'étude essentielle. On la complètera par : G. LOBRICHON, « Une Nouveauté : Les gloses de la Bible », dans *Le Moyen Âge et la Bible*, P. RICHÉ, G. LOBRICHON (Éds.), Paris, 1984, p. 95-114. L'auteur situe la diffusion massive de *La Glose de la Bible* dans le second tiers du XII<sup>e</sup> siècle.

<sup>7</sup> « *Fuerunt autem de terra Persarum ubi et Saba fluvius a quo regio nominatur, juxta quam et Arabia est, ubi Magi fuerunt reges* », (« Ils (les Mages) vinrent de la terre des Perses, où se trouve le fleuve Saba, qui donne son nom à la région, à côté de laquelle se trouve l'Arabie, où les mages furent rois »), Go. Mt 2, 1).

<sup>8</sup> Pour éclaircir les raisons de leur venue, la Glose explique : « *Ideo Magi apud Jerosolymam praecipue rogant : quia per Balaam de Israel nasciturum audierunt* », (« Si les mages s'informent surtout à Jérusalem, c'est parce qu'ils ont entendu dire par Balaam qu'il naîtrait d'Israël »), Go. Mt 2, 1.

<sup>9</sup> « *Qui etsi tria munera obtulisse dicuntur, non ideo non plures quam tres fuisse probantur, sed ut per eos gentes quae ex tribus filiis Noe natae sunt* » (« Même si l'on dit qu'ils ont apporté trois cadeaux, cela ne prouve pas pour autant qu'ils n'étaient pas plus de trois, mais par eux (sont perçus) les peuples issus des trois fils de Noé (Go. Mt 2, 1).

<sup>10</sup> La glose nous dit : « Nous offrons de l'encens si nous brûlons dans notre cœur les pensées charnelles par le zèle de notre prière. De l'or, quand nous brillons de la sagesse céleste. De la myrrhe, si nous mettons à mort les vices de la chair par l'abstinence (Go. Mt 2, 11). L'idée est déjà ancienne et Raban Maur réfléchissait de même : RABAN MAUR, *Commentaria in Matthaeum*, Livre 1, ch. 2, 11, PL. 107, col. 760 B. : « *In auro namque ostenditur captivitatibus nostrae pretiosa redemptio. In thure autem et daemoniorum superstitio cessatura, et futurus verae religionis cultus aperitur. In myrrha vero qua exanimata solent corpora conservari, praefiguratur carnis nostrae reparatio, et resurrectio mortuorum. Item auro sapientia, Thure autem quod Deo incenditur, virtus orationis exprimitur, [...]. Per myrrham vero carnis nostrae mortificatio figuratur* », (« De fait, ce qui est montré, par l'or, c'est la précieuse rédemption de notre captivité. Par l'encens sont révélés à la foi la fin

présents est le plus souvent appliquée à la vie monacale<sup>11</sup>, mais sa reprise par Maurice de Sully dans ses sermons sur l'Épiphanie, rédigés en langue vernaculaire avec une orientation beaucoup plus pédagogique, indique qu'elle était largement répandue<sup>12</sup>.

### I. 3 Assimilation dans l'image virtuelle des Mages

Le substrat exégétique est donc entièrement assimilé, soudé à la péricope dans son interprétation théologique la plus commune et agit en générateur iconographique. Si cela ne se manifeste pas à première vue, il est un autre domaine de production visuelle hybride pour lequel ce champ littéraire participe à structurer le récit, à savoir le drame liturgique<sup>13</sup>. Cette forme d'expression vivante, née du rituel liturgique, sacrifie de plus en plus aux exigences dramaturgiques et narratives<sup>14</sup>. Le drame est donc un excellent moyen de mettre à jour l'expression d'une imagerie mentale, construite par le symbolisme patristique élémentaire et son usage liturgique permanent, en faisant revivre sous les yeux du fidèle les trois Rois et en leur donnant corps par le geste et la parole.

Ils vivent également de la sorte dans des textes plus romancés telle que la *Storia Scholastica* de Pierre le Mangeur qui propose une narration pédagogique, chronologiquement cohérente et linéaire du récit évangélique. Nous pourrions également ajouter, pour une époque plus tardive, la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine, précieux témoignage de la version définitive et aboutie de l'identité médiévale des Mages. Dans ces textes, les personnages apparaissent tels que les Pères les ont modelés lors de leurs querelles religieuses. Leur

---

prochaine de l'adoration superstitieuse des démons et l'avènement prochain du culte de la vraie religion. Et par la myrrhe, grâce à laquelle on conserve habituellement les corps inanimés, sont préfigurés le renouvellement de notre chair et la résurrection des morts. De même, par l'or c'est la sagesse qui est exprimée, et par l'encens, qui est brûlé pour Dieu, la vertu de prière [...]. Et à travers la myrrhe, c'est la mortification de notre chair qui est figurée »).

<sup>11</sup> Cette base tropologique trouve son achèvement le plus complet dans la mystique cistercienne. Pour Bernard de Clairvaux, l'or représente le renoncement aux biens de ce monde, l'encens la prière et, la myrrhe, la mortification : BERNARD DE CLAIRVAUX *Sermons pour l'année* t. 1.2, *De Noël à la Purification de la Vierge*, trad. M.-I. HUILLE, SCh 481, Paris 2004, *Sermon 3*, ch. 5-6, p. 180-181. Isaac de l'Étoile affine cette interprétation : « quant aux trois présents : la myrrhe représente la mortification de la chair, l'encens la dévotion dans la prière, l'or le loisir de la contemplation » : ISAAC DE L'ÉTOILE, *Sermons*, trad. G. SALET et G. RACITI, SCh 339, Paris, 1987, *Pour l'Épiphanie du Seigneur*, t. 3, p. 382-385. Sur cette base, Guerric d'Igny est celui qui offre le plus riche développement en accordant la symbolique des présents à la progression spirituelle du moine. Ainsi la myrrhe est la douleur des cœurs et l'ascèse des débutants, l'encens, la louange des progressants et l'or, la sagesse et la contemplation des parfaits : GUERRIC D'IGNY, *Sermons*, trad. P. DESEILLE, SCh 166, Paris, 1970, *1<sup>er</sup> Sermon pour l'Épiphanie*, t. 1, p. 238-253.

<sup>12</sup> Maurice de Sully reprend l'interprétation en lui donnant une orientation nettement plus populaire : « Li ors, qui respresent e qui reluist encontre le rai del soleil senefie la bone creance [...]. Li encens senefie buene proiere, quar si comme la fumee de l'encens, quant il est mis el feu de l'encensier, monte amont vers le ciel e vers Deu [...]. Li myrres, qui est espesce amere, e par s'amertume deffent les cors des vers buene senefie la buene uevre. [...]. Li myrres senefie geuner por Deu, veillier, aller em pelerinage, revisiter les povres e les malades e faire tos les biens que l'on puet faire por Deu » : MAURICE DE SULLY, *Sermo in Epyphania Domini*, texte d'après C. A. ROBSON, *Maurice of Sully and the Medieval Vernacular Homily*, Oxford, 1952, p. 89.

<sup>13</sup> Pour un corpus très complet de ces textes, se reporter à : K. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1933, 2 vol. (désormais abrégé *DMC*). Seront également d'un précieux secours G. COHEN, *Anthologie du drame liturgique au Moyen Âge*, Paris, 1955 ; É. DE COUSSEMAKER, *Drame liturgique*, Genève, 1975 ; T. REVOL, *Représentations du sacré dans les textes dramatiques des XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> s. en France*, Paris, 1999 ; A. JEANROY, *Le théâtre religieux en France du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1924.

<sup>14</sup> G. DAHAN, *Les éléments dramatiques dans le théâtre religieux en France (X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Thèse de doctorat, Bordeaux 3, 1972.



exégèse à vocation savante, que Jean-Claude Schmitt qualifie de « démythifiante »<sup>15</sup>, participe incontestablement à donner corps aux personnages dans leur légende et enrichit la lecture historique de l'Évangile. Le noyau théologique de base est devenu intrinsèque à l'image, si bien qu'il n'est plus besoin de le signifier dans l'image.

Il est cependant possible d'isoler, dans l'image médiévale, des éléments signifiants qui faisaient de l'image antique une expression dogmatique efficace. En ce qui concerne la symbolique des présents, il n'est pas rare de voir les Mages désigner du doigt leurs offrandes, par exemple sur un chapiteau de la cathédrale Saint-Maurice de Vienne (Figure 50) ou sur le tympan de l'église Saint-Martin de Pompierre (Figure 51), pour en rappeler l'essence et en appuyer le symbolisme. Leur ascendance à Balaam, elle non plus, n'a pas disparu. Plusieurs décors utilisent le prophète comme référence vétérotestamentaire aux cycles christologiques intégrant les Mages<sup>16</sup>. La référence au devin est cependant plus intéressante lorsqu'elle est de l'ordre de la citation dans l'image, comme dans le drame liturgique. Dans l'imaginaire médiéval, le devin n'annonce pas seulement l'étoile, il est l'ancêtre des Mages et c'est grâce à sa prophétie que ces derniers ont pu reconnaître le signe messianique. Un détail iconographique suffisamment récurrent pour qu'on s'y intéresse semble montrer l'assimilation de la prophétie. Sur le chapiteau de la salle capitulaire de Saint-Lazare d'Autun (Figure 52), le troisième Mage porte un livre, clairement identifiable grâce à ses pentures métalliques. Le même détail apparaît sur le tympan de Neuilly-en-Donjon (Figure 53), sur celui de Vézelay (Figure 168) et au portail de Saint-Georges de Chassenard<sup>17</sup>. Ce détail est le rare témoignage de l'infiltration d'un élément apocryphe, celui du livre de Seth, par le canal de l'exégèse la confondant avec celle de Balaam. Précisons que le processus paraît conscient comme le confirme le *Commentaire sur Matthieu* d'Albert le Grand<sup>18</sup>.

Ainsi, dans l'imaginaire commun, les Mages sont trois rois descendants de Balaam venant de trois royaumes distincts, ceux cités par Isaïe et par les Psaumes. Ils ne se connaissent pas et se rencontrent avant l'offrande de la myrrhe, de l'or et de l'encens pour adorer le roi, l'homme et le Dieu, réunis en la personne unique du Christ et pour exprimer leur foi, leur prière et leur rédemption face au Roi des rois. Le symbole patristique est donc devenu lecture littérale de l'histoire par les médiévaux. Remarquons à ce propos que nombre de développements exégétiques, de rapprochements théologiques et d'extensions narratives

<sup>15</sup> J.-C. SCHMITT, « Une histoire du Moyen Âge est elle possible ? », dans ID., *Le corps, les rites, les rêves, le temps, essais d'anthropologie médiévale*, Paris, 2001.

<sup>16</sup> C'est le plus souvent dans les cloîtres que de telles associations apparaissent, par exemple celui de Saint-Trophime d'Arles et celui d'Aix-en-Provence. Citons également le portail italien de Manfredonia (Pouilles) mettant en dialogue, sur les chapiteaux des deux ébrasements, l'Adoration et le prophète sur son ânesse.

<sup>17</sup> G. VEZIN, *l'Adoration et le cycle des Mages dans l'Art chrétien primitif : étude des influences orientales et grecques sur l'art chrétien*, Paris, 1950, p. 26. L'auteur remarquait ce détail pour les exemples sculptés bourguignons. Ajoutons qu'il se retrouve sur d'autres types de productions. Sur la châsse reliquaire de l'Œuvre de Limoges, conservée à Paris au Musée National du Moyen Âge de Cluny (n° d'inv. Cl. 23822), le dernier mage (le plus jeune) tient un codex répondant à celui que porte l'ange debout derrière le trône de la Vierge. Le *Graduel à l'usage de Saint-Martin de Tours* (Tours B.M. ms. 0193, f. 21 v.), initiale D de la collecte de la messe de l'Épiphanie (ca. 1225-1255) où encore une fois, le mage le plus jeune tient un livre.

<sup>18</sup> ALBERT LE GRAND, *In Evangelium secundum Matthaeum*, ch 2., « *Quales autem, quia dicit Glossa quod Magi fuerunt, de omnibus philosophati sunt, et maxime in libris Seth studentes, et doctrinis Balaam in haerentes, per doctrinas hujusmodi notitiam stellae indicio de Christo nato perceperunt* », (« Comme le dit la Glose, les Mages étaient tous philosophes et expert dans l'étude du livre de Seth, et héritiers de la doctrine de Balaam, ils ont perçu à travers des doctrines de ce genre l'étoile comme un indice de la naissance du Christ »), ALBERTI MAGNI, *Opera omnia*, A. BORNET (Éd.), Paris, 1890-1899, t. 20, 1893, p. 61.

apocryphes, n'ont pas été retenus par le processus. Par exemple, la mention du Mage éthiopien et la référence au Psaume 67, 32, pourtant courante dans l'exégèse insulaire, n'intervient que rarement au XII<sup>e</sup> siècle. Les seuls royaumes pris en considération sont ceux mentionnés par le Psaume 72 : ceux de Tharsis, de Saba et de Seba. Les développements miraculeux des apocryphes au sujet de l'étoile sont également écartés et jamais, avant une date avancée, l'étoile de fusionne avec une Vierge à l'Enfant ou avec un enfant porteur de croix (cf. le livre de *La caverne des trésors*). Cependant, l'absence d'éléments développés dans la légende des Mages ne saurait être attribuée à une carence de diffusion des textes. Par exemple, l'*Opus imperfectum in Matthaeum* compile de nombreux récits et semble avoir connu un certain succès au Moyen Âge<sup>19</sup>. Constatons donc avec quelle aisance l'homme médiéval revient au texte canonique et opère une sélection dans son l'héritage textuel. Dans un commentaire sur Matthieu, Pierre le Mangeur développe longuement le statut de mage et non celui de roi<sup>20</sup>. Albert le Grand avoue, quant à lui, dans son *Sermon d'Épiphanie*, ne pas être en mesure d'affirmer que les Mages étaient bien trois et qu'ils étaient rois<sup>21</sup>. Il nous importe donc de relever que les mutations subies par le thème dans les images des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles sont conscientes sinon volontaires et que, de fait, chaque signe iconographique sélectionné ou inventé l'est pour le sens théologique qu'il apporte à l'image.

Ainsi, l'image antique qui s'était considérablement amplifiée s'est synthétisée dans les phases postérieures. Ceci est remarquable dans la transmission des modèles dans les exemples du *Sarcophage des Époux* et de la frise de Saint-Trophime. De l'un à l'autre, il y a eu condensation iconographique par englobement d'éléments signifiants par des personnages mieux implantés dans la réalité de leur temps. Cette synthèse ne bouleverse pourtant pas la composition et, la compression du noyau iconique, laisse la place dans les images et dans les textes à de nouveaux développements proprement médiévaux.

## II. Glissements iconographiques médiévaux : vers une nouvelle structure iconique.

Pour introduire l'idée d'actualisation des personnages dans l'image, qui reste bien entendu la principale caractéristique médiévale, nous commencerons par la manipulation du noyau iconographique. Si les imagiers s'approprient le modèle antique pour lequel ils ont le plus profond respect, l'image est remaniée sans être bouleversée. Pour ce faire, nous suivrons

<sup>19</sup> *Opus Imperfectum in Matthaeum*, PG. 56, col. 612-658, concernant l'Épiphanie, part. col. 636-644. Pour la diffusion du texte, J. VAN BANNING, *Opus imperfectum in Matthaeum*, CCL, 87b, Turnhout, 1988 et C. LARRAIN, *L'Opus Imperfectum in Matthaeum, son utilisation selon les siècles, son contenu, son texte biblique*, Thèse de doctorat, Institut Catholique de Paris, 1970 : voir note n° 89 de notre deuxième partie.

<sup>20</sup> PETRUS COMESTOR, *Historia scholastica*, ch. 7-8, PL., 198, col. 1541-1542.

<sup>21</sup> ALBERTI MAGNI, *In Evangelium secundum Matthaeum Opera omnia*, ch. 2, dans *Opera omnia, op. cit.* n. 18, t. 20, p. 62 : « *Et licet Glossa dicat, quod scitur quod fuerunt quod plures fuerunt, nescitur tamen quot fuerunt numero, tamen Ecclesia reputat tres fuisse viros sapientissimos, qui pro habitu sapientiae reges omnium fuerunt aliorum. Et, quod dicit Psal. LXXI, 10 : "Reges Tharsis et insulae munera offerent : reges Arabum et Saba dona adducent". Fuerunt autem homines illi semper studiosi : propter quod et regina Saba venit inde audire sapientiam Salomonis* ». (Bien que la Glose dise, si l'on sait qu'ils furent plusieurs, on ignore quel fut leur nombre, toute l'Église pense qu'ils furent trois sages qui du fait de leur sagesse furent les rois de tous les autres. Et comme le dit le Psaume : "Les rois de Tharse et des îles offriront des présents, les rois des Arabes et de Saba apporteront des dons". Ces hommes furent toujours en quête de savoir, comme la reine de Saba venue pour entendre la sagesse de Salomon »).

une démarche quelque peu particulière. Rappelons que nous envisageons le champ de l'image comme un espace figuré obéissant aux règles d'une mentalité féodale, telle que nous l'avons développée dans notre première partie (voir la première partie, chapitre 3, I. : « Encellulement et espace iconique »). Nous partons donc du principe que cet espace est profondément hiérarchisé et composé d'un centre et d'une périphérie. La syntaxe iconographique, c'est-à-dire l'agencement des différents éléments signifiants dans la construction d'un message unique, obéit à cette règle, que nous pensons animée par une conception sacrée de l'espace iconique. Aussi, avant de nous attarder sur le centre de l'image, à savoir la Vierge à l'Enfant, nous aborderons l'image par sa périphérie. Aussi, ce sont deux éléments secondaires dans la composition qui nous occuperont en premier lieu. Le premier est l'apparition de Joseph dans la scène. Le second concerne l'invention des chevaux des Mages au XII<sup>e</sup> siècle. Nous verrons que ces deux questions ouvrent un champ d'investigation plus vaste qu'il n'y paraît.

## II. 1 De Balaam à Joseph : un même espace iconographique

### II. 1. a La place de Joseph dans la narration

Les glissements iconographiques dont témoigne la comparaison des images antiques et médiévales sont fascinants. Ils montrent l'interprétation de l'image antique par l'homme médiéval et permettent une analyse iconographique du thème dans une dimension souvent oubliée : son existence dans le temps. Ainsi, l'iconographie des sarcophages chrétiens, combinant un nombre de thèmes relativement limité, forme un réservoir de cellules iconographiques « souches » destinées à se complexifier et se diversifier par la suite. Sur ce type de support, le thème des Mages est stable et abouti. En revanche, les signes iconographiques peuvent facilement glisser d'une identification à une autre, suivant les mutations de pensée, tout en restant dans un champ sémantique établi. Nous effleurons l'idée dans notre seconde partie au sujet des confusions entre Nabuchodonosor et Hérode et entre les trois Hébreux et les Mages. L'idée est bien plus intéressante pour le passage du Balaam antique au Joseph médiéval. En effet, sur le *Sarcophage des Époux*, le rôle de Balaam est de témoigner de la nature messianique du Christ en annonçant l'étoile. Il participe ainsi activement à une scène avec laquelle il n'a aucun lien chronologique.

Dans l'imagerie médiévale, Joseph se tient de façon récurrente à la place de Balaam. Par ailleurs, chronologiquement, il est plus autorisé à participer à la scène bien que, nulle part, Matthieu ne mentionne sa présence : « Entrant alors dans le logis, ils virent l'enfant avec Marie sa mère » (Mt 2, 11)<sup>22</sup>.

Paul Payan, en étudiant Joseph dans les textes et dans l'iconographie, a dressé le portrait d'un personnage très apprécié au Moyen Âge. L'auteur observe, par exemple, dans sa posture de songeur, la reprise de la figure antique du philosophe, indiquant le respect pour la

---

<sup>22</sup> Plusieurs commentateurs remarquent dans le texte canonique l'absence de Joseph dans le logis, comme une preuve de la virginité de Marie donnée aux Mages. Par exemple la *Glose ordinaire* : « *Cur non et Joseph cum Maria inventus est a Magis ? Ne aliqua inde malae suspicionis occasio daretur gentibus quae primitias suas statim nato Salvatore ad eum adorandum miserunt* », (« Pourquoi les mages n'ont-ils pas trouvé Joseph avec Marie ? Pour qu'aucun motif de méchante suspicion ne soit donné aux peuples qui ont envoyé, aussitôt le Sauveur né, leurs prémisses pour l'adorer ».) (Go Mt, 2, 11).

bonté du personnage<sup>23</sup>. Cette idée paraît tout à fait judicieuse quand on sait que de plus en plus, dans les apocryphes, Joseph explore ses états d'âme, ses inquiétudes et sa volonté d'agir en homme juste. Ajoutons à la remarque de Paul Payan le rôle de connecteur temporel de Joseph. Si ce dernier est pensif, il est aussi souvent endormi en référence aux messages célestes qui lui sont envoyés par un ange dans l'Évangile : celui venant apaiser ses doutes quant à la virginité de Marie (Mt 1, 20-23) et celui précédant la *Fuite en Égypte* (Mt 2, 13). La cohérence chronologique et narrative du récit indiquerait que, dans la plupart des exemples, la deuxième option soit à retenir pour sa présence dans l'Adoration des Mages.

Ainsi, Joseph prend-il dans les images de l'Épiphanie une autonomie nouvelle. En Bourgogne, sur le chapiteau d'Autun (Figure 54), il est en retrait de la scène, isolé sur une face latérale. Il ne dort pas à première vue, mais ses jambes croisées et sa main placée sous son menton nous rappellent la position habituelle du dormeur que nous retrouvons également dans une tradition sculpturale provençale<sup>24</sup>. Ces quelques remarques ajoutées à celle de Paul Payan nous permettent d'enterrer définitivement l'idée d'un vieillard fatigué par le voyage, contemplant en somnolant une scène se passant sans lui. Or précisément, les imagiers médiévaux ont décidé que la scène se passerait en sa présence, sans fondement scripturaire. Au-delà de son rôle narratif, considérons donc son rôle théologique dans l'épisode. En effet, pourquoi Joseph remplace-t-il précisément Balaam dans la composition de l'Épiphanie, pour ne plus en bouger par la suite ?

### *II. 1. b Joseph en tant qu'argument théologique*

Proposons l'idée que la place occupée par un personnage dans l'image signifie autant que son identité. L'espace à l'arrière du trône de la Vierge est celui du « témoin » de la scène. Balaam rappelait par sa seule présence le messianisme du Christ issu de la lignée de Jacob. Il paraît clair qu'en investissant cet espace, Joseph prend place dans cette rhétorique. Ce dernier, s'il n'a rien prophétisé, est lui-même descendant de Jacob. Le sang royal de la tribu de Juda coule donc en lui, en adéquation avec les généalogies de Matthieu et de Luc (Mt 1, 1-17 ; Lc 3, 23-38). C'est précisément lui qui transmet à Jésus cet héritage par son mariage sans péché avec Marie. Saint Jérôme émettait l'idée dans son *Commentaire sur saint Matthieu* pour éclaircir le problème de la Vierge fiancée : « Pourquoi le Christ est-il conçu non point tout simplement d'une vierge, mais d'une fiancée ? Tout d'abord pour qu'à l'occasion de la généalogie de Joseph fût connue l'ascendance de Marie »<sup>25</sup>. L'idée est reprise littéralement au IX<sup>e</sup> siècle par Raban Maur<sup>26</sup> et semble trouver son illustration picturale dans la miniature

<sup>23</sup> P. PAYAN, *Joseph : une image de la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, 2006, part. p 42-50. Sur la figure de Joseph, on se reportera également à P. TESTINI, « Alle origini dell'iconografia di Giuseppe di Nazareth », *op. cit.* n. 3.

<sup>24</sup> Par exemple sur le tympan du portail nord de Saint-Gilles-du-Gard, celui de l'église Notre-Dame-de-Malpas de Montfrin, celui du portail nord du baptistère de Parme, sur le chapiteau de l'*Adoration des Mages* du cloître de Saint-Trophime d'Arles ou encore sur un chapiteau conservé au Museo Bardini de Florence. Dans une tradition plus pyrénéenne, Joseph, en retrait, est endormi sur sa canne à Mimizan, Agüero et bien d'autres exemples.

<sup>25</sup> SAINT JÉRÔME, *Commentaire sur S. Matthieu* Livre 1, ch. 1, 18, trad. É. BONNARD, SCh 242, Paris, 1977, p. 76-79

<sup>26</sup> « *Quare autem non de simplici virgine, sed de desponsata, concipitus Salvator, haec ratio est. Primum ut per generationem Joseph origo Mariae monstratur* », RABAN MAUR, *Commentaria in Matthaem*, *op. cit.* n. 10 Livre 1, ch. 1, *Cum esset desponsata mater ejus Maria Josep*, col. 748 B.

ottonienne. La plus intéressante reste celle du *Codex Egberti* (Figure 28) où nous remarquons que Joseph fait partie intégrante du groupe de la Vierge à l'Enfant. Il ne se contente pas d'être présent, mais marque son appartenance au groupe par un contact direct des mains sur le trône marial. Au moment de la production de l'image, Marie est déjà comprise comme le *Trône de Sagesse* (*Sedes Sapientiae*)<sup>27</sup>. Le trône de la Vierge est donc assimilé à celui de Juda de sorte que Joseph ne touche pas le trône de sa femme mais celui de ses ancêtres et complète donc la signification de l'image. Nous le retrouvons à la même place sur une miniature du *Lectionnaire de Poussay* (Figure 27). Ce n'est pourtant qu'à partir du XII<sup>e</sup> siècle que la présence de Joseph, témoin de l'Épiphanie, devient courante<sup>28</sup>, certifiant ainsi par sa seule présence la virginité de Marie et la lignée royale, divine et humaine du Christ. Bernard de Clairvaux confirme l'hypothèse dans sa *Louange de la Vierge Mère* : « Joseph, fiancé à Marie, veillant avec soin sur sa vie au temps où elle était en sa garde, est devenu le plus sûr témoin de sa chasteté [...]. Car moi qui suis faible [...] sur la continence de Marie, je crois plus facilement son fiancé qui l'avait en sa garde et en avait l'expérience, que la Vierge elle-même qui n'a pour se défendre que le seul témoignage de sa conscience »<sup>29</sup>.

Notons enfin que, si Joseph s'installe durablement à cette place stratégique, il peut être remplacé par d'autres figures suivant l'orientation dogmatique de l'image. Sur la frise du Boulou, c'est la sage-femme aux mains disproportionnées qui se tient derrière la Vierge et admire l'étoile (Figure 65), celle-là même qui pour avoir douté apporte la preuve de la virginité de Marie. Sur les coffrets reliquaires des Œuvres de Limoges, c'est un ange qui occupe la place pour donner une dimension céleste à la scène (Figure 178)<sup>30</sup>, sur le tympan de Saint-Bertrand-de-Comminges, c'est saint Bertrand lui-même qui est utilisé pour restreindre le sens ecclésial de l'image à la cathédrale et sa cité. L'espace iconique circonscrit donc un champ sémantique établi pouvant être précisé par un panel iconographique relativement restreint.

## II. 2 Des dromadaires aux chevaux : polysémie d'un signe iconographique

En passant du *Sarcophage des Époux* à la frise de Saint-Trophime d'Arles, nous avons vu les trois chevaux se substituer aux dromadaires d'Isaïe. En réalité, les camélidés orientaux disparaissent rapidement des images (après le V<sup>e</sup> siècle) et durant une longue période, les

<sup>27</sup> Le *Trône de Sagesse* trouve son illustration iconographique la plus courante dans les statues de dévotion en bois abondamment répandues en Europe dès le XI<sup>e</sup> siècle. Le discours de cette figure iconographique est simple et efficace. Elle respecte une logique de double trône. La Vierge siège sur le trône royal de la tribu de Juda et forme elle-même le trône du Christ. Elle transmet ainsi le lignage royal, humain et Divin à son fils. Voir sur le sujet l'incontournable monographie d' I. H. Forsyth, *Throne of Wisdom, Wood sculptures of Madonna in romanesque France*, Princeton, 1972, part. p. 67-70 ; ID., « Magi and Majesty », *A.B.*, 50, 1968, p. 215-222.

<sup>28</sup> Plusieurs exemples sont à regarder avec attention. Le premier, dans la cathédrale de Tarragone, sur le chapiteau du trumeau de la porte du cloître, Joseph reproduit le geste du *Codex Egberti*. Le second, sur mur oriental du porche sud de Saint-Pierre de Moissac, exprime la même idée avec des moyens différents. Joseph pose ses mains sur le dos et le coude de Marie pour la présenter aux Mages alors que la Vierge elle-même leur présente le Christ, l'ensemble de la composition reproduisant ainsi une logique de transmission entre les trois figures.

<sup>29</sup> BERNARD DE CLAIRVAUX, *À la louange de la Vierge Mère*, trad. M.-I HUILLE et J. REGNARD, Sch 390, Paris, 2009, p. 155. Bernard opère ici la même réflexion que celle que nous trouvons dans la *Glose ordinaire*, Go Mt 2, 11, (voir note n° 22), sans doute sur la base du *Commentaire sur Matthieu* de saint Jérôme (voir note n° 25).

<sup>30</sup> Par exemple celle conservée au Musée national du Moyen Âge (voir note n° 17).

Mages voyagent à pied. À partir du XI<sup>e</sup> siècle, les chevaux s'installent durablement dans l'image, souvent parqués derrière leurs propriétaires lors de l'Adoration. Notons que si les dromadaires ont disparu du champ de l'image, ils émergent à de rares occasions dans la littérature. Pierre le Mangeur s'interrogeant sur la manière dont les Mages ont pu parcourir une si longue distance en treize jours (c'est le temps du calendrier liturgique qui prend ici valeur de temps du récit), prouesse qu'il attribue à la vitesse extraordinaire des dromadaires<sup>31</sup>, idée que reprend Albert le Grand dans son *Commentaire sur Matthieu*<sup>32</sup>. La référence est ici dénuée de tout bagage exégétique pour simplement devenir un élément anecdotique. Cependant, leur disparition est temporaire et ils réapparaissent aux côtés des Mages à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle dans les fresques de Giotto à Assise et à Padoue et sur les chaires sculptées des Pisani à Pise et à Pistoia. Ces exemples marquent le retour des Mages étrangers alors qu'au XII<sup>e</sup> siècle, l'optique est bien différente.

Nous passons donc dans l'image d'une référence exégétique précise à un moyen de locomotion contemporain caractérisant les Mages comme voyageurs. Les chevaux sont aussi récurrents que l'étaient leurs homologues orientaux et équitablement répartis sur tout notre espace géographique<sup>33</sup>. Toutefois, si le cheval est un symptôme de l'actualisation de la scène, gardons-nous d'imaginer les imagiers représenter leur quotidien. Le cheval peut en réalité être compris de trois façons complémentaires : d'une part comme un marqueur narratif, d'autre part comme un marqueur social et, enfin, comme marqueur spatial dans le cadre de l'image.

### *II. 2. a Les chevaux comme marqueur narratif*

Comme marqueur narratif tout d'abord, le cheval rappelle que les Mages ont souffert d'un long voyage guidé par la foi pour adorer le Christ et c'est d'ailleurs l'une des qualités principales qui leur est reconnue. Dans la plus grande majorité des adorations, cette notion de voyage est présente de diverses manières. Le cheval est la plus courante, mais nous en dirons plus en abordant le *Voyage des Mages* dans le cycle.

### *II. 2. b Les chevaux comme marqueur social*

Commençons par rappeler que les Mages ne sont pas des voyageurs communs. Les chevaux, tout autant que les couronnes et l'habit nobiliaire franc, dont ils sont presque systématiquement vêtus, participent à marquer le statut royal des mages. Les études sur le

<sup>31</sup> « Chrysostomus dicit stellam multo ante tempore quam Christus nasceretur, apparuisse eis, et ita multo tempore de longinquo venerunt. Potuit tamen fieri, ut in tredecim diebus super dromedarios sedentes longa terrarum spatia transmearent » (« Chrysostome dit que l'étoile leur est apparue bien longtemps avant que le Christ ne naisse, et qu'ainsi ils ont mis longtemps à venir de loin. Il aurait été cependant possible qu'ils traversent ces longs espaces de terre en treize jours, à dos de dromadaire »), PIERRE LE MANGEUR, *Historia Scholastica*, PL. 198, col. 1541.

<sup>32</sup> « Leur route fut pénible, car ils eurent une longue distance à parcourir. Chrysostome dit qu'« ils accomplirent leur itinéraire en un an et treize jours ». D'autres disent cependant treize jours : utilisant des dromadaires, ils firent en treize jours un itinéraire d'un an », ALBERT LE GRAND, *Commentaire de Matthieu 2, 2*, traduction G. DAHAN dans *Les Mages et les Bergers, Cahiers Évangile supplément*, 113, Paris, 2001, p. 73. Traduction d'après ALBERT LE GRAND, *Opera Omnia*, op. cit. n. 18, p. 66.

<sup>33</sup> Nous notons une plus grande récurrence en France, en Italie septentrionale (Vénétie, Émilie et Toscane) et en Italie méridionale. En revanche, les chevaux sont relativement discrets en Espagne malgré un corpus d'œuvres important. Cette répartition est toutefois approximative. Nous relevons également une concentration intéressante de chevaux au repos derrière l'Adoration en Provence, en Toscane et dans le nord de l'Italie.

cheval, dans l'iconographie et dans la littérature, ont mis en valeur le rôle de signifiant social du cheval et de son équipement<sup>34</sup>. Relevons à ce sujet le raffinement du détail et l'attention avec laquelle le « vocabulaire » équestre est maîtrisé dans l'iconographie. Par exemple, sur un chapiteau conservé au musée archéologique de Nîmes (Figure 55)<sup>35</sup>, les trois chevaux sont superposés sur la face précédant celle de l'Adoration. Les rênes ont été déposées sur les selles indiquant que les chevaux sont au repos. Chaque selle, posée sur un tapis et fixée par les deux ventrières bien visibles, est équipée d'un petit troussequin et d'un arçon antérieur. Sur le premier cheval, toutes les autres pièces de harnachement sont reconnaissables : filets, mors, brides et étriers sur le flanc de l'animal.

Au-delà de l'attention portée au réalisme apparent du vocabulaire équestre, ce dernier n'a pas qu'une portée purement fonctionnelle et il faut également relever la mise en valeur de certaines pièces du harnois qui nous informe sur le rang de chevalier<sup>36</sup>. Pour rester dans une tradition artistique proche de la Provence, évoquons le relief fragmentaire du corpus antélamique conservé au Museo d'Arte Antica du Castello Sforzesco de Milan (Figure 56) sur lequel se remarque la bricole du poitrail de l'animal incrustée de médaillons. Nous pourrions nous éloigner géographiquement et retrouver la même attention décorative. Plusieurs peintures murales de bonne conservation permettent une analyse détaillée du vocabulaire équestre. Dans l'église Saint-Aignan de Brinay (Cher), les Mages chevauchent d'élégantes montures au harnois très fin dont la croupière, la bricole, les rênes et toutes les courroies du filet sont couvertes de pierreries (Figure 57). Nous pourrions également faire la même remarque pour le *Retour des Mages* dans le cycle peint ombrien de San Pietro in Valle de Ferentillo (Figure 104)<sup>37</sup>. Tous ces exemples nous montrent que les chevaux des Mages sont bien des palefrois, des chevaux d'apparats, qui participent à mettre en scène une Adoration protocolaire. Ils sont le signe de la catégorie sociale supérieure des *militēs*, née à l'époque carolingienne, mise en évidence par Marc Bloch, puis travaillée plus en détail par Georges Duby et Jérôme Baschet<sup>38</sup>. Il est donc normal de remarquer dans les images une attention particulière à cet attribut social, allant bien au-delà de son rôle narratif.

<sup>34</sup> Voir par exemple les actes du colloque *Le cheval dans le monde médiéval*, B. PRÉVOT, B. RIBÉMONT (Dir.), Actes du 17<sup>e</sup> colloque du Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix, février 1992, Aix-en-Provence, 1992 ; A.-M. BAUTIER, « Contribution à l'histoire du cheval au Moyen Âge », *Bulletin philologique et historique du comité des travaux historiques et scientifiques*, Paris, 1976, p. 209-249 et 1978, p. 10-75 ; R. H. C. DAVIS, *The Medieval Warhorse*, London, 1989. Pour une bibliographie complète : B. PRÉVOT et B. RIBÉMONT, *Le cheval en France au Moyen âge : sa place dans le monde médiéval : sa médecine : l'exemple d'un traité vétérinaire du XIV<sup>e</sup> siècle, la Chirurgie des chevaux*, Orléans-Caen, 1994.

<sup>35</sup> Ce chapiteau montre, sur l'une de ses faces, l'Adoration des Mages et sur l'autre, les trois chevaux juxtaposés. V. LASSALLE, « Les restes du décor d'un cloître roman au musée archéologique de Nîmes », *Revue du Louvre et des Musées de France* 16 (3), 1966, p. 123-134 ; ID., *Les sculptures romanes du Musée Archéologique de Nîmes*, Nîmes, coll. « Cahiers des musées et monuments de Nîmes, 6 », 1989, p. 45-47, cat. n° 17.

<sup>36</sup> Voir particulièrement l'étude sur la littérature courtoise de C. RAYNAUD, « Le cavalier et sa monture : conventions iconographiques et innovations dans *Le roman de Tristan en prose* », dans *Le cheval dans le monde médiéval*, op. cit. n. 34, p. 467-479 ; B. PRÉVOT et B. RIBÉMONT, *Le cheval en France au Moyen Âge... op. cit. n. 34*, p. 127-167. *Le Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance* d'E. VIOLLET-LE-DUC, Paris, 1826, 6 vol. sera d'un intérêt certain, part. article « harnois » vol. 6, p. 27-83.

<sup>37</sup> Voir en tout premier lieu G. TAMANTI (Dir.), *Gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo*, Napoli, 2003.

<sup>38</sup> G. DUBY, *Hommes et structures du Moyen Âge I : La société chevaleresque*, Paris, Flammarion, 1988 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1979), repris dans *Qu'est-ce que la société féodale*, Paris, 2002, p. 1050-1199 ; J. BASCHET, *La civilisation féodale : de l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, Paris, 2006 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 2004), p. 139-164.

Outre l'équipement des montures, les Mages eux-mêmes portent de façon ostentatoire les attributs de cette noble classe. Sur un chapiteau de la cathédrale de Tarragone (Figure 58), nous retrouvons la composition de l'Adoration provençale (juxtaposant les trois montures derrière les Mages). Il est inutile de revenir sur le luxe de détails accordé au harnachement. Remarquons en revanche que les Mages sont chaussés d'éperons très clairement dessinés<sup>39</sup> (Figure 59), détail que nous retrouvons sur tout notre espace géographique.

Ainsi, la caractérisation des Mages comme cavaliers relève d'un processus d'actualisation évident. Il y a d'ailleurs de quoi s'en étonner à une époque à laquelle l'Occident multiplie les contacts avec le monde extérieur (marchands, diplomatiques et guerriers). Le savoir encyclopédique croît et les contrées bibliques attribuées aux Mages deviennent une réalité concrète. L'image de la Reine de Saba qui adopte des spécificités ethniques<sup>40</sup> se fait l'écho de cet Orient que l'on connaît certes mieux, mais que l'on fantasmait encore beaucoup<sup>41</sup>. Mais alors même que les récits merveilleux se multiplient, les Mages n'en portent pas la marque. Bien au contraire, plus nous avançons dans le XII<sup>e</sup> siècle, plus ils perdent leur identité orientale. Il convient donc de manipuler le terme d'actualisation avec précaution. Celui-ci est très clair et l'imagier médiéval dote les puissants personnages d'attributs qui lui sont familiers. Rappelons cependant que les Mages sont parmi les rares personnages évangéliques à subir un processus aussi prononcé. De plus, le cheval est apparu trop brusquement dans les images et s'est répandu de façon trop massive et uniforme, pour ne pas revêtir une valeur signifiante de première importance. Nous venons de le considérer en tant que signe iconographique éloquent, il convient désormais de revenir à la place qu'il tient dans l'espace iconique.

### *II. 2. c Les chevaux comme marqueurs spatiaux*

La présence des chevaux n'est en substance pas nécessaire à l'intelligibilité de l'image de l'Adoration, surtout lorsque celle-ci est complétée par le voyage des Mages. Pourtant, leur incrustation récurrente dans la composition semble prouver le contraire. Sur la frise de la façade de Saint-Trophime d'Arles, une arcade entière leur a été aménagée dans la composition, ne laissant apparaître que leurs têtes (Figure 61). Cette incrustation partielle, comme une annotation dans l'image, se retrouve également dans la miniature. Dans l'*Adoration des Mages* de la préface du *Beatus de las Huelgas* (Figure 62)<sup>42</sup>, les Mages sont entrés dans une somptueuse salle palatiale au fond de laquelle la Vierge les accueille. Derrière eux, un écuyer tient par la bride les trois chevaux juxtaposés dans l'embrasure de la porte, coupés par le cadre de l'image au niveau du garrot. Dans le *Psautier de Saint-Alban* (Figure

---

<sup>39</sup> E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné du mobilier français...op.cit.* n. 36, art. « Éperons », p. 402-412.

<sup>40</sup> J. DEVISSÉ, *L'image du Noir dans l'art occidental*, t. 2, *Des premiers siècles chrétiens aux "grandes découvertes"*, Paris, 1979, p.129-132.

<sup>41</sup> J. RICHARD, « Voyages réels et voyages imaginaires », dans *Culture et travail intellectuel dans l'Occident médiéval : bilan des « colloques d'humanisme médiéval », 1960-1980*, G. HASENOHR, J. LONGÈRE (Éds.), Paris, 1981, p. 211-220.

<sup>42</sup> *Beatus de las Huelgas*, New York, Pierpont Morgan Library, M. 429, f. 12 r. (fin XII<sup>e</sup> siècle), voir J. WILLIAMS, *The Illustrated Beatus : a Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, London-Turnhout, 1994-2003, en 5 vol., vol. 5 : *The Twelfth and Thirteenth Centuries*, London, 2003, p. 38-45.



63)<sup>43</sup>, codex anglais exécuté pour l'Abbaye de Saint-Albans, une miniature pleine page montre les Mages entrant dans la salle royale par une porte. L'enlumineur a éclaté la composition pour que l'on puisse voir à la fois l'intérieur et l'extérieur du lieu de l'Adoration. À l'extrême gauche de la composition, la croupe de l'un des chevaux est tronquée par l'embrasement de la porte. Dans cette miniature, comme dans celle du *Beatus de las Huelgas*, le cheval tronqué par le cadre sert de connecteur entre deux espaces narratifs de l'image et marque ainsi un seuil dans l'image, le seuil de *l'Aula pudoris* dans laquelle pénètrent les trois Rois. Les chevaux marquent ainsi à la fois la transition entre deux temps de la narration mais aussi entre deux espaces et servent, donc, dans une image synthétique, de connecteur spatio-temporel pour isoler un champ iconique autonome, dévolu à l'adoration.

Peut-on simplement expliquer ce processus par une fragmentation narrative ? Revenons un instant sur le chapiteau du trumeau du portail du cloître de Tarragone et poursuivons notre analyse par le biais du vocabulaire équestre (Figure 58). Sur ce chapiteau, chaque face est isolée de sa voisine par des colonnes marquant les quatre arêtes et dressant ainsi une frontière imperméable entre les scènes. Néanmoins, alors que chaque tableau ainsi défini existe indépendamment l'un de l'autre, nous remarquons une continuité entre les faces est et nord, consacrées à l'Adoration. Dans la première, deux mages accompagnés de leurs montures se montrent respectivement l'étoile, alors que le troisième, en tête du cortège, transgresse la frontière marquée par la colonne et pose un pied dans l'espace de la face nord où se trouvent la Vierge à l'Enfant, Joseph et les anges thuriféraires. Un détail attire alors immédiatement l'attention : les trois Mages sont chaussés de leurs éperons mais nous remarquons que le premier n'en porte qu'à un seul pied, le droit, alors que son pied gauche, celui qui a traversé la frontière, matérialisée par la colonne, est débarrassé de cet accessoire (Figure 60). Or, le chapiteau est parfaitement conservé et ne porte aucune trace de mutilation. On peut en conclure que le sculpteur a volontairement omis l'éperon pour indiquer un geste cérémoniel de la part du premier Mage. Il entre ainsi dans un espace méritant cette respectueuse marque d'humilité, un espace que la Vierge à l'Enfant rend plus sacré que celui dans lequel se trouvent ses compagnons<sup>44</sup>. Ainsi, outre une frontière temporelle séparant les Mages, nous devons voir ici se dessiner une hiérarchie sacrée au sein même de l'espace figuré.

### III. Les Mages en adoration : une conception médiévale

Le chapiteau de Tarragone nous propose une version de la triade des Mages moins homogène que ce que nous avons l'habitude d'observer jusqu'à présent. C'est sur la fragmentation du groupe et ses raisons que nous poursuivons maintenant notre réflexion.

---

<sup>43</sup> Hildesheim, abbaye Saint-Godehard, ms 1, f. 13 r. (début XII<sup>e</sup> siècle); pour une étude complète de ce manuscrit et une bibliographie exhaustive, voir le site internet de la bibliothèque de l'université d'Aberdeen : URL : <http://www.abdn.ac.uk/stalbanspsalter>. Cette miniature s'intègre dans un cycle complet des Mages incluant les *Mages devant Hérode*, le *Voyage des Mages*, l'*Adoration des Mages*, le *Songe des Mages* et le *Retour des Mages*. L'Adoration se trouve sur une double page avec le Voyage.

<sup>44</sup> Remarquons que le geste des Mages ôtant leurs éperons perdure longtemps dans l'iconographie. Dans la très célèbre *Adoration des Mages* dite *Pala Strozzi* (1423) de Gentile da Fabriano (env. 1370-1427), un écuyer déboucle les lanières des éperons d'or du troisième roi avant que celui-ci n'accompagne les deux premiers devant le Christ.

### III. 1 Fragmentation temporelle et fragmentation thématique

#### III. 1. a *L'agitation de la procession des Mages : quelques remarques*

Il est indéniable que de la triade monolithique antique, nous passons au XII<sup>e</sup> siècle à des compositions beaucoup plus agitées dans lesquelles chaque Mage adopte une attitude qui lui est propre. La formule la plus courante est celle qui consiste à montrer le premier Mage agenouillé, ou du moins incliné, le second désignant l'étoile et le troisième marquant sa réception du signe christique par la paume de sa main grande ouverte<sup>45</sup>. Cela a été remarqué et étudié de bonne heure dans les premières études sur l'iconographie de l'Épiphanie<sup>46</sup>. Émile Mâle a porté une grande attention au détail en rapprochant directement l'agitation nouvelle de la scène du drame liturgique, ce qui lui a valu les plus vives remontrances d'Henri Leclercq dans son *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*<sup>47</sup>.

En réalité, pris séparément, chacun des gestes des Mages est très ancien. L'agenouillement, voire la *Proskynesis*, du premier mage se trouve sur certaines ampoules du VI<sup>e</sup> siècle provenant de Terre sainte. De même, nous l'avons évoqué, la monstration de l'étoile existait dès le IV<sup>e</sup> siècle, soit en tant que scène autonome, soit intégré à l'Adoration. Le signe de réception semble cependant nouveau et typiquement médiéval. Gilberte Vezin, avec plus de précautions, tentait de dégager les signes iconographiques « permanents » de ceux qu'elle nomme « évolutifs ». Pour elle, la monstration de l'étoile et l'agenouillement du premier mage font partie des caractères permanents du thème, tout en remarquant que ces gestes ont connu une longue période d'absence entre le V<sup>e</sup> et le XI<sup>e</sup> siècle.

Si les imagiers médiévaux ne sont pas les inventeurs de ces signes, leur originalité est de les avoir condensés en une seule et même scène synthétique. Il convient donc de laisser de côté les querelles sur les origines iconographiques pour se demander pourquoi, à partir du XI<sup>e</sup> siècle, et très massivement dans la première partie du XII<sup>e</sup> siècle, le recours à ces gestes est devenu nécessaire pour construire une image cohérente. C'est en premier lieu sur la temporalité de l'image que nous conduit cette réflexion que Nicolas Reveyron a admirablement conduite dans ses travaux portant, justement, sur les chapiteaux de l'abside de la cathédrale de Lyon<sup>48</sup>. En analysant la narration du décor sculpté dans sa spatialité, au-delà d'une herméneutique de surface du programme iconographique, l'auteur utilise des outils théoriques littéraires pour comprendre la syntaxe articulant les images les unes aux autres. Il en conclut que les trois Mages à cheval ne sont pas une individualisation de chaque

<sup>45</sup> F. GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen âge*, vol. 1, *Signification et Symbolique*, Paris, 1982, p. 174-175.

<sup>46</sup> H. KEHRER, *Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst*, Leipzig, 1908-1909, vol. 2, p. 119-120 pour les remarques sur la genuflexion du premier Roi mage et p. 129-132 au sujet de l'influence du drame liturgique dans l'iconographie ; É. Mâle, « Les Rois Mages et le drame liturgique », *GBA*, 107, n° 640, 1910, p. 261-270 développe une idée déjà en germe dans ID., *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France : étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1986 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1898), p. 270-271, travaillé dans ; ID., « Les influences du drame liturgique sur la sculpture romane », *Revue de l'Art ancien et moderne*, 22, 1907, p. 81-92 et synthétisée pour l'époque qui nous concerne dans ID., *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France : étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, 1998 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1922), p. 133-142.

<sup>47</sup> H. LECLERCQ, « Mages », dans *DAACL*, t. 10, Paris, 1931, col. 1045-1046.

<sup>48</sup> N. REVEYRON, « Spatialisation iconique et rhétorique de l'image dans la lecture du cycle de l'Enfance de l'abside de la cathédrale de Lyon (XII<sup>e</sup> siècle) », dans *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, A. BAUD (Dir.), coll. « Travaux de la Maison de L'Orient et de la Méditerranée, 53 », Lyon, 2010, p. 183-198.

personnage mais la distinction de chaque épisode du cycle : le voyage des Mages vers Jérusalem, la rencontre avec Hérode et le voyage de retour<sup>49</sup>.

Si nous acceptons l'idée d'une fragmentation narrative au sein même de la scène de l'Adoration, les gestes des Mages agitant soudainement la procession à partir du XII<sup>e</sup> siècle prennent sens. Dans ce cas, le rapprochement au drame liturgique amorcé par Hugo Kehrer et approfondi par Émile Mâle, semble plus fondé qu'il n'y paraît. Prenons toutefois certaines précautions avant d'utiliser une telle littérature comme outil d'analyse iconographique. Notre but ne saurait être d'établir l'ascendant de l'un sur l'autre. La plupart des études ayant exploré cette piste n'ont par ailleurs pu qu'en constater la stérilité<sup>50</sup>.

Reprenons ici l'idée d'« image virtuelle » des Mages, à savoir l'empreinte des personnages dans l'imaginaire, de plus en plus riche et solide au XII<sup>e</sup> siècle, et examinons l'image figurée et le drame comme deux formes d'expressions distinctes dans un contexte commun, chacune étant un commentaire du thème construit avec les moyens qui lui sont propres. Le théâtre religieux, pour des raisons dramaturgiques, se doit de favoriser la narration et l'action, alors que l'image monumentale verse naturellement vers la synthèse, au profit de l'expression dogmatique.

### III. 1. b *Le drame liturgique : un outil comparatif*

Ce que l'on nomme drame liturgique est, à l'origine, une dramatisation très mesurée d'un trope pascal couramment appelé *Quaem quaeritis*, construit comme un dialogue entre les saintes-femmes au tombeau et l'ange<sup>51</sup>. Rapidement, les chanteurs deviennent acteurs, se

---

<sup>49</sup> Sur le chapiteau montrant le premier mage à cheval, l'auteur remarque très justement que l'atlante soutenant une arcade représente l'entrée d'une ville, mais selon la position du cheval par rapport à cette porte, il interprète là le *Retour des Mages*. Nous pensons préférable d'identifier soit une entrée des Mages à Bethléem (la porte marquant le seuil trouve ici très logiquement sa place), soit un départ de Jérusalem vers Bethléem, ce qui expliquerait la monumentalité de la porte. Dans les deux cas, il semble que le premier cavalier fait route en direction du groupe de la Vierge à l'Enfant. En conséquence il continue de désigner l'étoile.

<sup>50</sup> J. DURAND, « Monuments figurés du Moyen Âge exécutés d'après les textes liturgiques », *B.M.*, 54, 1888, p. 521-550 inaugurerait la piste de recherche en dressant un parallèle entre les figures des prophètes des portails romans et la prière des matines de Noël (attribuée à un sermon d'Augustin), référençant les annonces messianiques des principaux prophètes. L'idée s'est cristallisée autour d'une influence du Drame des prophètes (*Ordo prophetarum*) comme base d'inspiration aux statues d'ébrasement des grands portails et de la composition de thèmes tel que l'*Arbre de Jessé*. L'idée prend tout son sens sous la plume d'É. MÂLE, *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.* n. 46, p. 141-147 et 169-175. L'auteur explique également l'enrichissement de nombreux autres thèmes évangéliques (*saintes-femmes au tombeau*, *Adoration des Mages*) par l'influence du drame liturgique. Plusieurs auteurs ont montré concrètement la fragilité de tels rapprochements : Y. ESQUIEU, « Théâtre liturgique et iconographie : l'exemple des saintes femmes au tombeau dans la France méridionale et l'Espagne du Nord », *Cahiers de Fanjeaux*, 28, 1993, p. 215-231 ; P. DUMONT, « Théâtre religieux et vitraux en France au XIII<sup>e</sup> siècle », dans *L'unité de la culture européenne au Moyen Âge*, D. BUSCHINGER, W. SPIEWOCK (Éds), XXVIII. Jahrestagung des Arbeitskreises Deutsche Literatur des Mittelalters, Strassburg, 23-26 September 1993, Greifswald, 1994, p. 25-45. Si l'auteur dresse quelques rapprochements éloquents et établit fermement un parallèle entre les deux arts, il n'en prône pas moins la plus grande mesure quant à l'ascendance du drame sur l'iconographie. Par la suite, Dorothy Glass écarte définitivement cette thèse concernant l'*Ordo prophetarum* : D. F. GLASS « Otage de l'historiographie : l'*Ordo prophetarum* en Italie », *CCM*, 44, 2001, p. 259-273. Pourtant, si les iconographes ont généralement abandonné cette piste, elle séduit encore les littéraires : T. REVOL, *Représentations du sacré dans les textes dramatiques...op. cit.*, n. 13, p. 502-519 ; D. H. OGDEN « Gesture and Characterization in the Liturgical Drama », dans *Gesture in Medieval Drama and Art*, C. DAVIDSON (Éd.), coll. « Early Drama, Art, and Music Monograph Series, 28 », Kalamazoo, 2001, p. 26-47.

<sup>51</sup> Les deux parties du chœur chantent à tour de rôle « *Quem quaeritis in sepulchro, o Christicolae ?* » ; « *Jesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae* » ; « *Non est hic; surrexit, sicut praedixerat. Ite, nuntiate quia surrexit de*

travestissent et se meuvent dans l'édifice d'un pôle sacré à l'autre. Il semble que les premières formes dramaturgiques significatives de la liturgie aient débuté au XI<sup>e</sup> siècle<sup>52</sup> et se soient massivement répandues jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>53</sup> sous la forme de dialogues, accompagnés de didascalies, ou rubriques, donnant toutes les indications nécessaires à la mise en scène<sup>54</sup> (nombre d'acteurs, costumes, déplacements dans l'édifice, etc.). Très rapidement, un dialogue similaire se met en place pour l'office de Noël, entre les Bergers et les gardiens de la crèche (plus tard les sages-femmes) tenant une image de la Vierge à l'Enfant<sup>55</sup>. Le dialogue se développe sur un trope similaire à celui de Pâques, que l'on peut nommer le *Quem quaeritis* de Noël<sup>56</sup>. Par la suite, les premiers Offices de l'Étoile, ou Jeux des Rois, se développent entre le XI<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle. De construction simple, ils sont d'abord directement intégrés à la messe de l'Épiphanie, sous la forme d'une procession de trois clercs travestis en Rois mages<sup>57</sup>. Accompagnés de chants, ils se succèdent dans la lecture de l'Évangile de Matthieu avant de déposer leurs offrandes, vraisemblablement sur l'autel majeur, devant une image de la Vierge à l'Enfant<sup>58</sup>. Ce jeu nous montre les difficultés qu'impose l'analyse de cette production hybride qu'est le drame liturgique, oscillant entre représentation dramaturgique et cérémonie liturgique<sup>59</sup>. Durant les deux premiers siècles de son existence, il est complexe de faire la part

---

*sepulchro* », (– Qui cherchez-vous dans le sépulcre, Ô servantes du Christ ? – Jésus de Nazareth crucifié, Ô habitants du ciel – Il n'est pas ici, il est ressuscité comme il l'avait prédit. Allez et annoncez qu'il est ressuscité du Sépulcre). Aux vigiles de l'office, une croix enveloppée d'un linceul était placée dans une cavité de l'autel. Le matin de Pâques, la croix avait disparu et l'on exposait le linceul. Les formes plus anciennes du dialogue se trouvent dans de tropaire de Saint-Martial de Limoges (933-936) et de l'abbaye de Saint-Gall (975), mais aussi dans la *Regularis concordia* (dans une prescription pour l'office) rédigée par Æthelwold de Winchester aux alentours de 970.

<sup>52</sup> Pour une introduction au drame liturgique : C. MAZOUER, *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris, 1998 ; B. RIBÉMONT, *Le théâtre français du Moyen Âge au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2003, notamment l'introduction. Pour une réflexion plus approfondie : T. REVOL, *Représentations du sacré dans les textes dramatiques*, *op. cit.* n. 13.

<sup>53</sup> Pour une édition de ces textes, voir note n° 13.

<sup>54</sup> Sur les questions de scénographie dans l'espace ecclésial, voir en premier lieu É. KONIGSON, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, 1975, enrichissant les premières recherches de C. HEITZ, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, 1963, ID., « De la liturgie carolingienne au drame liturgique médiéval : répercussions sur l'architecture religieuse du haut Moyen Âge et l'époque romane », *Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio*, 16, 1974, p. 73-92. Voir également G. COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, 1951 (1<sup>ère</sup> éd. Bruxelles 1906) ; O. JODOGNE « Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France », *CCM*, 8, 1965, p. 1-24 ; C. MAZOUER « Les indications de mise en scène dans les drames liturgiques de Pâques », *CCM*, 23 (4), 1980, p. 361-367.

<sup>55</sup> Par exemple l'*Officium pastorum* à l'usage de Rouen, *DMC*, vol. 2, p. 14-16, trad. A. JEANROY, *Le théâtre religieux...op.cit.* n. 13, p. 7-10.

<sup>56</sup> « *Quem quaeritis in praesepe, pastores, dicite ?* » ; « *Salvatorem Christum Dominum infantem pannis involutum, secundum sermonem angelicum.* » ; « *Adest parvulus cum Maria matre sua, de qua dudum vaticinando Isaias dixerat propheta : "Ecce virgo concipiet et pariet filium." Et nunc euntes dicite quia natus est* » (« – Qui cherchez-vous dans la Crèche, Ô bergers, dites-le nous ? – Le Seigneur Christ Sauveur, un enfant enveloppé de langes, selon la parole des anges. – L'enfant est ici avec Marie sa mère à propos de qui le prophète Isaïe avait fait cette prophétie : « Une vierge concevra et enfantera un fils. ». Et maintenant, allez et annoncez qu'il est né »), trad. C. MAZOUER, *Le Théâtre...op.cit.* n. 52, p. 39.

<sup>57</sup> Il y a drame liturgique quand les officiants, par le costume, deviennent « acteurs » du jeu. Cependant, comme le terme d'acteur ne convient pas à une interprétation malgré tout liturgique, la littérature anglo-saxonne parle pour cette incarnation du personnage d'*impersonation*. C'est le terme dont use Karl Young, *DMC*. O. JODOGNE, « Recherches sur les débuts du théâtre... », *op. cit.* n. 54, p. 1, utilise du terme de *personnation*.

<sup>58</sup> Par exemple, la *Processio trium regum*, tirée d'un ordinaire de Saint-Étienne et Saint-Jean de Besançon, *DMC*, vol. 2, p. 37-42.

<sup>59</sup> G. DAHAN, *Les éléments dramatiques dans le théâtre religieux*, *op. cit.* n. 14. L'auteur a approfondi cette problématique dans ID., « À la naissance du théâtre en Occident médiéval : geste, parole, musique », dans

entre les deux domaines. Cette première forme de l'Office de l'Étoile, construite autour de la lecture de l'Évangile, n'est pas la plus répandue et une mise en scène beaucoup plus processionnelle et dialoguée connaît un développement sans précédent, jusqu'à occulter, voire absorber le jeu de Noël<sup>60</sup>. Aussi, pour aborder l'analyse des Offices de l'Étoile, nous ne nous arrêterons que sur deux d'entre eux.

Le premier, l'*Officium stellae* à l'usage de Limoges<sup>61</sup>, est l'un des plus anciens (XI<sup>e</sup> siècle) et pose les bases processionnelles. Il se déroule comme il suit. Trois officiants, habillés en rois, entrent dans le chœur en chantant. Ils exposent alors tour à tour la symbolique de leurs présents. S'arrêtant avant le chœur, l'un d'eux montre l'étoile, physiquement présente lors de l'office (sans doute une couronne illuminée) en chantant « Voici le signe qui nous montre le Roi », puis se dirigeant vers l'autel, « Nous allons vers lui, lui offrir nos présents : or, myrrhe, encens »<sup>62</sup>. Puis, après avoir déposé les offrandes, sans doute sur l'autel, un enfant déguisé en ange chante « Je vous annonce une nouvelle : Le Christ est né, le maître du monde, à Bethléem en Judée, ainsi que le prophète l'avait prédit »<sup>63</sup>, pendant que les rois sortent par la porte de la sacristie (porte différente de celle par laquelle ils sont entrés). Ce bref jeu intégré à l'office de la messe, juste après l'Offertoire, nous donne les indications de déplacement de base de l'office de l'étoile ainsi que les tropes prononcés par les trois rois.

---

*Métamorphoses de la création dramatique et lyrique à l'épreuve de la scène*, I. MAMCZARZ (Dir.), Actes du 7<sup>e</sup> Colloque International, Paris Sorbonne, 1994, coll. « Teatro studi e testi, 9 », Firenze, 1998, p. 3-23.

<sup>60</sup> Pour cette recherche, nous avons constitué un corpus de textes, principalement à partir de la compilation de Karl Young (voir note. n° 13) : L'*Officium Stellae de Nevers (1)*, Jeu de la cathédrale de Nevers, DMC, vol 2, p. 50, T. REVOL, *Représentations...op.cit.* n. 13, p. 530 ; l'*Officium Stellae de Nevers (2)*, ou *Versus ad stellam Faciendam*, DMC, vol. 2, p. 439 ; l'*Officium Stellae de Nevers (3)*, DMC, vol. 2, p. 440 ; l'*Officium stellae de Compiègne*, DMC, vol. 2, p. 53 ; l'*Officium stellae de Strasbourg* ou *Versus ad Herodem faciendum*, DMC, vol 2, p. 64 ; l'*Officium Stellae de Rouen (1)*, DMC, vol. 2, p. 68, traduit par G. COHEN, *Anthologie...op.cit.* n. 13, p. 171 ; l'*Officium Stellae de Rouen (2)*, É. de COUSSEMAKER, *Drame liturgique au Moyen Âge...op.cit.* n. 13, p. 247 ; l'*Ordo ad representandum Herodem de Fleury*, jeu du monastère de Saint-Benoît-sur-Loire, DMC, vol. 2, p. 84, É. de Coussemaker, *Drame liturgique au Moyen Âge...op.cit.* n. 13 ; l'*Ordo stellae de Laon*, DMC, vol. 2, p. 103-107 ; l'*Ordo Rachelis de Fleury*, DMC, vol. 2, p. 110-117 ; l'*Ordo stellae à l'usage de Limoges*, DMC, vol. 2, p. 34, traduit par A. JEANROY, *Le théâtre...op.cit.* n. 13, p. 11-13 ; le *Livre liturgique des églises Saint-Étienne et Saint Jean de Besançon*, DMC, vol. 2, p. 37 ; l'*Officium regum trium secundum usum rothomagensem*, DMC, vol. 2, p. 43 ; *Versus ad herodem faciendum (Drame normand)*, DMC, vol. 2, p. 59 ; l'*Ordo Stelle de Bilsen*, DMC, vol. 2 p. 75-84, version du XII<sup>e</sup> siècle provenant du monastère de Bilsen (Belgique), traduction G. COHEN, *Anthologie...op.cit.* n. 13, p. 137 et ID. *Le théâtre français en Belgique au Moyen Âge*, Bruxelles, 1953, p. 12-22 avec analyse détaillée ; l'*Ordo ad representandum Herodem* ou *Drame de Saint-Benoît-sur-Loire* ou de *Fleury*, DMC, vol. 2, p. 84, traduction É. de COUSSEMAKER, *Drame liturgique au Moyen Âge...op.cit.* n. 13, p. 143 ; G. COHEN, *Anthologie...op. cit.*, p. 154 ; l'*Officium Stellae de la cathédrale Freising*, DMC, vol. 2, p. 92 (complément en note p. 447) ; *Representatio Herodis in Nocte Epyphanie* de la cathédrale de Padoue, DMC, vol. 2, p. 99. À cette liste, il nous faut ajouter *El Auto de los Reyes Magos*, drame espagnol du XII<sup>e</sup> siècle. Il existe plusieurs éditions commentées de ce texte. Nous avons utilisé celle, très riche d'informations, de M. C. HOYOS RAGEL, « Edición y estudio lingüístico-literario de El Auto de los Reyes Magos de Paredes de Nava », *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 61, 1990, p. 541-596.

<sup>61</sup> Conservé dans un manuscrit à Paris, BnF, lat. 1139, DMC, vol. 2, p. 34-37 ; A. JEANROY, *Le théâtre...op.cit.* n. 13, p. 11-13.

<sup>62</sup> «Hoc signum magni Regis. » ; « Eamus, inquiramus eum, et offeramus ei munera : aurum, thus, et myrrham. »

<sup>63</sup> « Nunciul vobis dero de supernis : Natus est Christus, Dominator orbis, in Bethleem Judae, sic enim propheta dixerat ante ».

<sup>63</sup> « Nunciul vobis dero de supernis : Natus est Christus, Dominator orbis, in Bethleem Judae, sic enim propheta dixerat ante ».

Une forme dialoguée plus élaborée nous est transmise dans l'*Officium stellae* à l'usage de Rouen<sup>64</sup>. Trois clercs, vêtus de capes et couronnés, entrent dans l'église par différentes parties de l'édifice, venant ainsi de l'est, du sud et du nord (sans doute du fond de l'église et des deux bras du transept). Ils entonnent à trois voix, en désignant l'étoile, le chant suivant : « *stella fulgore nimio rutilat* (par le premier mage, venant de l'est) ; *Quae Regem regum natum demonstrat* (par le second venant du sud) ; *Quem venturum olim prophetiae signaverant* (par le troisième venant du nord) »<sup>65</sup>. Après cela, ils se rencontrent tous trois devant l'autel. En s'embrassant, ils chantent « *Eamus ergo et inquiramus eum, offerentes ei munera : aurum, thus, et mirram* »<sup>66</sup>. Cette scène de la rencontre, commune à la plupart des drames, souligne l'origine différente des Mages. Alors que les trois personnages pénètrent dans la nef, un chantre (« *cantor* ») les accompagne d'un chant citant Matthieu « *Magi ueniunt ab oriente, Ierosolymam quaerentes, et dicentes : Ubi est qui natus est, cujus stellam vidimus, et venimus adorare Dominum* », puis « *Cum natus esset Jesus in Bethlehem Judae in diebus Herodis regis, ecce Magi ab oriente venerunt Ierosolymam dicentes. Ubi est.* »<sup>67</sup>. Une couronne est alors allumée au-dessus de l'autel de la Croix, suspendue devant un crucifix, pour rappeler l'étoile. Les Mages s'avancent devant une statue de la Vierge à l'Enfant posée sur l'autel et chantent : « *Ecce stella in oriente praevisa iterum praecedat nos lucida. Haec, inquam, stella natum demonstrat de quo Balaam cecinerat dicens : "Oritur stella ex Jacob, et exsurget homo de Israel, et confringet omnes duces alienigenarum, et erit omnis terra possessio ejus"* »<sup>68</sup>. À ce moment, devant l'autel, ils font la rencontre des sages-femmes (en fait, deux clercs vêtus de dalmatique). S'engage alors un dialogue sur le modèle du *Quem quaeritis* pascal et de Noël : « *Qui sunt hij qui, stella duce, nos adeuntes inaudita ferunt* » question à laquelle les Mages répondent : « *Nos sumus, quos cernitis, reges Tharsis et Arabum et Saba dona ferentes Christo, Regi, nato Domino, quem, stella deducente, adorare venimus* »<sup>69</sup>. Les accoucheuses ouvrent alors le voile du ciborium pour découvrir une image de la Vierge à l'Enfant sur l'autel, en disant « *Ecce puer adest quem quaeritis ; iam propetare adorare, quia ipse est redemptio mundi* »<sup>70</sup>. Les Mages s'inclinent devant l'autel (« *procidentes Reges ad terram* »), l'adorent, puis font leurs offrandes à tour de rôle : « *salue, Princeps seculorum* », puis « *Suscipe, Rex, aurum* » ; « *Tolle thus tu uere Deus* » ; « *mirram,*

<sup>64</sup> DMC, vol. 2, p. 43-50, d'après un manuscrit conservé à Rouen (B.M., ms 384) et un manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle conservé à Paris (BnF. ms lat. 904). Toutes les citations latines de ce drame sont tirées de son édition du texte, p. 43-45.

<sup>65</sup> « L'étoile brille d'une lueur trop grande ; Elle montre qu'est né le Roi des rois ; Lui dont les prophéties avaient jadis annoncé la venue », traduction G. DAHAN, dans « Les Mages et les Bergers », *Cahiers Évangile supplément*, n° 113, Paris, Cerf, 2001, p. 80.

<sup>66</sup> « Allons donc et recherchons-le, lui apportant des offrandes : de l'or, de l'encens et de la myrrhe » *Idem*.

<sup>67</sup> « Les mages viennent d'Orient, cherchant Jérusalem et disant : Où est celui qui est né, dont nous avons vu l'étoile ? Nous sommes venus adorer le Seigneur », puis « Quand Jésus est né à Bethléem de Judée aux jours du roi Hérode, voici que les mages sont venus d'Orient à Jérusalem, disant : Où : est-il ? », *Idem*.

<sup>68</sup> « Voici, l'étoile que nous avons vue en Orient nous a précédés de sa lumière. Cette étoile montre le nouveau-né sur lequel Balaam avait prophétisé en disant : Une étoile naît de Jacob, il s'élèvera un homme en Israël et il fera plier tous les chefs des autres nations et toute terre sera sa possession » (cf. Nb 24, 17), *Ibid.*, p. 81

<sup>69</sup> « Qui sont ceux-ci qui, conduits par l'étoile, nous apportent des choses inouïes ? » ; « Nous sommes ceux que vous voyez, rois de Tharsis, d'Arabie et de Saba, apportant des offrandes au Christ, Roi, Seigneur qui vient de naître, que nous sommes venus adorer, guidés par l'étoile. », *Idem*.

<sup>70</sup> « Voici l'enfant que vous cherchez ; hâtez-vous de l'adorer parce qu'il est la rédemption du monde. », *Idem*.

*signum sepulture* »<sup>71</sup>. Le clergé et l'assemblée font à leur tour leurs offrandes, sans aucun doute sur le même autel, pendant que les Mages sont en prière. Enfin, un enfant déguisé en ange leur apparaît et leur fait la recommandation suivante : « *Impleta sunt omnia que prophetice, dicta sunt. Ite, viam remeantes aliam, ne delatores tanti regis puniendi eritis* »<sup>72</sup>. Pour finir, le jeu se termine par l'hymne du chantre insistant de nouveau sur la symbolique des présents avant que l'office de l'épiphanie ne reprenne son cours normal.

Nous nous permettons de citer ce texte presque en intégralité car le noyau du thème tel que nous l'avons délimité ci-dessus y apparaît très clairement. Les Mages viennent de royaumes différents : de Tharse, d'Arabie et de Saba, représentant le monde à eux trois (en occupant tout l'espace de l'église par exemple). Le lien avec Balaam est manifeste puisque les Mages se disent en possession de son texte et citent même le verset de la prophétie en question. La symbolique des offrandes est évoquée puis explicitée à l'assemblée lors du dernier chant du chantre. Le climat d'accomplissement prophétique est développé une dernière fois par l'Ange annonçant que l'Adoration a accompli tout ce qui avait été annoncé.

Concernant l'agitation des Adorations sculptées et peintes du XII<sup>e</sup> siècle, les deux précédents textes sont d'une aide précieuse. Nous remarquons que dès l'origine, deux épisodes se distinguent clairement : d'une part la monstration de l'étoile, d'autre part l'adoration et l'offrande. Dans ce dernier cas, les deux actions sont distinctes, fidèlement au texte de Matthieu (*adoratio* et *oblatio* d'après la Vulgate). Entre ces épisodes s'intercale la rencontre des trois Sages (invention propre au théâtre religieux)<sup>73</sup>. Mais peut-on simplement considérer ce partage du jeu comme de simples exigences narratives ? La monstration de l'étoile n'existe pas chez Matthieu qui introduit son récit directement par le dialogue entre les Mages et Hérode, les premiers certifiant qu'ils ont vu une étoile. L'apparition de l'astre n'est évoquée qu'après la visite au palais. Or, le drame nous parle bien de la vision de l'étoile dans le pays de Mages. La scène est par ailleurs inamovible et introduit chaque office de l'étoile, même ceux faisant intervenir l'audience devant Hérode. Pour approfondir ces questions, il convient d'envisager la construction narrative de l'Office de Rouen comme un développement de l'office de l'Épiphanie classique, que ce soit celui de la messe ou de l'*Opus Dei*.

Ainsi, dans l'office plus traditionnel, nous remarquons que le premier « personnage » à attirer toute l'attention des liturgistes est l'étoile. Dans les tables de concordance d'antiphonaires établies par René-Jean Hesbert<sup>74</sup>, ceci apparaît avec beaucoup de clarté. Pour commencer, dans l'office eucharistique classique, les six manuscrits référents étudiés par

---

<sup>71</sup> « Salut, prince d'éternité ! » ; « Ô Roi, reçois l'or » ; « Vrai dieu, prends l'encens » ; « [Reçois] la myrrhe, signe de sépulture », *Idem*.

<sup>72</sup> « Tout ce qui a été dit prophétiquement a été accompli. Allez, prenez une autre route pour ne pas être châtiés par les espions d'un tel roi », *Idem*.

<sup>73</sup> Cette scène n'a en effet jamais été mise en image avant une date avancée. La plus ancienne serait celle des *Très Riches Heures du duc de Berry*, Musée Condé, Bibliothèque de Chantilly, ms. 65. Nous retrouvons également l'épisode dans la peinture renaissante, par exemple sur l'*Adoration des Mages* de Pontorno (1494-1557) datée de 1523 (Huile sur bois, Florence, Palais Pitti, Galerie palatine).

<sup>74</sup> R.-J. HESBERT (Éd.), *Antiphonale missarum sextuplex*, Bruxelles, Vromant, 1935 (rééd. Rome, 1967), (désormais abrégé AMS suivi des pages du volume où apparaît le chant) et *Id.*, *Corpus Antiphonalium officii*, coll. « Rerum ecclesiasticarum documenta. Series maior », Roma, 1963-1979, 6 vol (désormais abrégé CAO suivi du numéro de référencement du chant dans les vol. 4 à 6). Ce très riche recueil établit une concordance des chants de l'Office pour le *Cursus romanus* (vol 1) à partir de l'Antiphonaire de Compiègne, de l'Antiphonaire « français », de celui de Bamberg, d'Ivrée, de Monza et de Vérone et le *cursus monasticus* (vol. 2) à partir des Antiphonaires de Hartker, Rheinau, Saint-Denis, Saint-Maur-des-Fossés, Silos et Saint-Loup de Bénévent.

Hesbert<sup>75</sup>, utilisent le graduel : « *Omnes de Saba venient aurum et thus deferentes et laudem Domino* »<sup>76</sup> en introduction de la Messe de l'Épiphanie, verset tiré d'Isaïe 60, 6 et abondamment cité tout au long de l'office, ce à quoi est répondu « *Surge et illuminare Hierusalem quia gloria Domini super te orta est* »<sup>77</sup> (Is 60, 1), parfois complété par « *Et ambulabunt Gentes in lumine tuo, et reges in splendore ortus tui. Et Gloria* »<sup>78</sup>. Alors seulement on cite Matthieu lors de l'Alléluia « *Vidimus stellam ejus in Oriente et venimus cum muneribus adorare Dominum* »<sup>79</sup>. Ensuite interviennent les lectures de l'Évangile, puis l'Offertoire durant lequel est chanté le Psaume 72 (71), 10 « *Reges Tharsis et Insulae munera offerent reges Arabum et Saba dona adducent et adorabunt eum omnes reges terrae, omnes Gentes servient ei* »<sup>80</sup>. La fête apparaît donc, ici encore, scindée en deux pans distincts : la découverte de l'étoile précède l'acte de reconnaissance des nations, c'est-à-dire l'Adoration des Mages à proprement parler.

En nous penchant cette fois sur le déroulement de l'Office divin le jour de l'Épiphanie, nous remarquons que la louange de l'étoile s'approfondit de manière significative. D'après les manuscrits témoins d'Hesbert<sup>81</sup>, nous observons à peu près la même ordonnance dans le rite romain. On relève plus particulièrement l'antienne « *Magi videntes stellam, dixerunt ad invicem : Hoc signum magni Regis est; eamus et inquiramus eum, et offeramus ei munera, aurum, thus, et myrrham* », très majoritaire aux vigiles de l'Épiphanie (vêpres et nocturnes)<sup>82</sup>. En revanche, le rite monastique approfondit réellement la question par plusieurs ajouts notables. Aux vigiles de l'Épiphanie, le bagage prophétique de l'étoile est mis en valeur. Par exemple, avec l'antienne « *Germinavit radix Jesse, orta est stella ex Jacob: Virgo peperit Salvatorem; te laudamus, Deus noster* »<sup>83</sup>, agglomérant Is 11, 10 et la prophétie de Balaam de Nb 24, 17 ; ou encore avec le respons « *Illuminare, illuminare, Jerusalem: Venit lux tua, et gloria domini super te orta est. Et ambulabunt gentes in lumine tuo, et reges in splendore ortus tui. Et gloria* » commun à tous les manuscrits cités par Hesbert. Tous ces manuscrits terminent également ce premier office par l'antienne « *Magi videntes stellam, dixerunt ad invicem...* », citée précédemment. L'office se poursuit durant les nocturnes, poursuivant les références à l'étoile, mais cette fois, en intégrant les versets de Matthieu, et du Psaume 72, habituellement utilisés pour l'offrande des espèces lors de l'Offertoire.

C'est donc une véritable liturgie de la lumière qui se met en place autour de l'étoile pendant la nuit précédant l'Adoration. Nous pouvons donc conclure que l'adoration ne résume pas à elle seule l'Épiphanie, elle reste indissociable de l'apparition de l'astre, signe de l'appel du Christ aux nations. L'offrande est, quant à elle, l'acte matérialisant l'union entre le Christ et son Église, comme le prouve, le lendemain, l'antienne récurrente lors des laudes de l'Épiphanie, après la nuit passée à louer la lumière du Christ : « *Hodie Coelisti Sponso juncta*

<sup>75</sup> AMS : Pour le temps de l'Épiphanie, voir les p. 25-35.

<sup>76</sup> AMS, p. 24 ; CAO, Antienne n° 4119, Respons n°7314.

<sup>77</sup> AMS, p. 24 ; CAO, Respons n° 7729.

<sup>78</sup> AMS, p. 24 ; CAO, Antienne n° 5344.

<sup>79</sup> AMS, p. 24 ; CAO, Antienne n° 5411.

<sup>80</sup> AMS, p. 24 ; CAO, Respons n° 7314.

<sup>81</sup> Voir note n° 74.

<sup>82</sup> CAO, Antienne n° 3654.

<sup>83</sup> *Ibid.*, Antienne n° 2941.



*est Ecclesia, Quoniam in Jordane lavit Christus ejus crimina; Currunt cum muneribus Magi ad regales nuptias ; Et ex aqua facto vino laetantur convivae, alleluia »<sup>84</sup>.*

L'analyse succincte de l'office<sup>85</sup> fait donc clairement apparaître deux thématiques importantes de la fête : l'appel et l'union par l'adoration puis par l'offrande. La liturgie et l'iconographie concentrent leur attention autour des deux notions, avec des moyens différents mais avec le cérémonial sacré comme dénominateur commun. Ainsi, dans la grande majorité des images, l'importance première de la monstration de l'étoile ne relève pas seulement d'une fragmentation temporelle du récit dans l'image mais également d'une fragmentation thématique pour que le groupe des Mages présente une image complète de l'Épiphanie.

Concrètement, pour les arts monumentaux, la distinction se traduit différemment selon les supports, mais reste presque incontournable. Sur beaucoup de chapiteaux, le premier mage entre dans l'espace de la face occupée par la Vierge, alors que les deux autres attendent sur une face latérale. Pour les images circonscrivant l'adoration sur un support plan (peintures murales, tympan, linteaux), le premier adorateur entre dans l'espace que délimite le dais de la Vierge. Le fragment de retable de l'abbaye de Fontfroide (Figure 64) en montre un exemple admirable en présentant le premier mage franchissant une porte pour accéder au groupe marial<sup>86</sup>.

Toutefois, la gestuelle des Mages peut également marquer la hiérarchisation virtuelle du champ iconique, par exemple, l'agenouillement du premier mage pendant que les deux suivants se montrent mutuellement l'étoile. D'autres fois, seul le premier Mage a posé un pied à terre alors que ses compagnons sont encore en pleine chevauchée, comme nous l'observons sur le linteau de Fleury-la-Montagne, (Figure 182) et sur le tympan de la cathédrale de Vérone (Figure 124). À Tarragone, nous l'avons vu, le premier mage ôte ses éperons. Dans de nombreux autres exemples, il porte la main à sa couronne, non en signe d'étonnement comme cela a parfois été dit, mais pour la retirer. Dans des exemples plus précis, il s'agenouille tête nue alors que ses deux compagnons sont encore coiffés de l'insigne royal (au tympan de la cathédrale de Vérone). Dans les décors les plus tardifs, dans le dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle, c'est par ailleurs cette hiérarchisation par la gestuelle, qu'Émile Mâle qualifiait de « petit drame », qui semble primer. Nous qualifions ainsi le déplacement des Mages de processionnel, pour évoquer son caractère liturgique. En réalité, dans l'image, le terme de procession, qui se rapporte sans doute plus au modèle antique figé, opérant par duplication de personnages (et auquel répondaient alors les Mages), devient, à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, un cortège de rois.

---

<sup>84</sup> « Aujourd'hui, l'Eglise s'est unie à son Epoux Céleste, Puisque le Christ a lavé tous ses crimes dans le Jourdain, Les mages courent avec leurs cadeaux vers les noces royales, Et les convives trouvent leur joie dans l'eau transformée en vin. Alléluia ! ». Remarquons que la substance même de la fête de l'Épiphanie est rappelée par la mention des trois épisodes évangéliques s'y rapportant, l'*Adoration des Mages*, le *Baptême du Christ*, et les *Noces de Cana*.

<sup>85</sup> Nous abordons ici une analyse purement structurelle des rapports entre liturgie et iconographie pour mettre à jour une construction commune du thème pour les deux formes d'expression. Nous nous limitons donc, pour le moment, au cadre de l'image elle-même et replacerons, dans notre dernière partie, les images dans leur spatialité pour tenter une analyse « fonctionnelle » du décor. Il ne sera pourtant pas question d'une image comme ponctuation d'un espace voué au rituel, mais plus d'une relativité de l'iconographie et de la liturgie, pouvant définir la place et la forme de l'image et ainsi mieux replacer les Mages dans la mentalité féodale. L'article d'É. PALAZZO, « Iconographie et liturgie dans les études médiévales aujourd'hui : un éclairage méthodologique », *CCM*, 41, 1998, p. 65-69 nous est précieux pour définir notre approche théorique.

<sup>86</sup> Ce fragment provient de l'abbaye cistercienne de Fontfroide. Il est aujourd'hui conservé dans les Collections de la Société Archéologique du Musée languedocien de Montpellier.

La frise sculptée de Notre-Dame du Boulou, dans les Pyrénées Orientales, soumet à l'extrême les figures à la règle que nous venons d'énoncer. Sur cette frise se déploie un cycle complet de l'Enfance attribué au Maître de Cabestany<sup>87</sup> dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle<sup>88</sup>. L'*Adoration des Mages* y tient une place très importante dans la partie gauche du relief (Figure 65). En costumes orientaux, les Mages ont parqué derrière eux leurs montures et s'approchent de la Vierge à l'Enfant derrière laquelle se tient la sage-femme, à la place qu'occupe habituellement Joseph<sup>89</sup>. Cependant, la grande anomalie du programme sculpté se trouve ailleurs car ce sont quatre mages qui se présentent devant la Vierge. Serions-nous ici face au seul exemple d'un quatuor de Mages médiévaux ? Il n'en est rien et plusieurs interprétations sont possibles, incluant la même conception du récit. Nous pouvons en premier lieu isoler un premier trio de personnages, suivant directement les chevaux. Les deux derniers tiennent des offrandes alors que le premier leur adresse un signe de halte. Le second groupe se compose du premier mage à genoux, de la Vierge à l'Enfant, et de la sage-femme, le mage et l'accoucheuse encadrant littéralement le groupe. La frise dans son ensemble montre le même usage de personnages affrontés pour encadrer chaque scène importante afin de segmenter le cycle : l'ange et le dernier pasteur pour l'*Annonce aux Bergers*, la Vierge et Jésus pour la *Nativité*, Joseph et la sage-femme pour le *Bain de l'Enfant* (Figure 66). La *Fuite en Égypte* et le *repos de la sainte famille* répondent aux mêmes exigences de composition. Le tableau de l'Épiphanie se scinde ainsi en deux groupes. Dans le premier, les trois personnages postés à la suite de leurs trois montures sont bien les trois Mages. Le personnage faisant face à ses compagnons encadre avec les trois chevaux la scène du voyage. Le « quatrième » mage à genoux devant la Vierge représente à lui seul l'Adoration. Le relief nous montre donc bien quatre figures de mages, mais seuls trois personnages participent à l'action. Leur tenue vestimentaire confirme la description. Le mage posté à l'arrière du cortège porte ses éperons, ses guêtres lacées et sa tunique de voyage. Le second est pareillement vêtu mais ses éperons ont disparu alors que le troisième ne porte plus de guêtres. Pour finir, l'adorateur face à la Vierge a troqué sa tunique de voyage pour une robe d'apparat. Le sculpteur a donc non seulement scindé son espace de représentation en deux, mais a aussi soumis ses figures à la temporalité (voyage et adoration) et à la sacralité de chaque secteur de l'image ainsi constitué (espace extérieur et espace rendu saint par la présence de la Vierge à l'Enfant) en dissociant brillamment les deux thématiques d'une même vision épiphannique

<sup>87</sup> De droite à gauche se succèdent l'*Annonce aux Bergers*, la *Nativité*, le *Bain de l'Enfant*, l'*Adoration des Mages*, la *Fuite en Égypte*, et le *repos de la sainte famille*.

<sup>88</sup> La frise sculptée est le seul témoin de l'édifice roman d'origine, remonté sur la façade occidentale de l'église moderne actuelle : M. DURLIAT, *La sculpture romane en Roussillon*, Perpignan, 1954, t. 4, p. 12-15, ID., « Le Portail du Boulou », *CAF : le Roussillon*, 112, 1954, p. 334-338 ; ID., « Le Maître de Cabestany », *CSMC*, 4, 1973, p. 116-127. Sur ses rapports avec la sculpture du maître de Cabestany, voir A. BONNERY, M. BURRINI, J. CAMPS I SORIA et al., *Le Maître de Cabestany*, Saint-Léger-Vauban, 2000, p. 87-99 ; D. SIMON, « Still More by the Cabestany Master », *The Burlington Magazine*, 121 (911), 1979, p. 105-111. Pour une référence récente et une bibliographie mise à jour sur l'œuvre du Maître de Cabestany, voir A. MILONE, « El Maestro de Cabestany : notas para un replanteamiento », dans *El románico y el Mediterráneo : Cataluña, Toulouse y Pisa, 1120-1180*, M. A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ J. CAMPS (Dirs.), Exposición, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 29 febrero-18 mayo 2008, Barcelona, 2008, p. 181-191.

<sup>89</sup> Nous identifions ici la sage-femme Salomé. Le voile couvrant la tête du personnage évoque une figure féminine et ses mains disproportionnées, évocation de son incrédulité quant à la virginité de Marie, laissent peu de place au doute. Nous la retrouvons par ailleurs à la même place sur le tympan de Notre-Dame de Mimizan.

### III. 2 La Vierge, épiceutre de l'image

Au regard de ce qui vient d'être écrit, il semble que l'image de l'Adoration se structure autour d'un seul point nodal, celui de la Vierge à l'Enfant. Autour de lui se construit le récit dans son développement temporel, spatial, thématique et sacré. Toutes ces notions sont exprimées dans un seul espace iconique que le groupe marial semble générer par sa seule présence.

#### III. 2. a *Condensation formelle*

Dans la grande majorité des exemples du XII<sup>e</sup> siècle, la Vierge-Mère fait l'objet d'un important travail de synthèse, processus d'abord identifiable sur un plan formel. L'*Aula pudoris* architecturée ottonienne, dans laquelle les Mages s'étaient vus couronnés, se condense autour du groupe de la Vierge à l'Enfant. L'historiographie a souvent ressenti le besoin de préciser si cette dernière trônait de profil, de trois quarts ou de face pour relier les compositions épiphoniques médiévales aux antiques formules iconographiques. En réalité, ces tentatives de classification importent peu car, dans tous les cas, Marie évolue vers un modèle strictement monolithique. La Vierge trône hiératiquement, voilée, nimbée, souvent couronnée et absorbe autour d'elle le décorum palatial sous la forme d'un dais architecturé. Elle est devenue dans toute l'Europe le *Trône de Sagesse*, sauf dans l'Italie médiosseptentrionale où le modèle italo-byzantin de la Vierge d'intercession subsiste, comme nous le verrons.

#### III. 2. b *Condensation intellectuelle*

La synthèse formelle est également une synthèse significative, faisant du groupe un isolat sémantique. Ilene Forsyth, dans sa monographie de référence sur la *Sedes sapientiae*, a décomposé la construction de cette nouvelle typologie mariale à travers l'étude des statues de dévotion<sup>90</sup>. Le discours iconographique de telles productions est relativement simple, mais témoigne d'une très riche élaboration intellectuelle. Marie y absorbe les types de la Vierge-Mère latine et de la Vierge *Theotokos* grecque et matérialise ainsi l'humanité et la divinité du Christ. Elle siège sur le trône dynastique de Juda et constitue elle-même un trône pour le Christ. Cette synthèse des généalogies de Luc et de Matthieu concrétise la maternité biologique de Marie et sa conception par la Grâce, tout en insistant sur son ascendance royale et donc, sur la légitimité messianique du Christ. Le *Trône de Sagesse* est construit suivant une conception formelle et symbolique verticale. En cela le champ lexical végétal des prophéties d'Isaïe relatives à Jessé (Is 11, 1-10)<sup>91</sup> forme une base théologique importante. Marie est

---

<sup>90</sup> I. H. FORSYTH, *The Throne of Wisdom : Wood Sculpture of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972, suivant les bases posées par R. HAMANN, « Die Salzwedeler Madonna », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 3, 1927, p. 77-144. Voir également M. CAMILLE, *The Gothic Idol : Ideology and image-making in medieval art*, Cambridge, 1995, p. 221-241.

<sup>91</sup> « Un rejeton sortira de la souche de Jessé, un surgeon poussera de ses racines » (Is. 11, 1) ; « Ce jour-là, la racine de Jessé, qui se dresse comme un signal pour les peuples, sera recherchée par les nations, et sa demeure sera glorieuse [...]. Il dressera un signal pour les nations et rassemblera les bannis d'Israël. Il regroupera les dispersés de Juda des quatre coins de la terre (Is. 11, 10 et 12). Ilene Forsyth remarquait fort justement que l'immense majorité des statues de dévotion était sculptées en bois par agencement de différentes pièces pour donner l'illusion d'une œuvre monolithique, synthétisant ainsi le message de l'œuvre par son support et la technique artistique.

assimilée à la tige de Jessé et le Christ à la fleur issue de la lignée de David. Bernard de Clairvaux est formel sur la glorification mariale à retirer de ces versets : « Toutefois, la prophétie d'Isaïe, comprend bien que la fleur, c'est le Fils, et la tige est sa mère, parce que la tige a fleuri sans semence, comme la Vierge n'a pas enfanté du fait d'un homme. Ni l'épanouissement de la fleur n'a lésé la fraîcheur de la tige, ni l'enfantement sacré la pureté de la Vierge »<sup>92</sup>. Ainsi sont en germe dans cette simple image toutes les problématiques qui seront développées dans des élaborations plus complexes comme l'*Arbre de Jessé*.

On comprend dès lors la cohérence que prend ce type marial dans l'*Adoration des Mages*. La construction généalogique vient se superposer à la fondation vétérotestamentaire de l'Épiphanie des Mages, à savoir l'annonce prophétique du sceptre issu de Jacob par le devin Balaam (Nb 24, 17) et la prophétie d'Isaïe (11, 10) concernant le surgeon de Jessé dressé comme un signal pour les nations. Le sceptre de Balaam devient ainsi la fleur christique issue de la souche de Jessé. La liturgie opère le même syncrétisme textuel avec l'antienne « *Germinavit radix Jesse, orta est stella ex Jacob: Virgo peperit Salvatorem; te laudamus, Deus noster* »<sup>93</sup>, régulièrement insérée dans l'octave de la *Nativité* et aux Vigiles de l'Épiphanie. La fusion d'Isaïe et de Balaam exalte la fertilité de Marie et sa propension à enfanter les nations chrétiennes.

Ainsi est-il devenu courant dans l'iconographie que l'étoile prenne une forme végétale pour conclure le symbolisme ascendant. Sur le chapiteau de Lescar (Figure 67), l'étoile ainsi éclore au sommet d'une arborescence végétale, exprime littéralement ce symbolisme. Au portail de Nuaillé-sur-Boutonne (Figure 68), sur la clef de la voussure externe, la Vierge elle-même tient un sceptre surmonté de l'astre à quatre pétales. Derrière elle, une figure prophétique difficilement identifiable porte une colonne au sommet de laquelle fleurit un même motif végétal. Que cette figure soit Isaïe désignant la tige de Jessé ou Balaam portant le sceptre issu de Jacob<sup>94</sup>, l'étoile se trouve insérée dans le même champ sémantique de la généalogie. Enfin, les grands tympans gothiques tel que celui du baptistère de Parme (Figure 155) peuvent se passer de l'étoile, le fleuron que tient la Vierge en guise de sceptre suffisant à évoquer le signe adresser aux nations.

L'enluminure des célèbres *Beatus* illustre avec brio cette logique générationnelle en concevant l'Épiphanie elle-même comme la fleur sommitale des tables généalogiques intégrées au début de chaque manuscrit. Dans les exemples les plus anciens, la généalogie du Christ se conclut par une Vierge à l'Enfant, Marie apparaissant ainsi comme le rameau et le Christ, comme la fleur terminale<sup>95</sup>. Or dans des manuscrits plus récents, à partir du XI<sup>e</sup> siècle, c'est l'*Adoration des Mages* qui investit cette place. Le premier exemple se trouve dans le *Beatus de Saint-Sever* (Figure 69)<sup>96</sup>. Dans les tables généalogiques de ce dernier, les Mages apportent leurs offrandes à l'intérieur du médaillon servant de mandorle à la Vierge-Mère,

<sup>92</sup> BERNARD DE CLAIRVAUX, *À la louange de la Vierge Mère*, *op.cit.* n. 29, 2009, p. 141.

<sup>93</sup> CAO Antienne. n° 2941.

<sup>94</sup> Il pourrait également s'agir de Syméon, accompagné de la prophétesse Anne, portant le flambeau symbolisant le Christ tel qu'on le retrouve dans la liturgie de la *Purification de la Vierge* (voir note n° 145).

<sup>95</sup> Sur le *Beatus d'Urgell*, Museu Diocesà de La Seu d'Urgell, ms. 501, table XIV, fol. 5 (fin X<sup>e</sup>, déb. XI<sup>e</sup> siècle), la généalogie aboutit à la Vierge à l'Enfant en trône. Même remarque pour le *Beatus de Facundus* (1047), Madrid, B.N.E., ms. B. 31, table généalogique XIV, f. 17. Pour avoir une vision d'ensemble de ces tables généalogiques, voir les excellentes photos publiées par J. WILLIAMS, *The Illustrated Beatus*, *op. cit.* n. 42, pour ces deux derniers exemples, voir respectivement vol. 3, fig. 244-247 (Facundus) et fig. 6-9 (Urgell).

<sup>96</sup> *Beatus de Saint-Sever*, (XI<sup>e</sup> siècle), Paris, B. N., lat. 8878, fol. 12, *Ibid.*, vol. 3, p. 44-57, fig. 383.

médaille prenant lieu et place du dernier chaînon généalogique. La formule ne s'intègre pourtant durablement dans l'arborescence générationnelle qu'au XII<sup>e</sup> siècle, en tant que scène développée et aboutie. L'exemple le plus lisible est sans doute celui du *Beatus de Ryland* (Figure 70)<sup>97</sup>. L'*Adoration des Mages* y investit un cadre à l'aboutissement de la généalogie christique. La Vierge à l'Enfant en trône porte l'étoile fleurie au sommet d'un sceptre végétal alors que son fils accueille les trois Rois. C'est la même formule que nous retrouvons dans le *Beatus de las Huelgas* (Figure 62), et celui de *Cardeña*<sup>98</sup>

La Vierge à l'Enfant de l'Épiphanie est ainsi le nœud iconographique d'un épisode entièrement polarisé sur son rôle matriciel. Elle est la Vierge-Église, génitrice du Christ et donc, matrice du corps des chrétiens, de l'*Ecclesia Christi* que figurent les Mages. La *Sedes Sapientiae* intégré à l'Épiphanie réunit ainsi autour de lui une image ecclésiale parfaite. Le symbolisme vertical des ascendances humaine, divine et royale du Christ, réunies dans le sein virginal, vient se croiser avec le symbolisme horizontal des nations chrétiennes, enfantées en ce sein, venant reconnaître par leurs présents ses trois natures (l'or pour le roi, l'encens pour le Dieu, la myrrhe pour l'homme), réunies en sa seule personne. Ainsi pourrions-nous comparer la Vierge à l'Enfant à un idéogramme<sup>99</sup> dans la syntaxe iconographique, ou, plus précisément, un logogramme élémentaire potentiellement modulable par ajout ou retrait de signes complémentaires (les Mages, l'étoile, le témoin), pour déterminer l'orientation de l'image de l'Épiphanie.

La *Sedes sapientiae* devient ainsi le tronc de l'image lui permettant de se décliner simultanément sur plusieurs niveaux. Marie est la Vierge mère de l'histoire évangélique que les Mages sont venus rencontrer. Puis, en fusionnant littéralement avec la crèche et la cité de Bethléem dans l'enluminure carolingienne et ottonienne, elle absorbe la *domus panis* et renforce son rôle de Vierge-Église universelle. Au XII<sup>e</sup> siècle, elle se trouve enchâssée sous un dais sur les grands tympans ou surmontée d'un horizon urbain sur les chapiteaux. Elle donne ainsi corps à la Jérusalem terrestre et réfléchit la Jérusalem future. Si les Mages ont été soumis à un intense processus de synthèse, la *Sedes Sapientiae* a englouti les évolutions iconographiques antérieures pour les concentrer en un seul centre de gravité de l'image.

### III. 2. c *Vision cérémonielle*

Si la construction intellectuelle de la Vierge à l'Enfant dans l'Adoration paraît complexe, elle prend une valeur substantielle dans le quotidien du fidèle par la réactualisation permanente de l'histoire évangélique dans le rituel. Le rapport entre le *Trône de Sagesse* et

<sup>97</sup> *Beatus de Rylands*, Manchester, John Rylands University Library, ms. lat. 8 (1175), tables généalogiques XIV, fol. 13, *Ibid.*, vol. 5, p. 19-23, fig. 25.

<sup>98</sup> *Beatus de las Huelgas* (fin XII<sup>e</sup> siècle), New York, Pierpont Morgan Library, M. 429, f. 12 r., tables généalogiques XIII, fol. 11 v. ; *Beatus de Cardeña* (1180), dans les quinze folios conservés à New York, au Metropolitan Museum of Art (autrefois, Paris, Collection Marquet de Vasselot), tables généalogiques XIV, fol. 3. Voir respectivement, *Ibid.*, vol. 5, p. 38-45, fig. 324 et 345 (Saint-Sever) et p. 24-30, fig. 143-145 (Cardeña).

<sup>99</sup> Cette notion est empruntée à la définition du « logogramme » par A.-M. CHRISTIN, « De l'espace iconique à l'écriture », *L'Anthropologie*, 105, 2001, p. 627-636, part. p. 633. L'auteur y définit l'idéogramme d'après ses trois fonctions : celle de logogramme « c'est-à-dire de signe graphique faisant référence à un mot ou à un champ lexical donné », celle de phonogramme « valeur verbale phonétique » et, enfin, sa fonction déterminative, qui permet « d'éclairer la prononciation et le sens d'un caractère voisin, lequel pourra se lire grâce à lui ». C'est dans notre problématique essentiellement l'idéogramme en tant que logogramme et en tant que déterminatif que nous retiendrons.

l'*Adoration des Mages* dans un contexte liturgique a été relevé à la suite de l'article d'Ilene Forsyth, proposant de voir dans l'image la transposition d'un drame lors duquel les acteurs déposaient leurs offrandes sur l'autel<sup>100</sup>. Si l'auteur soulève ici une question importante, il est préférable d'envisager une conception commune de l'espace ecclésial et de l'espace iconique.

De nombreuses Vierges à l'Enfant sont en effet cernées d'un décorum liturgique. Sur le chapiteau de Lescar, cité précédemment, ou sur celui d'Audignon (Figure 161), une tenture lui sert de toile de fond. Dans d'autres exemples, le voile s'enroule autour de l'un des piliers du dais. Que ce soit le voile du Temple et, par extension, celui révélant la Jérusalem céleste, la tenture est avant tout celle du *ciborium* ou de la poutre de gloire révélant dans le quotidien du fidèle « l'Incarnation » eucharistique. La Vierge devient tabernacle, le Saint des saints digne d'accueillir et d'envelopper le corps incarné et sacrificiel du Christ.

Nulle autre image n'exprime mieux cela que celle du linteau du portail sud de Notre-Dame-du-Port (Figure 71). Sur celui-ci se suivent, de gauche à droite, l'*Adoration des Mages*, la *Présentation au Temple* et le *Baptême du Christ*. Il s'agit en fait de trois images épiphoniques (trois reconnaissances de la nature divine du Christ) déclinant la notion d'Église. Les Mages sont les nations suivant leur foi pour constituer le corps chrétien ; la Présentation de Jésus sur l'autel préfigure le sacrement eucharistique, ciment du corps des croyants ; le Baptême rappelle la génération spirituelle du Chrétien et son agrégation au corps ecclésial. Or on note une quasi-fusion entre la Vierge et le Temple. Si ce dernier est une version simplifiée de l'église concrète, résumée aux éléments essentiels (pierre sacrificielle, lampe de sanctuaire, écrin maçonné), la Vierge *Trône de Sagesse* est une version intellectualisée et tout aussi compacte de l'édifice et de sa fonction. L'édifice concret et, plus particulièrement, l'autel où se mêlent les concepts d'Église et de *Corpus Christi*, est le point de convergence de l'histoire passée (par la réitération de l'acte évangélique), présente (par le rituel accompli quotidiennement) et future (par la promesse du salut par le sacrement).

L'autel est ainsi le centre de gravité de l'espace ecclésial. Les travaux pionniers de Carol Heitz<sup>101</sup> sur le symbolisme architectural ou ceux d'Élie Konigson<sup>102</sup>, sur la hiérarchisation sacrée lors de la mise en scène des jeux liturgiques, ont participé à mettre ces notions en évidence. Plus récemment, Dominique Iogna-Prat interrogeait les rapports entre communauté et architecture ecclésiale<sup>103</sup>. Nous nous rapportons ici plus particulièrement aux travaux récents d'Éric Palazzo<sup>104</sup> sur l'autel portatif qui ont établi la propension de ce dernier

---

<sup>100</sup> I. H. FORSYTH « Magi and Majesty : A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama », *A.B.*, 50 (3), 1968, p. 215-222.

<sup>101</sup> C. HEITZ, *L'Architecture religieuse carolingienne : les formes et leurs fonctions*, Paris, 1980, ID., *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, op.cit. n. 54 ; ID., « Architecture et liturgie processionnelle à l'époque romane », *Revue de l'art*, 24, 1974, p. 30-47.

<sup>102</sup> É. KONIGSON, *L'espace théâtral médiéval*, op.cit. n. 54. part. ch. 1, « Les jeux dans l'église », p. 13-53.

<sup>103</sup> D. IOGNA-PRAT, *La Maison Dieu : une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (v. 800 - v. 1200)*, Paris, 2006.

<sup>104</sup> É. PALAZZO, *L'espace rituel et le sacré dans le christianisme : la liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Turnhout, 2008. L'auteur, en parlant des objets liturgiques et particulièrement des statues reliquaires, explique que « Tous ces objets [...] avec leur forme, leur matière, leur statut particulier, participent, comme les autels portatifs, à la création de l'espace du rituel, à la création de cet « espace sacré » et de son organisation liturgique [...]. Les autels « représentent » pleinement et à eux seuls l'espace du rituel dans son intégralité du fait du symbolisme liturgique et théologique accordé à cet objet, tandis que les autres objets ne constituent qu'une partie de cet « espace » rituel et sacré tout en étant aussi un objet participant à la mise en scène de pratique liturgique », p. 185.

objet à générer à lui seul un espace sacré et à le hiérarchiser. Nous pensons que dans les images de l'*Adoration des Mages*, la Vierge portant le Christ agit de même en structurant autour d'elle les différentes portions de l'image. Si la salle palatiale ottonienne s'efface peu à peu, l'espace sacré dévolu à l'Adoration reste définissable et se trouve marqué par la gestuelle protocolaire des personnages qui permet de mettre à jour la hiérarchisation spatiale, temporelle, thématique et maintenant sacrée de l'image.

Nous concluons par une remarque. Jusqu'au X<sup>e</sup> siècle, l'espace sacré de l'image était figuré par la Vierge-Mère et par le bagage allégorique que cette dernière véhiculait. En entrant dans l'époque médiévale, l'allégorisme littéraire devenait signe iconographique en concevant la Vierge-Mère comme un isolat architectural. À partir du XI<sup>e</sup> et de façon massive au XII<sup>e</sup> siècle, ce sont les Mages eux-mêmes qui interagissent avec cet espace sacré. Nous approfondirons ces notions dans la dernière partie de notre travail en replaçant l'analyse des décors dans l'espace de l'édifice.

### III. 3 Actualisation des Mages

Le terme « actualisation » est à manier avec précaution car il couvre plusieurs réalités. Il y a, bien entendu, une actualisation visuelle évidente des personnages. Nous en avons longuement évoqué les procédés : les couronnes, les chevaux, l'habit nobiliaire du chef franc et autres attributs d'une classe sociale supérieure. Cependant, il serait erroné de penser à une actualisation des personnages uniquement pour faciliter leur usage prédicatif en tant qu'*exemplum*, car le phénomène semble bien plus profond.

Les textes sont beaucoup plus frileux dans ce processus et restent, autant que possible, fidèles au texte canonique. Ils ne négligent pas en revanche une lecture contemporaine de la péricope dans l'élaboration d'une exégèse morale très enrichie. Encore une fois, les deux modes de production mentale cheminent en parallèle dans l'élaboration de l'image virtuelle des Mages, mais avec les moyens qui sont les leurs. L'exégèse cistercienne en est l'exemple le plus probant, nous le verrons plus bas en traitant du cycle des Mages. Si ces textes ne révèlent pas d'actualisation dans la description de personnages contemporains, ils projettent l'interprétation des Mages dans le quotidien des fidèles. Au phénomène d'actualisation, ajoutons donc d'ores et déjà celui d'appropriation. Si dans les images les Mages sont habillés comme des puissants du XII<sup>e</sup> siècle, ils se comportent également comme tels en donnant à la scène une dimension cérémonielle. Ainsi, l'actualisation formelle de l'image pourrait être l'équivalent de la morale prononcée appliquée au sujet dans les commentaires.

À ce propos, deux théories focalisées sur l'agenouillement du premier Mage semblent, à première vue, différer. La première est celle d'Émile Mâle qui interprète là un geste liturgique<sup>105</sup>. La seconde est due à Louis Réau qui le comprend comme la reproduction d'un geste de soumission féodale face au suzerain universel<sup>106</sup>. Nous avons déjà reconnu le bien-fondé de la thèse de Mâle, tout en la modulant. La procession des Mages est sans aucun doute liturgique, nous approfondirons cette idée dans notre dernière partie. Celle de Réau est plus

---

<sup>105</sup> É. Mâle, « Les Rois Mages et le drame liturgique », *GBA*, 107, n° 640, 1910, p. 261-270.

<sup>106</sup> L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 2, *Iconographie de la Bible*, vol. 2, *Nouveau Testament*, Paris, 1957, p. 247-248 et I. G. BANGO TORVISO, « Sobre el origen de la Proskynesis en la Epifania a los Magos », *Traza y Baza*, 1978 (7), p. 25-37.

problématique à isoler. Dans sa conception même, l'*Adoration des Mages* ne peut être comprise comme un hommage féodal, car la relation synallagmatique unissant le suzerain à son vassal ne peut se concevoir dans une relation entre le fidèle et Dieu. De plus, l'agenouillement est un geste tout aussi répandu dans le monde profane que dans la liturgie et n'est en rien exclusif au cérémonial de l'hommage vassalique<sup>107</sup>.

Plusieurs indices nous obligent cependant à considérer l'idée. Sur le linteau de Sant' Andrea de Pistoia, en Toscane (Figure 99), le cycle des Mages est scindé en deux segments clairement mis en opposition. Sur le premier, les Mages rencontrent Hérode, sur le second ils sont en adoration. Les deux rencontres sont reproduites à l'identique, notamment par la réplique exacte de la figure en trône. Cependant, un écuyer vient s'agenouiller devant Hérode en plaçant ses mains entre celles de son roi. Le geste ne fait aucun doute, il s'agit de l'*immixtio manuum*, geste essentiel du cérémonial féodal. Plus important que l'agenouillement ou le baiser, c'est le geste qui scelle le serment de fidélité<sup>108</sup>, faisant du vassal l'homme de son suzerain. L'adoration des trois Rois face au Roi des rois est donc bien opposée à un serment vassalique face au roi terrestre illégitime. Nous n'avons retrouvé ce geste qu'une seule fois intégré à l'*Adoration des Mages*, sur le chapiteau de l'arc triomphal de l'église Saint-Romain de Cessac<sup>109</sup> (Figure 72).

Pour en revenir à l'agenouillement du premier mage, il est évident que le geste a une valeur aussi bien de pénitence religieuse que d'humilité dans le protocole social. Il se retrouve à égale mesure dans les représentations d'hommage féodal, de dédicace d'église, d'offrande de règle au saint fondateur. Il est donc périlleux d'y voir uniquement un geste profane contaminant la pratique liturgique ou une infiltration liturgique dans la cérémonie profane tant il est également répandu dans les rapports hiérarchiques séculiers, cléricaux ou dans l'adoration de la divinité. Il est donc préférable de comprendre l'*Adoration des Mages* comme une cérémonie publique médiévale et c'est en cela que l'on peut parler d'Adoration féodale.

---

<sup>107</sup> Julien de Vézelay, qui prêche sans aucun doute aux novices de Vézelay, usant pour cela d'un langage très imagé, invite ses jeunes auditeurs à imiter les Mages : « Les mages "se prosternèrent et l'adorèrent". Toi aussi agis de même. Les mages, tes maîtres, t'enseignent là un élément du culte divin, la manière dont tu dois adorer Dieu. " Ils se prosternèrent, dit l'Évangile, et l'adorèrent." ». Ici, les paroles de Julien sont très concrètes et invitent le novice à observer les gestes des Mages comme un modèle de bonnes manières. Il ajoute par ailleurs : « Mais toi, tu ne te comportes pas de la sorte : tu pénètres dans la maison de prière [...], et aussitôt tu t'affales ou tu t'assieds, accablé de mollesse et de paresse [...] tu t'installes avec désinvolture, ou plutôt avec beaucoup de soin, non pour prier mais pour dormir. Non seulement tu ne t'agenouilles pas pour prier, mais tu bâilles, tu te grattes, tu promènes en haut puis en bas tes regards incapables de se fixer ». JULIEN DE VÉZELAY, *Sermons*, trad. D. VORREUX, SCh 192, Paris, 1972, *Sermon II* (pour l'Épiphanie), p. 68-71.

<sup>108</sup> Pour la description de la cérémonie de l'hommage féodal, J. LE GOFF, « Le rituel symbolique de la vassalité », dans *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, 1991 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1977), p. 349-420 ; F.-L. GANSHOF, *Qu'est-ce que la féodalité ?*, Paris, 1982 (1<sup>ère</sup> éd. Bruxelles, 1944), p. 52-57.

<sup>109</sup> Ce chapiteau est pourtant très problématique. Trois personnages s'approchent du Christ adulte, clairement identifiable à son nimbe crucifère. Un motif ondulé aux pieds du Christ semble rappeler l'eau du baptême. Le premier personnage effectue sans aucun doute possible l'*immixtio manuum*. Il est impossible de reconnaître ici avec certitude les trois Mages bien qu'ils en reproduisent fidèlement la gestuelle (deux d'entre eux portent des offrandes, le second montre le Christ de l'index comme s'il désignait l'étoile. Tout indique donc une Épiphanie si ce n'est l'absence de la Vierge. Michelle Gaborit reconnaît ici la *Multiplication des Pains*. Cette remarque est intéressante car la Multiplication a parfois été comprise comme une Épiphanie (*Phagiphanie* comme le propose Bède). Dans ce cas, elle reprendrait les codes de l'*Adoration des Mages* : M. GABORIT, « Léo Drouyn et les églises médiévales du canton de Targon », dans *Léo Drouyn et le canton de Targon : Notes archéologiques commentées*, Targon, 1993, p. 91-115 (part. p. 101-102).



Que ce soit l'Adoration du Christ elle-même ou la rencontre avec Hérode, les deux épisodes sont compris et retranscrits comme une visite royale protocolaire et donc publique. Sur le linteau de Pistoia, les Mages sont introduits devant Hérode par l'écuyer alors que le souverain est muni de tous ses attributs royaux et accompagné de ses conseillers. L'audience est donc publique. Devant le Christ, les Mages opèrent le même cérémonial et viennent s'humilier devant le Roi des rois en exécutant plusieurs gestes signifiants, précisant ainsi la nature de leur acte souvent en présence d'un témoin (Joseph, la sage-femme, un prophète, un ange) dont la présence donne corps à l'acte. Dans le drame, ils sont également introduits dans la crèche par une servante du Seigneur. Pensons aussi aux chevaux, laissés à l'entrée de chacune des villes (Bethléem ou Jérusalem), rappelant les entrées de personnages illustres dans la cité<sup>110</sup>. C'est donc dans ce caractère public de l'Épiphanie et la codification minutieuse de l'événement qui se déroule sous les yeux du fidèle, que réside le caractère médiéval de la scène. Dans ce cérémonial féodal, il est nécessaire que les Mages restent des rois pour que l'Adoration ne se limite pas à leur seule individualité mais soit celle des ambassadeurs des nations chrétiennes. Seuls des rois peuvent entrer à Jérusalem pour interroger un autre roi, tout comme eux seuls peuvent venir adorer le Roi de l'univers. Enfin, l'humanité ne peut présenter que ses rois pour concrétiser par l'adoration les noces du Christ et de son Église.

Nous avons vu depuis le début de cette étude l'individualité des Mages se fragmenter en même temps que leur portée ecclésiologique s'appliquait aux réalités du temps. Nous les avons vus être couronnés, sous une impulsion politico-religieuse ottonienne, mais aussi pour appliquer leur portée ecclésiologique aux conceptions nouvelles de l'Église. Nous voyons maintenant l'homme du XII<sup>e</sup> siècle absorber ce signe nouveau pour en faire un trait incontournable de la personnalité des Mages. Ils sont désormais rois et doivent se comporter comme tels en se soumettant au protocole d'une Église chrétienne de plus en plus implantée dans la réalité de ce temps. Mais plus encore, le fidèle ne conçoit plus seulement les Mages comme des rois mais en fait littéralement ses rois. En cela, le processus d'actualisation se confond avec celui d'appropriation et c'est dans l'étude du cycle de l'Épiphanie que cela devient le plus sensible.

#### **IV. Synthèse : un schéma englobant**

Ainsi avons-nous tenté de mettre à jour trois processus faisant muter en profondeur l'image : l'assimilation de l'héritage par englobement et glissement iconographique, l'actualisation et l'appropriation. Nous pouvons désormais proposer une nouvelle structure de l'image d'après un schéma standard. Pour cela, nous utilisons comme base le chapiteau de Tarragone qui en donne la formule la plus riche et la plus lisible (Annexe 2). Sur ce schéma, nous marquons en rouge le seuil principal marquant le passage de l'espace externe (profane) à l'espace interne (sacré). Il s'agit communément de la distinction du voyage et de l'Adoration. Il est dans notre exemple marqué par les chevaux au repos. L'adoration elle-même se scinde

---

<sup>110</sup> Dans la relation de sa seconde ambassade à Byzance, Liutprand de Crémone, ambassadeur d'Otton I<sup>er</sup> et d'Otton II en 968, prend comme une insulte (sans doute à juste titre d'après la tournure inquiétante que prend son séjour) le fait qu'il soit interdit à lui et ses compagnons d'approcher la ville à cheval. LIUTPRAND DE CRÉMONE, *Ambassades à Byzance*, trad. J. SCHNAPP, Toulouse, 2004, p. 46.

en deux thématiques : la première est celle de la vision de l'étoile, figurée par les deux premiers mages. Vient ensuite l'Adoration, condensée dans l'offrande du premier mage agissant pour l'ensemble du groupe en franchissant un seuil, marqué par la colonnette polygonale sur l'arête du chapiteau. Le groupe des Mages ainsi défini, nous entrons dans l'espace le plus sacré de l'image, celui où se tient la Vierge à l'Enfant et l'élément modulateur occupant l'espace du « témoin ». Ici, il s'agit de Joseph posant significativement sa main sur le coussin du trône marial. Les trois personnages du groupe peuvent enfin être réduits aux deux entités substantielles de la composition, Marie et le Christ, formant l'épicentre de la composition. Le sculpteur de Tarragone a admirablement mis en évidence ce point de convergence en plaçant, sous l'abaque, deux anges thuriféraires réunis autour de l'étoile ornant le fleuron du chapiteau. Il a également choisi de décliner l'étoile en flanquant le chef de la Vierge de deux autres fleurons venant rappeler la symbolique végétale de la généalogie christique. Enfin, il réunit délicatement les mains de Marie et du Christ, tenant tous deux un bourgeon, au milieu de sa composition. Un véritable axe structurant traverse ainsi le centre de l'image organisant autour de lui l'ensemble de l'espace iconique jusqu'à ses périphéries. Ce schéma, pensons-nous, se retrouve à divers degrés de complexité sur notre période dans la plupart des Épiphanies et quel que soit le support.

Les sources que nous avons choisies de croiser pour mettre à jour ce schéma, que ce soit l'expression exégétique, liturgique ou iconographique, exemplifient toutes la mutation profonde d'un thème de plus en plus implanté dans la réalité de son temps. Toutes ces productions de la pensée du sujet sont autant de fenêtres ouvertes sur la perception d'un thème mouvant à mesure que la société qui s'identifie aux trois Rois évolue. Or, les Mages sont désormais des Rois et se soumettent en conséquence aux codes qui régissent la société féodale dans laquelle ils évoluent.

L'impact sur l'iconographie est évident et le tympan de l'église de Mervillier<sup>111</sup> (Eure-et-Loire) paraît être, à ce titre, un excellent point de comparaison (Figure 149). Cette pièce est en effet l'un des rares exemples monumentaux à décrire la donation d'un laïc à l'église. Il s'agit de celle d'un certain chevalier Rembaud à sa paroisse, comme nous l'apprend l'inscription de la bordure du tympan<sup>112</sup>. Or l'acte est figuré comme il suit. Rembaud se présente à genoux, une offrande entre les mains, face à un saint en trône (*IEORGUS*) surmonté du Christ bénissant et enseignant, flanqué de deux anges thuriféraires. La monture du chevalier, entièrement équipée, a été laissée au repos dans l'écoinçon gauche du tympan et, en retrait, un écuyer porte les armes de son maître. L'animal est tronqué au niveau du garrot non pour des raisons de composition, mais bien pour marquer une transition. Or, les Rois mages eux-mêmes ne se seraient pas comportés différemment. Mais la suite de la description est tout aussi éloquente. Derrière le saint en trône, l'élément « modulateur » que nous identifions plus haut est décliné. Derrière le saint en trône se tient, debout, un clerc tonsuré bénissant l'offrande. Il vient ici prendre la place du « témoin », officialisant le don par sa seule présence. Il est, à Mervillier, accompagné d'un scribe qui couche par écrit sur un phylactère confondu

<sup>111</sup> Sur ce tympan, voir A. PRACHE, *Île-de-France romane*, coll. « La nuit des temps, 60 », Saint-Léger-Vauban, 1983, p. 471, pl. 198-203, p. 473-475., pl. 204-206. L'œuvre est sans doute à situer dans la 1<sup>ère</sup> moitié du XII<sup>e</sup> siècle.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 475 : *HERBERTUS WILLERMUS SIMILITER CONCESSIT...REMBANDUS MILES MICH I CONTULIT EJUS HERES GAZAS PRESENTES CET HABERET FINE CARENTES.* (« Herbert Guillaume accorda pareillement...Rembaud chevalier me concéda les richesses présentes, afin d'avoir celles qui ne finissent point »).

avec la bordure du tympan, les noms des principaux protagonistes. Enfin, entre les deux clercs, un autel élevé sur deux colonnes rappelle la finalité réelle de l'offrande du chevalier : le sacrifice eucharistique pour la salvation de l'âme du généreux donateur. Ainsi, Rembaud, par le don à l'autel résumant le don à l'église, vient officialiser sous le regard du clerc sa relation avec Dieu.

Le respect du tympan de Mervillier pour la structure du schéma que nous proposons est donc évident. Bien entendu, la reprise des codes ne démontre aucunement une identification du chevalier aux trois Rois puisque l'image est de fait adaptée à son contexte. En réalité, le point commun aux deux images est l'officialisation d'un acte de donation. En cela, le tympan de Mervillier est le précieux témoin d'un acte cérémoniel unissant un laïc à son église. Or, la spécificité de l'Adoration des Mages féodale réside, nous en sommes convaincu, dans l'officialisation de l'offrande des trois Orientaux en une image cérémonielle qui se polarise peu à peu sur l'Église et son autel (ce point sera développé dans notre dernière partie).

Concluons donc pour le moment en proposant l'idée que l'évolution de l'offrande des Mages vers un véritable cérémonial, dans son existence et son officialisation comme un acte public à portée communautaire, est précisément ce qui fait de ces images le reflet d'une pensée féodale du thème. C'est sans doute cette conception qui est le moteur réel de l'actualisation sans précédent du sujet.

L'analyse que nous souhaitons désormais d'entamer sur le cycle de l'Épiphanie nous permettra de définir et de préciser la notion d'actualisation et de définir ses niveaux d'application.

## **Chapitre 2 : Le cycle des Mages : une suite de tableaux structurants**

---

L'étude de Gilberte Vezin est la première à accorder une place significative au cycle des Mages<sup>113</sup>. Elle reste néanmoins très descriptive et s'attache essentiellement à retrouver l'origine orientale ou occidentale de chacune des scènes. L'auteur s'attarde également sur chacun des tableaux du cycle considérés comme des scènes d'accompagnement de l'Adoration. Gertrud Schiller<sup>114</sup> développe également la question en suivant la même démarche compartimentée et descriptive, mais concentre son propos sur les arts précieux impériaux. Cette démarche, bien qu'apportant de nombreux exemples anciens, nie l'importance du cycle en tant qu'ensemble signifiant. Certes, les cycles très exhaustifs de l'histoire des Mages sont tardifs dans notre chronologie mais, prise séparément, chacune des scènes est ancienne et complète l'Adoration tant dans sa narration que dans sa sémiologie.

Des exemples de cycles précoces comme celui du *Sacramentaire dit de Robert de Jumièges*<sup>115</sup> (Figure 73 et Figure 74) en sont de brillants exemples. Cette enluminure étendue

---

<sup>113</sup> G. VEZIN, *L'Adoration et le cycle des Mages...*, op. cit. n. 17, p. 47-58 et 91-103.

<sup>114</sup> G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*. t. I, *Inkarnation, Kindheit, Taufe, Versuchung, Verklärung, Wirken und Wunder Christi*, Gütersloh, 1966, Ici, c'est la réédition anglaise qui est utilisée, *Iconography of Christian Art*, traduit de l'allemand par J. SELIGMAN, Londres, 1971, p. 98-100.

<sup>115</sup> Rouen, B.M., ms Y 6 f 25 v. aussi appelé *Missel de Robert de Jumièges* ; *Sacramentaire de Winchester* ; *Missel de saint Guthlac*, ce manuscrit normand produit en 1020 est une commande de Robert de Jumièges évêque de Londres entre 1044-1050, offert à l'Abbaye de Jumièges.

sur une double page, fait se succéder, à gauche, sur deux registres, Hérode consultant ses scribes et le *Voyage des Mages* vers Jérusalem. Sur la page de droite, l'*Adoration des Mages*<sup>116</sup> est placée au-dessus du Songe. Si la succession des cadres étoffe bel et bien la narration de l'épisode, elle n'en forme pas moins qu'une seule et même image dogmatique, destinée à être admirée dans son ensemble. L'étoile, placée hors du cadre de la miniature, sur le bord supérieur de la page de gauche, participe à l'unification de l'ensemble de la composition. Ainsi réparties de part et d'autre de l'astre, deux thématiques s'opposent. À gauche, les Mages font fausse route vers Jérusalem et Hérode, alors qu'à droite, ils empruntent le chemin vertueux du Christ passant par l'Adoration.

Ainsi, le cycle participe-il à construire une seule et même image thématique, au sens ou l'entend François Garnier, c'est-à-dire un système iconographique construisant une seule et même réflexion sur l'Épiphanie.

Dans ce chapitre, nous verrons l'ensemble des épisodes de l'histoire des Mages ayant attirés l'attention des imagiers médiévaux, en suivant l'ordre chronologique de l'Évangile. Nous les analyserons, en premier lieu, en tant que tableaux autonomes, tenterons d'en trouver l'origine et, enfin, d'en dégager des typologies pour mieux comprendre leur mise en image. Cependant, l'exemple du codex de Jumièges nous montre qu'il serait imprudent d'aborder le cycle des Mages uniquement pour sa valeur narrative. Il nous faudra donc comprendre comment chacun des tableaux interagit dans un ensemble structuré pour en approfondir le sens. Enfin, nous verrons pourquoi un tel développement narratif devient indispensable et comment le cycle participe à la problématique d'actualisation du thème.

## I. Les Mages apercevant l'étoile

L'épisode de la vision de l'étoile est très ancien, nous avons pu nous en rendre compte dans notre seconde partie, et il semble être le premier à avoir été isolé en tant que scène autonome, dès le IV<sup>e</sup> siècle<sup>117</sup>. Pour Gertrud Schiller, c'est Mt 2, 9-10 qui est ici mis en image, à savoir la grande joie des Mages lorsque l'étoile leur apparaît au sortir du palais d'Hérode (elle avait manifestement disparu avant). Compte tenu de son ancienneté et de l'héritage patristique s'évertuant à donner une origine géographique et historique aux visiteurs orientaux, nous pouvons avec certitude voir dans les exemples anciens une vision de l'étoile dans la patrie orientale des Mages. La monstration de l'étoile au sortir de Jérusalem est par ailleurs relativement rare et n'intervient que dans les cycles développés tardifs pour combler le vide entre l'audience au palais et l'Adoration, en usant du voyage comme d'un intermédiaire entre Jérusalem et Bethléem. Lors de ce voyage, les Mages montrent effectivement l'étoile. Un exemple particulièrement intéressant se trouvait dans l'*Hortus deliciarum* (Figure 75) dans

---

<sup>116</sup> L'*Adoration des Mages* du *Sacramentaire de Jumièges* nous offre un curieux exemple de changement de vêtement des Mages puisqu'ils se présentent jambes et pieds nus devant la Vierge. Il est sans doute possible de reconnaître là une référence au rite d'acclamation de l'empereur byzantin tel que le décrit Liutprand de Crémone, ambassadeur d'Otton II et Otton III à Byzance à la fin du X<sup>e</sup> siècle : LIUTPRAND DE CRÉMONE, *Ambassades à Byzance*, *op. cit.* n. 110, p. 52.

<sup>117</sup> E. B. SMITH, *Early Christian Iconography and the School of Provence*, London, 1918, p. 33-37 et note n° 42, en a donné plusieurs exemples pour la sculpture antique provençale ; G. VEZIN, *L'Adoration et le cycle des Mages...* *op. cit.* n. 17, p. 94-96 et G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art...*, *op. cit.* n. 114, p. 98-99, complèteront le corpus en prenant en compte divers supports.

lequel le cadre consacré à l'audience devant Hérode montrait, à la suite du palais, la vision de l'étoile comme une scène à part entière<sup>118</sup>.

Ce que nous pourrions dire sur la vision de l'étoile, nous l'avons abordé lorsque celui-ci est intégré à l'Adoration. Remarquons simplement une nouvelle fois que cet instant ne peut exister qu'en tant que complément de l'Adoration, comme deux tableaux d'une seule révélation épiphanique. L'Antiquité avait en ce sens ressenti le besoin de l'isoler pour dissocier les deux thématiques, mais également pour mettre en scène les Mages dans leurs pays et préciser leur identité orientale. Au Moyen Âge, l'épisode ne connaît pas de franc succès et se rencontre peu après le V<sup>e</sup> siècle malgré quelques essais impériaux<sup>119</sup>.

Cependant, un groupe d'œuvres romaines reste fidèle à la tradition. Elles sont peu nombreuses et confinées aux productions du XI<sup>e</sup> siècle. Citons pour exemple les peintures détruites de la crypte de San Lorenzo fuori le mura (X<sup>e</sup> siècle), celles également disparues de la nef de l'église San Sebastiano al Palatino (fin du X<sup>e</sup> siècle) et celles de l'église de Sant'Urbano alla Caffarella à la fin XI<sup>e</sup> siècle. Certains exemples plus tardifs intègrent la scène, comme l'ancien portail de la cathédrale San Pietro de Trévise<sup>120</sup> à la fin XII<sup>e</sup> (Figure 76) et les fresques de San Pietro in Valle de Ferentillo entre 1190-1200 (Figure 104). Le confinement géographique des œuvres ne peut s'expliquer que par un grand respect de la tradition et de la revendication d'un art romain. À ce sujet, l'exemple le plus intéressant reste celui de Sant'Urbano alla Caffarella (Figure 114). Les fresques de la petite église sont à replacer dans le contexte politico-religieux intense de la réforme grégorienne. Le commanditaire y revendique une indépendance picturale basée sur la tradition artistique tardo-antique qui se réfère à l'époque constantinienne et donc, à l'histoire pontificale et à ses prétentions impériales<sup>121</sup>. L'exemple de Ferentillo, cycle peint ombrien, voit quant à lui le jour dans un contexte plus apaisé. Toutefois, sa très claire référence aux grands décors des antiques basiliques romaines le place dans une même filiation culturelle<sup>122</sup>. En ce sens, dans tous ces exemples, il s'agit de Mages orientaux directement issus de l'art antique latin.

Considérons donc la monstration de l'étoile, en tant que tableau autonome, comme une relique antique qui n'a plus cours à l'époque qui nous concerne. D'autres solutions ont entre-temps été élaborées (intégration à l'Adoration ou au voyage). La raison première de cette disparition est le désintéressement pour l'histoire des Mages dans leur patrie qui ne constitue plus un argument théologique. De plus, les trois visiteurs venant, dans l'imaginaire médiéval,

---

<sup>118</sup> *Hortus deliciarum*, Strasbourg, B.M., fol. 92 r. Le manuscrit a été détruit dans le bombardement de Strasbourg en 1870 mais a pu être reconstitué aux deux tiers à l'aide de nombreux relevés et copies de miniatures exécutées durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle. Voir l'édition de référence des parties reconstituées : HERRAD OF HOHENBOURG, *Hortus deliciarum*, R. GREEN (Dir.), London, 1979, t. 2, *Reconstruction*, pl. 51, fig. 110. Quatre scènes composent le cycle des Mages (fol. 92 r.-92 v.) : les *Mages devant Hérode*, *l'Adoration*, le *Songe* et le *Retour* : pl. 51-52, fig. 110-112.

<sup>119</sup> Notamment sur la miniature du *Codex Egberti*, Trèves, Stadtbibliothek, ms. 24, fol. 17 r.

<sup>120</sup> Portail de l'ancienne cathédrale San Pietro, les reliefs sont aujourd'hui conservés au Museo Diocesano de Trévise. Ces sculptures sont datées de la fin du XII<sup>e</sup> voire du début du XIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>121</sup> K. NOREEN, « Lay Patronage and the Creation of Papal Sanctity during the Gregorian Reform : the Case of Sant'Urbano alla Caffarella », *Gesta*, 40 (1), 2001, p. 39-59. L'auteur y développe l'idée d'un programme sous forte influence réformiste déjà exposée dans sa thèse de doctorat : ID., *Sant'Urbano alla Caffarella : Eleventh-Century Roman Wall Painting and the Sanctify of Martyrdom*, Ph.D., Johns Hopkins University, Baltimore, 1998 ; voir également V. PACE, « Riforma della chiesa e visualizzazione della santità nella pittura romana : i casi di sant'Alessio e di santa Cecilia », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 46-47, 1993-1994, p. 541-548.

<sup>122</sup> H. KESSLER, « Il ciclo di San Pietro in Valle : fonti e significato », dans G. TAMANTI (Dir.), *Gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo*, op. cit. n. 37, p. 77-116.

de trois contrées distinctes, l'image les montrant tous trois apercevant en même temps l'étoile devient incohérente. Le tableau est par ailleurs suffisamment obsolète pour devenir un argument clair d'affiliation à une tradition précise, l'antiquité chrétienne, apostolique et romaine.

## II. Le voyage des Mages

### II. 1 Orientations exégétiques à propos du Voyage

Le *Voyage des Mages* est sans doute l'aspect du récit qui intéresse le plus l'homme médiéval car il se rapporte à la principale vertu des Mages : celle d'avoir souffert d'un long périple guidé par leur foi. C'est ce que relève Julien de Vézelay (1085-1165) dans son sermon pour l'Épiphanie : « Ils (les Mages) affrontèrent sans peur la longueur et les difficultés de la route, la cruauté et la barbarie des nations à traverser, les voleurs et les brigands, pour pouvoir offrir au roi qui venait de naître leurs précieux cadeaux [...]. Plus est long et difficile le chemin pour ceux qui marchent vers le Christ, plus sera riche et magnifique leur récompense », avant de conclure avec cette incise propre au moine vézelien : « Pour que leur hommage soit le fait de leurs pieds autant que de leurs mains »<sup>123</sup>.

La question du *Voyage des Mages* oriente notre réflexion vers la compréhension littérale de la péripécie. De quel voyage parle-t-on ? En effet, l'histoire des Mages respecte la composition narrative très mouvementée de Matthieu en multipliant les déplacements géographiques des personnages. Les visiteurs effectuent un premier long voyage d'Orient vers Jérusalem. Ils cheminent ensuite de Jérusalem à Bethléem. Enfin, ils entament leur voyage de retour sur lequel rien n'est dit, ou presque : « ils prirent une autre route pour rentrer dans leur pays » (Mt 2, 12).

De plus, outre le point de départ du voyage, que nous avons à plusieurs reprises évoqué, la question de sa durée s'impose. Les Pères de l'Église s'y attardent pour deux raisons. L'origine orientale des Mages doit être appuyée tout en gardant une cohérence historique des événements. Pour ce faire, les auteurs recherchent des indices scripturaires pour fixer une date au départ des Mages. La plupart les font partir dès l'apparition de l'étoile le jour de la Naissance. Le voyage est ainsi sensé durer deux ans puisqu'Hérode donne l'ordre de massacrer les enfants de Judée de moins de deux ans (Mt 2, 13)<sup>124</sup>. C'est la cohérence chronologique qu'adoptent la plupart des Pères, des apocryphes ainsi que l'*Opus imperfectum in Matthaeum*. Une telle durée paraît cohérente avec la distance parcourue, depuis la région d'origine qui leur est alors attribuée (Chaldée, Arabie, Perse...).

Les réflexions médiévales sur l'histoire de l'Incarnation ne sont pas du même ordre et c'est la cohérence du récit canonique calquée sur le calendrier liturgique qui prévaut. On s'accorde à faire apparaître l'étoile en Orient le 25 décembre et à faire arriver les Mages à Bethléem le 6 janvier, après un voyage de treize jours. Cela apparaît d'abord de façon discrète,

---

<sup>123</sup> JULIEN DE VÉZELAY, *Sermons*, op. cit. n. 107, p. 68-71.

<sup>124</sup> « Alors Hérode, voyant qu'il avait été joué par les mages, fut pris d'une violente fureur et envoya mettre à mort, dans Bethléem et tout son territoire, tous les enfants de moins de deux ans, d'après le temps qu'il s'était fait préciser par les mages » (Mt 2,16), verset qui est la conséquence logique de l'audience des Mages qui l'a précédée « Alors Hérode manda secrètement les mages, se fit préciser par eux le temps de l'apparition de l'astre » (Mt 2, 7)

dans l'exégèse du IX<sup>e</sup> siècle, par exemple chez Walafrid Strabon dans un commentaire sur Matthieu<sup>125</sup> et chez Haymond d'Auxerre dans une homélie sur l'Épiphanie<sup>126</sup>. Mais les indications temporelles restent encore rares à cette époque et ne se développent que durant les deux siècles suivants, pour devenir courantes au XII<sup>e</sup> siècle. Nous les retrouvons par exemple dans un sermon sur l'Épiphanie de Pierre Lombard (1100-1160)<sup>127</sup> ou encore chez Raoul Ardent († 1200)<sup>128</sup>. L'idée fait par ailleurs l'objet d'un développement symbolique. Innocent III, parmi d'autres, remarque la récurrence du nombre trois dans les manifestations divines du Christ<sup>129</sup>, mais c'est Honorius Augustodunensis qui met en valeur de façon inattendue la plénitude trinitaire de l'instant en y intégrant le voyage de treize jours<sup>130</sup>. On peut donc considérer que c'est la durée du voyage qui est entrée dans le sens commun à partir de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne bien entendu le commentaire pédagogique de Pierre le Mangeur<sup>131</sup>, ou encore la *Glose ordinaire* (Go Mt 2, 1). Voici donc quelques exemples montrant que la narration historique de l'épisode, telle que la concevaient les Pères, est délaissée au profit du temps de la liturgie entre Noël et l'Épiphanie. Cette exégèse est représentative d'une approche générale des personnages, préférant le symbole à la crédibilité du récit. Il faut attendre le XIII<sup>e</sup> siècle pour que l'on fasse du voyage une aventure et pour que l'origine géographique des mages quitte sa valeur canonique (et universelle) pour prendre

<sup>125</sup> WALAFRID STRABON, *Evangelium secundum Matthaëum*, ch. 2, PL, 114, col. 73 B : « *Venerunt Magi, non post annum : quia tunc non inveniretur in praesepio, sed in Aegypto, sed decima tertia die* », (« Les mages sont venus, non pas au bout d'un an, parce qu'alors ils ne l'auraient pas trouvé dans la crèche, mais en Egypte, mais [ils sont venus] le treizième jour »).

<sup>126</sup> HAYMOND D'AUXERRE, *Homelia de tempore*, Homélie XV, *Homelia in Epiphania domini*, PL, 118, col. 109 A : « *Quia enim principibus ex Juda, alienus et extraneus atque falsus regnum Judaeorum arripuerat, instabat tempus quo verus Rex nasceretur, cujus tertia decima die nativitatis magi ab oriente venerunt Hierosolymam* », (« Parce que pour les princes issus de (la tribu de) Juda, c'est un étranger (Hérode), quelqu'un du dehors, un imposteur qui s'était emparé du royaume des Judéens ; le moment venait où un vrai Roi naîtrait; au treizième jour après sa naissance, des mages d'Orient vinrent à Jérusalem »).

<sup>127</sup> PIERRE LOMBARD, *Sermones*, sermon XIII *In epiphania domini, sermo primus*, PL, 171, col. 410 D : « *Tertia decima die a nativitate apparuit regibus gentium, stella stante super [ubi] erat puer* ».

<sup>128</sup> RAOUL ARDENT, *Homiliae*, Homélie 17, *In Epiphania Domini*, PL., 155, col. 1731 B : « *ita ut ipsa nocte, qua natus est, ad se traxerit pastores, tertia decima vero die, id est hodie, ad se adduxerit tres reges illos, primitias Judaeorum, istos primitias gentium, illos de prope quasi proximos Deo per culturam, istos de longinquo quasi remotos a Deo per idololatriam* », (« La nuit même où il naquit, il attira à lui des bergers; mais le treizième jour, c'est-à-dire aujourd'hui, il conduisit jusqu'à lui trois rois : les prémisses des Juifs, les prémisses des gentils ; de près, comme s'ils étaient tout proches de Dieu par leur culte et de loin, comme s'ils s'étaient détournés de Dieu par leur idolâtrie »).

<sup>129</sup> INNOCENT III, *Sermones de Sanctis, Sermo VIII, In solemnitate apparitionis Domini nostri Jusu Christi*, PL, 217, col. 485 A : « *Quia tertia decima die post nativitatem, Jesus fuit adoratus a magis, et eodem die tricesimo anno in Jordane baptizatus est a Joanne: ac deinde revoluto anno, eadem die aquam mutavit in vinum* ».

<sup>130</sup> HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Speculum Ecclesiae : De Epiphania Domini*, PL., 172, col. 845 C : « *Quid hoc totum significet, karissimi, breviter refero vestrae dilectioni. Quod tres magi ad Dominum venerant, significat quod tres partes mundi, Asia, Affrica, Europa fidei sanctae Trinitatis colla subdere debebant. Quod tertia decima die venerunt, denuntiat quod tres partes mundi decalogum legis per Evangelium receperunt. Ter quoque quatuor faciunt duodecim. Absque die Natalis Domini duodecim dies computantur, quia per duodecim apostolos quatuor mundi plagae ad fidem sanctae Trinitatis convertebant* » (« Ce que tout cela signifie, très chers, je le rapporte brièvement à votre affection. Le fait que trois mages étaient venus jusqu'au Seigneur signifie que les trois parties du monde, l'Asie, l'Afrique et l'Europe, devaient supporter le joug de la foi en la Sainte Trinité. Le fait qu'ils sont venus le treizième jour indique que les trois parties du monde ont reçu le décalogue de la loi à travers l'Évangile. Trois fois quatre font douze. Sans le jour de la naissance du Seigneur, on compte douze jours, parce que c'est grâce aux douze apôtres que les quatre plaies du monde se sont tournées vers la foi en la Sainte Trinité »).

<sup>131</sup> PETRUS COMESTOR, *Historia Scholastica, op. cit.* n. 20, col. 1541-1542. « *Tertia decima vero die, ecce magi venerunt ab Oriente Jerosolymam dicentes: Ubi est qui natus est rex Judaeorum?* »

corps dans une pensée encyclopédique. Le signe le plus remarquable en est la distinction ethnique des visiteurs.

## II. 2 Le voyage dans sa valeur générique

L'invention du thème iconographique du voyage est proprement médiévale, carolingienne précisément, et ne connaît pas de modèle antique. L'exemple le plus ancien à notre connaissance est l'initiale ornée du *Sacramentaire de Drogon*<sup>132</sup> (Figure 36) sur laquelle nous observons les Mages à cheval transiter de Jérusalem vers Bethléem. Sur l'ivoire conservé à la Stadtbibliothek de Francfort (Figure 42), le voyage est dupliqué en deux temps. Dans l'angle inférieur gauche, les Mages à cheval, munis de lances font route vers Jérusalem. Dans le cadre supérieur, toujours à cheval, ils se montrent mutuellement l'étoile (il s'agit ici de l'illustration de Mt 2, 9 comme le pensait Gertrud Schiller) et se mettent en route vers Bethléem. Dans un autre exemple, celui de la plaque en ivoire conservée au Musée de Beaux-Arts de Lyon, datée entre 870-880 (Figure 41), un seul et même cadre montre les Mages à cheval. Si nous suivons l'ordre chronologique de haut en bas (Adoration, Songe et Voyage), il s'agit ici du voyage de retour des Mages après l'apparition de l'ange.

La première donnée à extraire du *Sacramentaire de Drogon* et de l'ivoire de Francfort est l'opposition du pouvoir malsain d'Hérode et de la royauté salvatrice du Christ qui semble avoir motivé la mise en image du voyage pour mieux opposer Bethléem et Jérusalem. Le modèle ainsi forgé est inséré à différents instants du récit de façon inconstante. Concernant le voyage que nous pourrions croire le plus important, celui d'Orient vers la Judée, il est loin d'être privilégié et ne se trouve pas explicitement marqué dans l'iconographie. Par ailleurs, si les images sont discrètes sur le sujet, les textes le sont encore plus. La pénibilité du voyage dans les commentaires du haut Moyen Âge est par ailleurs très relative. Les moines irlandais, les premiers à avoir abordé le problème, nous parlent d'un voyage instantané et miraculeux, sans doute similaire à celui d'Habacuc porté par l'ange pour secourir Daniel dans la fosse aux lions<sup>133</sup>. Ainsi, seuls les moments du voyage ayant une valeur symbolique prennent corps dans l'image : le renoncement au démon par le refus des conseils d'Hérode et l'acceptation du Christ par le retour sur son chemin vertueux. Or, étonnamment, le voyage d'Orient n'a pas encore pris une telle valeur.

La seconde remarque à retenir est que dans les toutes premières figurations du voyage, les Mages apparaissent comme des chevaliers, munis des attributs propres à la catégorie sociale des *militēs* : les armes (la lance) et le cheval. Or le cheval apparaît bien comme une invention médiévale propre aux images que très peu de textes relaient. Un commentaire anonyme irlandais en particulier, à la fin du VIII<sup>e</sup> siècle, évoque la possibilité d'un voyage

---

<sup>132</sup> *Sacramentaire de Drogon*, Paris, BnF., ms. lat. 9428, fol. 34 v.

<sup>133</sup> Le commentaire d'un anonyme irlandais (fin VIII<sup>e</sup>-début IX<sup>e</sup> siècle) écrit sur le continent, dans la région de Salzbourg, nous dit : « *Pervenerunt a terra Evilath usque Bethlehem in brevi tempore in quacumque potestate Dei qui Abacuc in Babylonem in momento temporis ad Danihelem induxit* », (« Ils sont venus, depuis la terre d'Evilath jusqu'à Bethléem, en peu de temps, grâce à un quelconque pouvoir de Dieu qui, en un instant, a conduit Abacuc à Babylone auprès de Daniel »), cité d'après à R. E. MCNALLY « The Three Holy Kings in Early Irish Latin Writing », dans *Kyriakon : Festschrift Johannes Quasten*, P. GRANFIELD, J. JUNGMANN (Dir.), Münster, 1970 vol. 2, p. 677, d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Vienne, lat., 940, fols. 13 r-141 v.



équestre tout en favorisant le voyage miraculeux<sup>134</sup>, mais celui-ci fait figure d'exception. À la même époque, l'espace romain ne s'intéresse pas au voyage, lui préférant la monstration de l'étoile et refuse par là même les Mages cavaliers, sans doute trop inscrits dans un paysage politique contemporain.

Dès la fin du XI<sup>e</sup> siècle et majoritairement au XII<sup>e</sup> siècle, les Mages sont sans aucun doute des voyageurs et en portent les attributs, au même titre que leur couronne ou leurs offrandes. Même quand le voyage n'apparaît pas dans le programme, un signe nous rappelle leur parcours. Dans la très grande majorité des cas, le cheval au repos tient ce rôle. Cependant, il n'est pas le seul indice renvoyant au périple. Dans un nombre non négligeable d'œuvres, les Mages se soumettent à l'iconographie traditionnelle du pèlerin, comme sur l'un des chapiteaux de la cathédrale Saint-Jean de Besançon (Figure 77) sur lequel les trois Rois sont munis du bourdon de pèlerin, reconnaissable au large pommeau ferré, et de la sacoche en cuir rectangulaire également caractéristique. De nombreux autres exemples confirment la tendance, principalement dans le Nord de la France. Sur l'un des panneaux du vitrail de l'Enfance de Saint-Denis<sup>135</sup> (Figure 152), sur le vitrail de l'Enfance de la cathédrale de Chartres (Figure 101) ou encore au portail Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris (Figure 148)<sup>136</sup>. Notons que cette tradition semble cantonnée à l'espace français, dans le Nord et dans la vallée du Rhône<sup>137</sup>.

Voyons maintenant comment le thème peut être traité en tant que tableau autonome. Nous l'avons dit, le cheminement importe plus que l'origine géographique dans les images médiévales, ce qui explique que les Mages deviennent peu à peu une figure générique du pèlerin. Leur voyage se doit d'être difficile et méritoire pour accéder à la vision du Christ incarné et au salut. La tradition iconographique la plus explicite à ce sujet reste la sculpture languedocienne et pyrénéenne dont deux exemples témoignent. Le premier est un chapiteau de l'ancien cloître de Saint-Étienne de Toulouse, aujourd'hui conservé au Musée des Augustins<sup>138</sup> (Figure 79 et Figure 80). Le second, un chapiteau très proche du premier, provient du cloître de l'église Sainte-Marie de Lombez, aujourd'hui conservé au Victoria and Albert Museum de Londres<sup>139</sup> (Figure 81 et Figure 82), daté entre 1140-1160. Dans ces deux

---

<sup>134</sup> Commentaire anonyme sur Matthieu : « *Venerunt* ». *Id est, pedibus equorum, vel ut Abaccuc vectus est ad Danihel in lacum leonum. Qua die venerunt ? Die nativitatis Christi* » (« Ils sont venus », c'est-à-dire : à cheval, ou, comme Abacuc a été amené vers Daniel dans la fosse aux lions. Quel jour sont-ils venus ? Le jour de la naissance du Christ », cité par R. E. MCNALLY, *Ibid.*, p. 675.

<sup>135</sup> Le panneau est aujourd'hui conservé à Champs-sur-Marne, dans la collection des Monuments historiques. S'il a subi de lourdes restaurations, l'analyse de Louis Grodecki montre que le bâton est bien d'origine, L. GRODECKI, *Les vitraux de Saint-Denis : étude sur le vitrail au XII<sup>e</sup> siècle. I*, Corpus Vitrearum Medii Aevi (Dir.) coll. « Corpus vitrearum France, études, 1 », Paris, 1976, 187, fig. 87.

<sup>136</sup> Nous pourrions ajouter à cette liste un chapiteau de la galerie nord du cloître Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence, l'un des chapiteaux du cloître de l'abbaye Saint-Trophime de l'Eschau (remonté au musée de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg) l'un des chapiteaux de la nef de la cathédrale Saint-Pierre de Vienne, l'archivolte du portail de Notre-Dame de Nuailly-sur-Boutonne, les peintures du cloître Saint-Aubin d'Angers et le relief tardif employé dans la nef de Saint-Pierre de Vienne.

<sup>137</sup> Seuls les mages du portail de l'église Santa Maria de Cerrate confirment l'idée hors des limites de l'espace français.

<sup>138</sup> P. POUZET, « L'Adoration des Mages du cloître Saint-Étienne au Musée de Toulouse », *GBA*, 55, 1913. p. 69-72 ; P. MESPLÉ, *Les Sculptures romanes du musée des Augustins*, Paris, 1961, notice n° 28 ; É. MÂLE, « Les chapiteaux du Musée de Toulouse et de l'école toulousaine du XII<sup>e</sup> siècle », *Revue archéologique*, 20, 1892, p. 28-35 et 176-197. Les sculptures de l'ancien cloître de Saint-Étienne sont datées entre 1130-1160.

<sup>139</sup> P. WILLIAMSON, *A Catalogue of Romanesque Sculpture*, London, 1983, p. 24-25 ; P. MESPLÉ, « Chapiteaux du cloître de Lombez au Musée des Augustins de Toulouse et au Victoria and Albert Museum de Londres », *La*

exemples, les sculpteurs ne se sont pas contentés d'une simple annotation en référence au voyage, ils en ont développé l'idée sur trois faces du chapiteau par une chevauchée à la fois élégante et dynamique, alors que l'Adoration n'occupe que la quatrième face. Aucune indication ne nous permet de préciser de quel déplacement il s'agit ici et nous devons le comprendre dans son sens générique. Sur les deux chapiteaux, les trois faces consacrées au voyage sont encombrées d'un foisonnement végétal très dense freinant l'évolution des cavaliers malgré la vigueur de leur chevauchée. En revanche, leur chemin s'éclaircit soudainement au moment de l'arrivée devant le Christ. Sur le chapiteau toulousain, seul un rinceau continue de courir au-dessus de l'adoration, alors que le premier mage foule aux pieds quelques dernières palmettes. Sur celui de Londres, le même rinceau se déroule au-dessus des trois Rois mais sa progression est stoppée par l'étoile. Dans les deux cas, les visiteurs s'avancent vers un dais architecturé et décoré en son sommet de créneaux sous lequel les attend la Vierge-Mère. Cette dernière tient le Christ sur ses genoux et foule aux pieds une bête monstrueuse lovée au bas de la composition. À Toulouse, elle tient une verge fleurie tenant le rôle d'étoile, absente de la composition sous sa forme habituelle. La rupture très nette de traitement de la surface de ce chapiteau sur la face de l'Adoration nous fait penser que le rinceau végétal va au-delà d'une simple volonté décorative. Il prend une valeur signifiante similaire à celle des rinceaux habités ornant bien souvent les montants des portails romans, c'est-à-dire, la métaphore d'une psychomachie contre les forces du monde charnel empêchant d'accéder au monde spirituel<sup>140</sup>. Encore une fois, les Mages cheminent de l'extérieur vers l'intérieur, du profane vers le sacré, en traversant une périphérie infestée d'une végétalité<sup>141</sup> désordonnée qui s'ordonne à mesure que l'on s'approche du centre sacré de l'image. Les Mages dans ce cas effectuent un voyage cathartique vers le Christ, mais la pénibilité du périple est salvatrice puisque celui-ci aboutit à une évocation de la Jérusalem céleste annihilant les forces démoniaques.

Une telle composition n'est pas une norme, car, curieusement, le voyage pour lui-même n'est pas la solution la plus répandue, sauf quand celui-ci est directement intégré à l'Adoration. Lorsqu'il fait l'objet de tableaux indépendants, il est souvent possible d'identifier soit le voyage vers Jérusalem, soit celui vers Bethléem. Cependant, la même idée de voyage cathartique motive les pérégrinations des Mages en Judée et donc, l'extension narrative du voyage. Cette fois pourtant, l'obstacle dressé devant les voyageurs s'incarne en la personne d'Hérode qui devient le point central autour duquel s'articulent des dynamiques contraires.

---

*Revue des Arts*, 8, 1958, p. 177-84 ; ID., *Les sculptures romanes : par Paul Mesplé, conservateur du Musée des Augustins V*, Paris, 1961, notice n° 256 ; W. CAHN, (Éd.), *Romanesque Sculpture in American Collections II*, Turnbomb, 1999, p. 53-54.

<sup>140</sup> J. WIRTH, *L'image à l'époque romane*, Paris, 1999, p. 277-280.

<sup>141</sup> Nous empruntons ici le terme à J.-C. BONNE, « Le végétalisme de l'art roman : naturalité et sacralité », dans *Le monde végétal, Médecine, botanique, symbolique*, dans A. PARAVICINI BAGLIANI (Dir.), Florence, 2009, p. 95-120. L'auteur, s'il aborde les rapports qu'entretiennent végétalisme et péché, met en évidence aussi une utilisation positive, voire sacrée de la thématique. On pourra également se reporter à l'article de J.-P. CAILLET, « *Et magnæ silvæ creverunt...* Observations sur le thème du rinceau peuplé dans l'orfèvrerie et l'ivoirerie liturgiques aux époques ottonienne et romane », *CCM*, 38 (149), 1995, p. 23-33, pour les arts précieux.

## II. 3 Les étapes du voyage en Judée : une purgation de l'âme ?

Dans un premier temps, attardons-nous sur un exemple précis de narration développée de l'Épiphanie. Le portail occidental de la petite église Notre-Dame de Nuaille-sur-Boutonne (Figure 83)<sup>142</sup> propose, sur la voussure médiane de son archivolt, un important cycle de l'Enfance dans lequel l'histoire des Mages tient une place remarquable (Annexe 1). Sur les autres voussures apparaissent la *Traditio legis* et des anges thuriféraires formant un cordon externe. Les archivolttes reposent sur des chapiteaux d'ébrasements très fouillés, fourmillant de motifs monstrueux, de dévotions et de personnages torturés par des reptiles, des oiseaux et des griffons.

Le portail a sans doute connu des remaniements, mais nous ne pouvons dire dans quelle mesure. Il est évident que l'ordre des anges de l'archivoltte externe a été changé. En revanche, les claveaux formant le cycle de l'Enfance semblent avoir gardé leur ordre initial. Ils ne respectent pas une organisation chronologique mais nous pourrions cependant proposer un sens de lecture de gauche à droite. Le premier segment du cycle, composé de dix voussours, décrit le *Massacre des Innocents*. Les trois Rois mages couronnés, vêtus de longues tuniques et munis de verges de pèlerins succèdent aux soldats (Figure 84). Le roi le plus à droite converse avec Hérode alors que ses deux compagnons qui le suivent s'en détournent (derrière Hérode, l'un de ses suivants montre de l'index une épée disproportionnée, symbole de la force dont il fait usage plus bas). La composition est close par un motif végétal barrant transversalement la voussure et par la même occasion clôt le premier tableau où règne la brutalité d'Hérode et dans lequel les Mages semblent piégés.

La partie supérieure de l'arc est consacrée à l'adoration, sur sept voussours (Figure 68). Les Rois mages portent leurs offrandes, dans leurs mains voilées, à la Vierge à l'Enfant tenant une tige au sommet de laquelle fleurit l'étoile à quatre pétales. Derrière, deux personnages difficilement lisibles ont été rapprochés soit de Joseph et Salomé<sup>143</sup>, soit de Syméon et de la prophétesse Anne<sup>144</sup>. La colonne tenue par le premier personnage au sommet de laquelle jaillit une flamme ou une fleur pourrait ainsi être rapprochée d'une liturgie spécifique de la *Purification de la Vierge*<sup>145</sup>. Elle pourrait également être le sceptre fleuri de la Vierge et faire référence à la vision de Balaam (le nimbe du personnage convient mal à l'iconographie du devin), ou à la tige de Jessé évoquée par Isaïe (Is 11, 10). Le segment supérieur de l'arc est clos par un second motif végétal transversal.

---

<sup>142</sup> R. CROZET, *L'Art roman en Saintonge*, Paris, 1971, p. 136-137, 143 ; É. M. DAHL, « Nuaille-sur-Boutonne », *CAF : La Rochelle*, 114, 1956, p. 297-303 ; C. DANGIBEAUD, « Le portail de l'église de Nuaille-sur-Boutonne », *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1926, p. 39-48 ; F. EYGUN, *Saintonge romane*, coll. « La Nuit des Temps, 33 », Saint-Léger-Vauban, 1970, p. 354-356.

<sup>143</sup> C. DANGIBEAUD, « Le portail de l'église de Nuaille-sur-Boutonne », *op.cit.* n. 142, p. 46-47.

<sup>144</sup> É. M. DAHL, « Nuaille-sur-Boutonne », *op. cit.* n. 142, p. 302.

<sup>145</sup> Adam de Saint-Victor écrit dans un poème sur la Purification: « Il (l'Enfant) est l'étendard qui ralliera les peuples, cet Enfant dont la présence illumine le Temple [...]. Là le Sauveur, ici Marie : saint Enfant, sainte Mère, quel objet d'allégresse ! Mais portons en nous avec amour l'œuvre de lumière que représentent nos cierges allumés [...]. Le Verbe du Père est la lumière, la chair formée par la Vierge est la cire, le cierge étincelant est le Christ lui-même, c'est lui qui éclaire nos cœurs de la vraie sagesse [...]. Celui qui par l'amour tient le Christ dans ses bras porte vraiment le flambeau de cire allumé », D'après ADAM DE SAINT-VICTOR, *Œuvres poétiques*, L. GAUTIER (Éd.), Paris, 1894 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1858), p. 116-117 (rééd. Genève), 1980, trad. par P. GUÉRANGER, *L'année liturgique*, vol. 3, *Le temps de Noël*, Paris, 1878, t. 2, p. 629-633.

Sur la partie droite de l'arc se succèdent l'*Annonciation* et le premier *Songe de Joseph*, deux scènes insistant sur la virginité de Marie. Vient ensuite le voyage de retour des Mages (Figure 85). Un ange leur barre la route menant à deux soldats et les invite à s'en détourner. Il les empêche ainsi de rejoindre un masque monstrueux vomissant des serpents au bas du cordon externe, signifiant la folie d'Hérode.

La lecture des voussures du portail de Nuaillé suit ainsi une progression ascendante. En s'extrayant des griffes d'Hérode, les Mages échappent au monde démoniaque torturant les sculptures des ébrasements et s'acheminent vers l'Adoration du Christ, inscrite entre deux motifs végétaux, au sommet du programme. Par ailleurs, il est clairement observable, malgré les remaniements, que les anges du bandeau externe accompagnent cette progression. Remarquons enfin que la dynamique de l'arc interne est inverse. La transmission de la *Traditio legis* se diffuse vers les parties inférieures de l'arc et les chapiteaux des ébrasements pour combattre les démons qui s'y trouvent.

Ici, le voyage des Mages reproduit la pénibilité du parcours de l'âme humaine, faisant de la péripécie l'exemple canonique parfait de la catharsis de l'âme. La représentation des Mages pèlerins luttant, bâton en main, pour se défaire des embûches semées sur leur chemin, résonne particulièrement à Nuaillé-sur-Boutonne, église placée sur le parcours de la *Via Turonensis*, et trouvait un écho particulier pour le pèlerin.

L'exégèse aborde couramment la péripécie en ce sens, mais aucune n'est plus claire sur le sujet que la mystique cistercienne qui y voit un excellent moyen de rappeler la nécessité des mortifications de la chair aux jeunes novices. Bernard de Clairvaux, qui affectionne particulièrement l'épisode des Mages<sup>146</sup>, interpelle le jour de l'Épiphanie sur l'aide spirituelle qu'apporte la venue des Mages : « Nous veillons à vous rappeler fréquemment cette situation pour que jamais “ne s'efface de vos esprits” le fait que vous êtes des étrangers loin de leur patrie, hors de leur héritage. Car celui qui ne reconnaît pas sa désolation ne peut connaître la consolation »<sup>147</sup>. Le sermon, dans son ensemble, se situe dans la thématique bernardienne de la progression vers Dieu par la pénitence : l'âme du chrétien est perdue mais guidée par la foi, à force de pénitences, de mortifications et de prières, elle peut s'approcher de Dieu. Le voyage des Mages enrichit parfaitement cette conception sous la plume de Bernard. Les Mages revêtent ainsi un sens tropologique extrêmement abouti dans un contexte monacal. Nous pourrions de nouveau citer Bernard, mais Isaac de l'Étoile, s'adressant aux jeunes novices le jour de l'Épiphanie, est plus explicite encore<sup>148</sup> : « les Mages viennent “de l'Orient à Bethléem”, lorsque par la dispensation de la miséricorde divine qui les visite “d'en haut”, les fidèles – qu'ils soient convertis, en proie aux tentations ou éprouvés – s'associent à une communauté sainte. Or les convertis en sont au point de départ, ceux qui sont en proie aux tentations progressent, les personnes éprouvées sont parvenues à l'accomplissement. Les convertis sont donc les débutants, ceux qui sont en proie aux tentations, les progressants, les personnes éprouvées s'accomplissent ou sont accomplies ».

---

<sup>146</sup> « Nous lisons qu'il y a eu trois manifestations du Seigneur qui se produisirent le même jour, mais pas la même année. Merveilleuse, certes, est la seconde et merveilleuse la troisième, mais la première (celle des Mages) est encore plus merveilleusement admirable ». BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sermons pour l'année*, op. cit. n. 11, II<sup>e</sup> sermon pour l'Épiphanie : La première manifestation. La foi des Mages, t. 1, p. 162-163.

<sup>147</sup> *Ibid.*, Premier sermon sur l'Épiphanie, t. 1, p. 138-139.

<sup>148</sup> ISAAC DE L'ÉTOILE, *Sermons*, op. cit. n. 11, Premier sermon sur l'Épiphanie, p. 282-283.

## II. 4 Synthèse

L'exégèse médiévale nous éclaire donc sur l'évolution narrative des images. Le sens littéral du texte s'est ordonné et les rebondissements de l'histoire se construisent dans un récit cohérent et trouvent leur place dans le cycle de l'Enfance. Cependant il ne s'agit pas de retracer l'histoire de l'Évangile, mais d'en appliquer la structure au temps liturgique. L'intérêt pour le sens littéral de la péricope entraîne logiquement l'enrichissement du récit. Mais elle révèle aussi un intérêt pour la valeur allégorique mais aussi morale. C'est ce que nous venons de voir avec le *Voyage des Mages*. La topologie de plus en plus aboutie de l'épisode s'adapte bien à une réalité contemporaine. Si les Mages se soumettent aux codes sociaux contemporains dans l'Adoration, c'est aussi parce que leurs actes s'appliquent directement à la vie quotidienne du fidèle et à sa quête de Dieu. Ainsi, après avoir évoqué un procédé d'actualisation, nous voyons qu'à travers lui, l'histoire des Mages révèle un procédé plus profond d'appropriation. Si le groupe des Mages s'identifie aux nations chrétiennes, leur parcours encombré de tentations s'applique à l'âme de chaque fidèle. L'escale à Jérusalem et la rencontre d'Hérode exemplifient ces tentations.

### III. Les Mages devant Hérode

Lors de notre seconde partie, nous avons vu Hérode apparaître dès l'origine comme l'image d'un pouvoir temporel hostile. La figure se complexifie notablement dans les arts précieux impériaux, la scène prenant alors la forme d'une réception officielle d'ambassadeurs en assimilant tous les codes iconographiques des portraits impériaux. Sur support monumental, les décors n'intègrent pas Hérode avant la fin du XI<sup>e</sup> siècle (à l'exception des peintures du complexe rupestre d'Olevano, entre le X<sup>e</sup> et le XI<sup>e</sup> siècle). En fait, tous les cycles de l'Épiphanie intégrant l'audience au palais sont concentrés sur le XII<sup>e</sup> siècle, avant que l'on constate une soudaine raréfaction au XIII<sup>e</sup> siècle. Il connaît en revanche un succès grandissant dans les jeux liturgiques. Nous pouvons également en dresser une carte relativement précise. Les décors monumentaux les plus nombreux et les plus anciens se situent en France avec une séquence importante sur le deuxième tiers du XII<sup>e</sup> siècle, particulièrement dans le domaine royal capétien<sup>149</sup>. Des exemples importants apparaissent en Bourgogne sur la même période<sup>150</sup>. Par la suite, dans le dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle, les grands cycles de l'épiphanie en façade multiplient les exemples, en Provence et en Charente<sup>151</sup>. En Italie, les témoins sont peu nombreux, datés pour la plupart de la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Leur répartition est peu probante. En Espagne, on note des concentrations similaires à la France mais avec un décalage dans le

---

<sup>149</sup> Sans citer tous les exemples, évoquons les plus importants : Notre-Dame de Chartres (verrière occidentale de l'Enfance, et chapiteau du portail royal) ; ancienne collégiale Saint-Étienne de Dreux (chapiteau) ; cathédrale du Mans (archivoltes) ; Saint-Remi de Reims (chapiteau de la salle capitulaire) ; Saint-Denis (vitrail de l'Enfance) ; Saint-Loup-de-Naud (portail occidental).

<sup>150</sup> Saint-Lazare d'Autun (chapiteau) ; Saint-Lazare d'Avallon (tympan de la façade occidentale) exemples auxquels nous pourrions ajouter un chapiteau de la cathédrale Saint-Jean de Besançon.

<sup>151</sup> Sur la fin du XII<sup>e</sup> siècle, les exemples les plus importants sont : Saint-Trophime d'Arles (façade) duquel nous pourrions rapprocher le chapiteau du cloître arlésien et celui de Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence. En Charente : Notre-Dame de Nuaillé-sur-Boutonne (portail) ; Saint-Pierre de Poitiers (portail nord).

temps, puisqu'il existe peu d'exemples avant le dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle. Sur neuf décors relevés à ce jour dans la péninsule, sept se situent en Aragon et en Catalogne<sup>152</sup>.

Cette rapide revue pose de nombreuses interrogations. L'exégèse est en effet unanime et assimile sans surprise Hérode au diable. Or, si Hérode est la figure intensément dépréciatrice d'un pouvoir terrestre malsain, pourquoi ne pas en retrouver une série d'exemples impulsée par la réforme grégorienne ou sur les façades des cathédrales des communes italiennes en proie à la répression impériale ? Plus intéressant encore, pourquoi retrouver des séquences aussi limitées dans le temps et circonscrites aux endroits où, justement, le pouvoir royal en place s'installe de plus en plus durablement (au sein du domaine royal de France et de la Couronne d'Aragon) ? Hérode doit-il être réduit à la figure du mauvais roi, anti Roi mage ou anti-Christ ? En réalité, le personnage est complexe et a fait l'objet de peu d'études iconographiques<sup>153</sup>. Aussi, pour tenter d'éclaircir la question, nous adopterons une approche dialectique, en explorant d'abord la figure diabolique, puis son intérêt incontestable dans le récit, pour enfin le considérer comme une figure royale respectable.

### III. 1 Hérode : une figure diabolique

Hérode est assurément un mauvais roi et constitue un bon argument pour les clercs à l'encontre des souverains en place. L'exemple le plus connu est le portrait que dresse Grégoire de Tours de Chilpéric appelé « Hérode et le Néron de notre temps »<sup>154</sup>. Concernant le XII<sup>e</sup> siècle, citons les lettres de Bernard de Clairvaux adressées au pape Honorius II pour appeler sa protection sur son ami Henri de Boisrogues, persécuté par Louis VI. Bernard y compare le souverain capétien à Hérode voulant assassiner le Christ<sup>155</sup>. Par ailleurs, très majoritairement, l'exégèse change de ton à propos du roi. Hérode n'est plus la figure du

---

<sup>152</sup> Pour la Catalogne, citons Santa Maria de Taüll, (peintures de la nef, 1150) ; Santa Maria de Barberà del Vallès (peintures de l'abside) ; Estany (chapiteau du cloître) ; Tarragone (chapiteau du portail du cloître de la cathédrale). Ces trois derniers exemples sont à dater entre 1170-début du XIII<sup>e</sup> siècle. Pour l'Aragon, citons le cycle épiphannique important du portail occidental de San Salvador de Luesia ; San Juan de la Peña (chapiteau du cloître) ; Santiago d'Agüero (frise intérieure), tous à situer sur les deux dernières décennies du XII<sup>e</sup> siècle.

<sup>153</sup> La figure d'Hérode n'a pas fait l'objet d'étude iconographique attentive. On retiendra les remarques de G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art...op.cit.* n. 114, p. 98-99, relatives à l'intérêt carolingien et ottonien marqué pour le personnage ; G. VEZIN, *L'Adoration et le cycle des Mages...op. cit.* n. 17, p. 98-100, constate une diffusion uniforme du thème en Europe sur le XII<sup>e</sup> siècle. En revanche le sujet intéresse depuis quelque temps les recherches sur le théâtre médiéval : M. A. SKEY, *Herod the Great in Medieval Art and Literature*, Ph.D, University of York, 1976, London, British Thesis Service, 1986 ; ID., « The Iconography of Herod in the Fleury Playbook and the Visual Arts », *Comparative Drama*, 17 (1), 1983, p. 55-78 ; ID., « Herod's Demon-Crown », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 40, 1977, p. 274-276 ; ID., « Hérode the Great in Medieval Drama », *Comparative Drama*, vol. 13 (4), 1979-80, 330-364 ; D. STAINES, « To Out-Herod: The Development of a Dramatic Character », *Comparative Drama*, 10, 1976, p. 29-31.

<sup>154</sup> GRÉGOIRE DE TOURS, *Histoire des Francs*, trad. R. LATOUCHE, Paris, 1995, p. 70.

<sup>155</sup> « Enfin, qui peut douter qu'il (Louis VI) fasse rien d'autre que s'attaquer à une religion qu'il proclame très ouvertement destructrice de son royaume et ennemie de sa couronne ? Autre Hérode, il ne tient pas le Christ pour objet de soupçon dès le berceau, mais il est jaloux parce qu'il est honoré dans les églises. ». Dans une seconde lettre : « s'il arrive, comme cela est coutumier, qu'en présence d'un puissant, ils (les clercs) aient le sentiment d'être accablés, qu'il leur soit permis de chercher refuge jusque dans les entrailles d'un Père [...]. S'il n'en était pas ainsi, que "Joseph, le juste", voie ce qu'il lui faut faire en ce moment même "de l'enfant et de sa mère", parce que dès maintenant encore, dans la province de Sens "le Christ est recherché pour sa perte" », BERNARD DE CLAIRVAUX, *Lettres*, trad. H. ROCHAIS, SCh 458, Paris, 2001, t. 2, lettre 49-50, p. 169 et 173.

Judaïsme mais bien celle du Diable<sup>156</sup>. Plusieurs images nous permettent de saisir cette radicalisation.

C'est dans un premier temps la violence du personnage qui est mise en exergue lors du *Massacre des Innocents*. Or, bien souvent, cette violence apparaît dès l'audience des Mages. Sur la frise de Saint-Trophime d'Arles, Hérode trône dans toute sa dignité royale, une immense épée placée sur ces genoux (Figure 92). Les scribes ont disparu et le roi n'est accompagné que de soldats lourdement armés. L'épée annonce, certes, le massacre des enfants de Judée, mais elle est également le signe de son pouvoir temporel. Or, à bien regarder, Hérode est « saturé » des insignes de sa *potestas*. Il porte bien sûr la couronne, tient dans la majorité des cas un sceptre, garde à portée de main le glaive, siège sur un imposant trône et, la plupart du temps, il est accompagné de conseillers et de soldats. En cela, nous sommes face à un portrait royal. Cependant, dans beaucoup de cas, ces insignes sont disproportionnés et montrent la menace réelle devant laquelle se trouvent les Mages (c'est le cas dans la composition arlésienne littéralement hérissée d'armes). Souvent, cette surenchère tourne clairement le personnage en ridicule. Sur un chapiteau du cloître d'Aoste, Hérode porte la même couronne que les Mages mais bien plus imposante, pour exprimer sa *Superbia*, péché qui lui est très majoritairement reconnu. Sur la porte de la cathédrale de Pise, la couronne du roi ordonnant le *Massacre des Innocents* peine à tenir en équilibre sur son crâne (Figure 87). Certains décors aragonais nous montrent de bons exemples de ce même procédé. Sur la frise de l'abside de Santiago d'Agüero, Hérode porte un sceptre presque aussi grand que lui. Sur un chapiteau du cloître de Tudela ou sur les portes de bronze de la cathédrale de Bénévent, Hérode est minuscule, perché sur un trône immense. Sur l'écran sculpté de l'église San Zeno de Vérone (Figure 88), le personnage est minuscule. Il croise les jambes, signe de son mensonge (c'est l'un de ses gestes les plus récurrents, d'autres fois, il se tire la barbe pendant qu'il parle aux Mages, signe cette fois-ci de son trouble)<sup>157</sup> et désigne son sceptre, symbole de son pouvoir qu'il refuse de perdre.

Ces quelques exemples montrent que si la patristique voyait en Hérode l'aveuglement des Juifs, l'imagerie médiévale insiste sur la *superbia* du souverain. Le rôle qui lui était attribué dans la découverte de l'Enfant semble nié, sa judéité également au profit des seuls insignes d'un pouvoir incarné par un personnage orgueilleux, colérique, à la fois menaçant et ridicule.

Dans cette optique, le démon devient le compagnon le plus fidèle d'Hérode. Il prend la forme d'une figure monstrueuse ornant le trône du souverain<sup>158</sup> ou lui servant de repose-pied<sup>159</sup>. Le plus souvent le démon est un conseiller. Sur l'un des chapiteaux du déambulatoire

---

<sup>156</sup> Christian Stavelot, parmi d'autres n'attribue pas l'aveuglement d'Hérode à son judaïsme mais bien à celui du démon : « *Herodes non fuit dignus uidere stellam propter maliciam suam* » (« Hérode ne fut pas digne de voir l'étoile, à cause de sa méchanceté », CHRISTIANUS STABULENSIS, *Expositio in euangelium Matthaei, Expositio super Librum generationis*, ch. 2, 9, CCCM 224, 2008; p. 98.

<sup>157</sup> Le croisement des jambes pourrait également être le signe de son autorité temporelle mais, couplé au geste ambigu de la main portée à la barbe, on peut penser que les deux expriment la négativité du personnage : F. GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Âge*, t. 1, *Signification et Symbolique*, Paris, 1982, p. 229-231 et t. 2, *La grammaire des gestes*, Paris, 1989, p. 88-89.

<sup>158</sup> Sur le chapiteau de Tarragone, les masques ornant les angles du chapiteau ordonnent le cycle : des masques humains surplombent l'Adoration des Mages alors qu'un démon cornu surveille Hérode.

<sup>159</sup> Il faut prendre garde à ne pas systématiser la figure du démon dans les motifs zoomorphiques du trône. Il peut parfois s'agir des lions de la tribu de Juda, lignée royale d'Israël. Or Hérode est considéré comme un usurpateur

de Sant Pere de Besalù (Figure 89), il apparaît sous sa forme la plus repoussante, soufflant les conseils funestes à un roi rongé par le péché<sup>160</sup>.

Dans ces conditions, les Mages ne sortent plus du palais pour suivre les indications d'Hérode, ils fuient le mal incarné et cela donne lieu à d'intéressantes compositions dynamiques. Sur les peintures de la nef de Santa Maria de Taüll (déposées au MNAC de Barcelone), les trois Rois mages se trouvent entre Hérode et la Vierge à l'Enfant (Figure 90). Le mage le plus à gauche converse avec Hérode, alors que les deux autres s'en sont déjà détournés pour s'approcher de la Vierge et du Christ. Il y a ici fusion entre l'Adoration et la rencontre d'Hérode pour mieux montrer le refus des Mages de suivre les conseils du souverain. Ils renoncent au démon pour marcher vers leur salut. Remarquons également l'ange guide, issu des compositions byzantines, qui semble bien atténuer le rôle des conseils d'Hérode dans la découverte de l'Enfant. Nous retrouvons exactement le même procédé dans l'abside de l'église Santa Maria de Barberà del Vallès (début XIII<sup>e</sup> siècle). Dans l'espace pyrénéen, un chapiteau du cloître de Moissac illustre cette idée par une opposition topographique entre l'Adoration et le *Massacre des Innocents*. Sur la première face, les Mages sont en adoration devant une Vierge à l'Enfant frontale, assise sur un trône monumental. Au-dessus d'elle, une tenture se retire et la « dévoile » aux Mages. Ils ont comme à leur habitude, laissé leurs chevaux derrière un haut édifice sur lequel on lit *IHERUSLEM*. En revanche, derrière le trône de la Vierge, un édifice, en tout point similaire, est légendé *BET(H)LE(HE)M*. Ainsi, les Mages sortent bien du palais d'Hérode et se détournent de la ville viciée par son mauvais roi, pour marcher vers la cité vertueuse qu'incarnent la Vierge et son fils.

À la question d'Hérode compris comme un anti-Roi mage, il faut cependant répondre par la négative. Hérode accumule les insignes de son pouvoir, alors que les Rois mages en

---

de ce trône (par exemple l'Homélie d'Haymond d'Auxerre, voire notre note n° 126). Il semble que le fragment de Jubé du XIII<sup>e</sup> siècle, remployé dans le mur de la nef de Saint-Maurice de Vienne nous en donne un exemple. Jérusalem en tant que ville royale y est exaltée, et les lions composant le trône curule d'Hérode sont certainement ceux de Juda. En revanche, nous retrouvons les deux masques démoniaques sur les corbeaux de l'arc architecturé, et deux monstres lovés sous les pieds du roi.

<sup>160</sup> Ceci se rapporte par ailleurs à une réalité très concrète. On se reportera aux descriptions très crues de la décadence physique d'Hérode par FLAVIUS JOSÈPHE, *La Guerre des Juifs*, Livre 1, trad. A. PELLETIER, Paris, 2003 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1975), vol 1, p. 172 : « À partir de ce moment, la maladie gagnant tout son corps, les souffrances les plus variées devinrent son partage. La fièvre n'était pas violente, mais il éprouvait une démangeaison insupportable de toute la surface du corps, de continuelles douleurs d'entrailles, un œdème des pieds [...], une tumeur du bas ventre et une gangrène du sexe qui engendrait des vers, et en plus, de l'asthme, des étouffements et des spasmes de tous les membres ». Ce texte antique est connu des médiévaux et retranscrit dès le IX<sup>e</sup> siècle. Otto de Freising interprète les maux d'Hérode comme le châtement pour ses péchés : « Le Seigneur, en punition de son crime, affligea sévèrement Hérode de la plus terrible et répugnante des maladies ». Il réinterprète ensuite Flavius Josèphe en le paraphrasant : « C'est pourquoi Josèphe, dans son dix-septième livre de ses *Antiquités*, parle de lui en ces termes : "En outre, une maladie s'aggravant de jour en jour tourmentait Hérode pour la punition d'un péché commis auparavant" ». D'après OTTO DE FREISING, *The Two Cities : a Chronicle of Universal History to the Year 1146*, Livre 3, chap. 7, trad. C. C. MIEROW, New York, 2002 (1<sup>ère</sup> éd. New York, 1928), p. 231. Ainsi trouvons-nous plusieurs images relayant le récit de Flavius Josèphe : le chapiteau du cloître d'Aoste et un fragment de chapiteau provenant de la collégiale de Dreux (Yale University Art Gallery, n° d'inv. 1938.103) montrent le roi maintenant sa main disproportionnée sur son ventre. L'archivolte de l'église de Calvenzano nous le montre tenter de se soigner dans des bains thérapeutiques d'huiles chaudes, tels que les décrit Josèphe : « Pourtant le roi [...] espérait la guérison et imaginait remède sur remède. C'est ainsi qu'il passa de l'autre côté du Jourdain pour prendre les bains chauds de Callirhoé [...]. Là ses médecins ayant prescrit pour le réchauffer de lui plonger tout le corps dans une baignoire remplie d'huile chaude ».



sont dénués. Excepté leurs couronnes, aucun autre indice ne pourrait s'y rapporter et, à notre connaissance, aucun Mage ne porte de sceptre ou de glaive avant une époque avancée. Alors que les Mages incarnent les nations chrétiennes, Hérode incarne le pouvoir terrestre illégitime mis en opposition au règne universel du Christ.

À Saint-Trophime, sur les deux retours de la frise inférieure, de part et d'autre de la porte principale, s'opposent l'*Adoration des Mages*, sur l'ébrasement droit (Figure 91), et la rencontre d'Hérode et le voyage vers Bethléem, sur le gauche (Figure 92). Deux palais royaux se font ainsi face. À gauche, Hérode est accompagné de ses soldats dans le palais de Jérusalem et porte l'épée royale. À droite, l'autre souverain, le Christ, trônant sur les genoux de sa mère dans l'*Aula pudoris*, oppose à l'épée d'Hérode l'orbe de son pouvoir universel. Cette opposition participe au programme eschatologique général de la façade en partageant la frise de l'Enfance en deux parties distinctes : à gauche, celle où Hérode règne en maître, peuplée de soldats et conduisant au *Massacre des Innocents*, monde duquel les Mages s'extrait pour réapparaître à droite, dans le secteur de l'Incarnation, promesse du salut. Le cycle constitue ainsi une prédelle au partage des élus et des damnés de la frise supérieure.

Le diabolisme d'Hérode est donc incontestable. Cependant, il serait caricatural de s'en tenir à ce seul point. Reprenons l'exemple de la frise sculptée arlésienne qui exprime une franche répulsion pour le souverain. Pourtant, si nous considérons le chapiteau du cloître, consacré au même sujet, et réalisé à une date très proche, nous trouvons une figure d'Hérode plus canonique, entourée de ses scribes et rapportant la prophétie de Michée aux Mages. Au roi évangélique du cloître s'oppose donc le roi démonstratif de la façade. Il y a bien dans les deux cas une utilisation différente de l'épisode, l'une pour les clercs lettrés, l'autre pour les foules ; l'une intégrée dans un récit christologique, l'autre dans un programme eschatologique.

Considérons ensuite la répartition géographique. Nous remarquons que le ridicule et le diabolisme du personnage sont plus importants dans les régions qui aspirent à une autonomie face à un pouvoir oppressant (Arles à qui l'empereur confisque le titre de capitale du royaume de Provence, Pise qui jouit d'une autonomie législative et économique sur les territoires impériaux, Vérone qui souhaite acquérir son autonomie communale). En Catalogne, le pouvoir royal de la Couronne d'Aragon se concrétise, mais Hérode jouit d'une mauvaise image dans les édifices monastiques. Par exemple, l'abbatiale de Besalù citée précédemment est un riche établissement autonome contestant les droits seigneuriaux du comte de Barcelone. Mais cet aspect est loin d'être systématique et nous devons désormais modérer notre propos.

### III. 2 Hérode nécessaire au récit

Avant d'être un personnage vicié par sa soif de pouvoir, Hérode joue un rôle important dans la quête des Mages en indiquant le lieu de la naissance du Messie. Plusieurs Pères y voyaient une union des sciences païennes et juives pour marquer la continuité de l'Ancienne et de la Nouvelle Alliance<sup>161</sup>. Dans les décors cités ci-dessus, sa connaissance des textes de

---

<sup>161</sup> Par exemple, saint Augustin dans son souci d'unir les deux Testaments et les deux églises nous dit : « Toutefois, comme il voulait se faire connaître à nous par les saintes Écritures, après avoir fait briller pour les Mages un signe aussi éclatant dans le ciel et leur avoir révélé au cœur qu'il était né dans la Judée, le Seigneur voulut, à cause de nous, que leur foi en lui fut appuyée aussi sur ses prophètes. En s'informant de la ville où était né Celui qu'ils aspiraient à contempler et à adorer, ils eurent besoin d'interroger les princes des Juifs, de savoir quelle réponse ils trouveraient pour eux dans l'Écriture, dans l'Écriture qu'ils avaient sur les lèvres et non dans le

l'ancienne loi lui semble niée et les guerriers se substituent aux scribes. Cependant, la disparition de ces derniers n'est pas complète et ils tiennent encore une place importante, en tant que scène autonome, principalement en Aragon et en Île-de-France, nous y reviendrons. Toutefois, la figure seule d'Hérode peut également tenir ce rôle. Une miniature du *Psautier de Saint-Swithun* (Figure 93)<sup>162</sup> nous invite à pondérer la vision d'un souverain uniquement diabolique. La composition sur deux registres présente, dans le cadre supérieur, l'*Annonce aux Bergers* et dans le cadre inférieur, les *Mages devant Hérode*. Sur ce dernier registre, les trois Rois mages interrogent Hérode, figure enchâssée dans un petit édicule, tenant un phylactère et armé de son glaive. Le mage le plus à droite montre l'étoile qui semble avoir disparu alors que le second pointe l'index en signe d'interrogation. Le premier, quant à lui, présente à Hérode son bras entièrement recouvert de sa manche. Ce signe iconographique insiste généralement sur le handicap ou l'incapacité d'un personnage dans une situation donnée<sup>163</sup>. Sur cette miniature, les Mages ont besoin d'Hérode et ce dernier leur vient en aide, en leur donnant le phylactère sur lequel est inscrite la prophétie de Michée. La syntaxe on ne peut plus claire de l'image ne laisse aucun doute quant à son interprétation. L'*Hortus deliciarum* (Figure 75) est un autre exemple remarquable intégrant ce détail<sup>164</sup>. Nous y voyons les Mages apparaître devant le souverain, les deux mains couvertes de leurs manteaux alors qu'Hérode leur indique la direction de Bethléem. Les Mages réapparaissent au sortir du palais, les gestes libérés, exultant à la vue de l'étoile. Or, en portant attention à ce détail, de nombreux décors monumentaux apparaissent pareillement construits, par exemple sur l'un des chapiteaux de Saint-Lazare d'Autun, les Mages, comme dans l'*Hortus deliciarum*, se présentent face au roi les mains encombrées dans leurs manteaux et le premier désigne ostensiblement sa main voilée en signe d'impuissance et de questionnement (Figure 94)<sup>165</sup>. Sur l'écran sculpté de Saint Zeno de Vérone, pourtant très critique à l'égard du souverain, le premier mage pose sa main sur son coude en signe de handicap (Figure 88). Ainsi, la présence récurrente d'Hérode est également nécessaire au bon déroulement de l'histoire de l'Épiphanie.

### III. 3 La dignité royale d'Hérode

Miriam Skey, dans ses travaux sur la place d'Hérode dans le drame liturgique en Europe, a bien montré la complexité d'un personnage certes malfaisant, mais respecté en tant que figure historique pour sa dignité royale jusqu'à une époque relativement avancée<sup>166</sup>. Dans

---

cœur. C'était donc des infidèles qui instruisaient les fidèles » SAINT AUGUSTIN, *1<sup>er</sup> sermon sur l'Épiphanie*, 1, trad. M. RAULX, *Œuvres complètes de saint Augustin*, t. 7, Bar-le-Duc, 1868, *Sermon 199*, p. 179-180 ; PL. 38, col. 1026-1028.

<sup>162</sup> Aussi appelé *Psautier de Winchester*, Londres, British Library, Cotton MS. Nero C. IV, fol. 12 r., manuscrit sans doute produit par le prieuré de la cathédrale de Winchester en 1150.

<sup>163</sup> François Garnier relève plusieurs personnages exprimant leur incapacité à agir sur leur sort (par exemple la Synagogue) par la même position de la main (en pronation) sans que nécessairement celle-ci soit voilée : F. GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Âge*, op. cit. n. 1, p. 178-180.

<sup>164</sup> *Hortus deliciarum*, Strasbourg, B.M., fol. 92 r. : HERRAD OF HOHENBOURG, *Hortus deliciarum*, op. cit. n. 118, pl. 51, fig. 110.

<sup>165</sup> Nous utilisons ici une photographie ancienne sur laquelle le second Roi mage n'a pas été encore mutilé. Actuellement, la tête de ce personnage a disparu.

<sup>166</sup> Voir note n° 153.

un autre domaine, Dominique Alibert<sup>167</sup>, tentant d'isoler les types iconographiques des portraits de mauvais rois, a également remarqué les difficultés d'une telle tâche tant le respect pour la fonction royale gomme, en partie, la dépréciation de la figure couronnée. Voyons ce qu'il en est sur les XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles.

### III. 3. a Hérode et le pouvoir royal

Les œuvres de notre corpus réutilisent les codes carolingiens. Nous retrouvons les *regalia* dont Hérode est presque systématiquement muni (couronne, sceptre, épée), il est le plus souvent en trône sous un dais honorifique ou, plus intéressant, il siège sur une maquette de Jérusalem. Il faut toutefois s'intéresser au champ sémantique que recouvre la cité. Hérode règne certes sur une ville, et son trône, plus qu'un objet mobilier, doit être compris comme une synecdoque de Jérusalem, siège de son pouvoir. Mais Hérode est également le roi d'un peuple. Une sculpture en particulier illustre parfaitement cette remarque. Sur l'un des chapiteaux de la salle capitulaire de Saint-Remi de Reims<sup>168</sup> (Figure 96), nous voyons les trois Rois mages se présenter devant Hérode, inscrit sous un arc monumental. Le souverain apparaît dans sa dignité royale et seule sa main portée à sa barbe laisse présager le trouble d'un personnage ambigu. Son trône fait partie intégrante d'un bâtiment crénelé, placé en retrait, figurant Jérusalem. Or, des remparts de cette dernière, deux personnages apparaissent en buste, et semblent aussi troublé qu'Hérode<sup>169</sup>. Ils évoquent sans doute le peuple de Jérusalem et illustrent littéralement Mt 2, 3 relatant qu'ayant appris la venue de Mages « le roi Hérode s'émut, et tout Jérusalem avec lui ». Ce verset n'avait attiré l'attention des exégètes que pour montrer les craintes d'Hérode quant à la perte de sa couronne<sup>170</sup>. Cependant, dès le IX<sup>e</sup> siècle se construit une explication différente et massivement diffusée au XII<sup>e</sup> siècle : Jérusalem partage le trouble d'Hérode parce qu'un mauvais roi entraîne son peuple dans son erreur. Sedulius, au IX<sup>e</sup> siècle, partageait cette conviction<sup>171</sup>, mais pour le XII<sup>e</sup> siècle, Anselme de Laon écrit : « *Et vide quia coeli Regi nato, rex terrae turbatur; dum enim*

<sup>167</sup> D. ALIBERT, « Remarques sur la figure du mauvais roi à l'époque carolingienne », dans *Le monde carolingien : Bilan, perspectives, champs de recherches*, W. FALKOWSKI, Y. SASSIER (Éds.), Actes du colloque international de Poitiers, CESC, 18-20 novembre 2004, Turnhout, 2010, p. 121-142. L'étude porte sur les portraits de rois bibliques négatifs et, parmi eux, celui d'Hérode.

<sup>168</sup> Ce chapiteau est actuellement conservé au musée Saint-Remi de Reims, installé dans l'ancienne salle capitulaire. La sculpture est conservée *in situ*, sur l'ébrasement de l'ancienne entrée. Cependant, en raison des nombreux remaniements qu'a connus le monument, nous ne pouvons certifier que cela fut sa place originelle.

<sup>169</sup> L'un des personnages semble désigner un phylactère et pourrait donc se rapporter aux scribes consultant la prophétie de Michée. Cependant, tous deux sont tête nue et leur localisation sur les remparts de Jérusalem et non aux côtés d'Hérode ne correspond pas à l'iconographie habituelle des scribes, d'autant qu'une autre figure, plus en arrière encore, vêtue d'une longue tunique et portant une coiffe juive, devait se rapporter à la consultation des écritures par les prêtres (nous ne pouvons que le supposer car cette face est masquée)

<sup>170</sup> GRÉGOIRE LE GRAND, *Homélies sur l'Évangile*, Livre 1, Homélie X, 1, trad. R. ÉTAIX et C. MOREL, SCh 485, Paris, 2005, p. 243 : « quand naquit le roi du ciel, un roi de la terre fut troublé. Il n'est pas surprenant qu'un grandeur terrestre soit confondue quand se découvre la majesté céleste »

<sup>171</sup> SEDULIUS SCOTUS, *In euangelium Matthaei*, B. LÖFSTEDT, *Thesaurus Sedulii Scoti, Series A*, Turnhout, 2001, vol. 1, livre 1, 2(12), p. 72 : « *Quid est quod audita Christi natiuitate rex Herodes turbatus est et omnis Ierusalima cum eo, nisi quia diabolus, qui rex est super uniuersos filios superbiae, cognita Christi gloria ecclesiae que salute liuore contabescens inuidiae que facibus instimulatus cum suis sequacibus conturbetur ?* », (« Quelle est la raison qui a fait que, à l'annonce de la naissance du Christ, Hérode fut bouleversé, et Jérusalem tout entière avec lui, sinon que c'est le diable, qui règne sur l'ensemble des fils de l'orgueil, qui, apprenant la gloire du Christ et le salut de l'Eglise, consumé par le poison de l'envie et excité par les feux de la jalousie, est bouleversé avec ses sectateurs ? »)

*celsitudo coelestis aperitur, altitudo terrena confunditur. Sequitur: “Et omnis Jerosolyma cum illo”. Volens illi favere quem timebat. Populus enim plus justo illis favet, quos crudeles sustinet. Unde Salomon. “Rex injustus omnes ministros habet impios. Et congregans, etc” »<sup>172</sup>. Ici, Anselme fait un rapprochement direct avec le livre des Proverbes 29, 12 « Quand un chef accueille des rapports mensongers, tous ses serviteurs sont mauvais », et c’est sous cette forme que l’exégèse de ce verset entre dans la *Glose Ordinaire* (Go Mt 2, 3). Ainsi, le pouvoir royal d’Hérode est bien réel. Le roi devient comme les Rois mages une figure englobante et ses actions synthétisent celles du peuple de Jérusalem.*

### III. 3. b Hérode et sa cour

Un second aspect nous permet de définir le portrait d’Hérode moins comme celui du Diable que comme celui d’un roi. La séquence du palais d’Hérode est dans l’iconographie l’espace de liberté permettant d’intégrer une agitation nouvelle qui peine à infiltrer la codification rigoureuse de l’Adoration. Outre les soldats et les scribes, d’autres personnages semblent peupler la salle palatiale. Des écuyers sont par exemple souvent placés à l’entrée de du palais, pour panser les chevaux des Mages comme sur le portail Saint-Michel de Saint-Pierre de Poitiers. Parmi ces personnages annexes, il en est toutefois un mieux défini et plus récurrent que les autres. Sur une miniature du *Psautier de Saint-Alban* (Figure 95), il apparaît derrière le trône royal, présentant le glaive de son souverain. Nous le retrouvons dans la même posture sur le chapiteau d’Autun (Figure 94). Il ne s’agit pas d’un soldat car il ne porte aucune arme mais il semble bien être le page qui, dans les portraits impériaux, mettait en évidence les insignes régaliens. Sur la miniature de *l’Hortus Deliciarum* (Figure 75), il occupe la même place. Il ne porte pas l’épée, mais croise les mains sur sa poitrine pour exprimer le mensonge d’Hérode. Dans d’autres exemples, il tient le rôle du conseiller comme sur le tympan de Saint-Lazare d’Avallon (Figure 97), bien avant d’être remplacé par le démon. Sur le chapiteau de Besançon, il est placé entre Hérode et un palatin en arme et, dans d’autres exemples, il introduit les Mages au palais. Nous le voyons, par exemple, agenouillé derrière les *Mages devant Hérode* sur le chapiteau du cloître d’Arles (Figure 98).

Encore une fois, le drame liturgique nous permet d’identifier cette nouvelle figure. Dans *l’Office des Rois* de l’Abbaye de Fleury-sur-Loire<sup>173</sup>, le personnage fait son apparition sous le nom d’*Armiger*, ou écuyer d’Hérode, et tient un rôle important dans le déroulement du récit. Durant le jeu, il sert de messager entre les Mages et Hérode, et c’est lui qui est envoyé

<sup>172</sup> ANSELME DE LAON, *Enarrationes in Evangelium Matthaei*, ch. 2, PL. 162, col. 1255 C., (« Et vois que pour la naissance du Roi du Ciel, le roi de la terre est bouleversé ; car quand la grandeur céleste se révèle, la hauteur terrestre se trouble. Suit : “Et Jérusalem tout entière avec lui” (Mt 2, 3). Voulant être favorable à celui qu’elle craignait. Car le peuple est plus favorable qu’il ne devrait à ceux qu’il tient pour cruels. Ce qui fait dire à Salomon : “Un roi injuste possède tous les ministres impies. Et les rassemblant, etc.” (Pr 29, 12) ». C’est une explication que reprend également saint Bernard : « Cependant, le roi Hérode, entendant parler d’un roi, prend peur, soupçonnant un successeur. Rien d’étonnant qu’ “Hérode se trouble”. Mais que “Jérusalem, la cité de Dieu”, la Vision de Paix, “se trouble avec Hérode”, qui s’en étonnerait ? Voyez frères comment un chef impie conforme encore ses sujets à sa propre impiété. Malheureusement la ville dont Hérode est le roi : sans nul doute elle participera à la méchanceté d’Hérode, et lorsque se lèvera le salut nouveau, elle se troublera du trouble d’Hérode », BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sermons, op. cit., III<sup>e</sup> sermon pour l’Épiphanie*, p. 176-177.

<sup>173</sup> DMC, vol. 2, p. 85-89, texte édité d’après le manuscrit 201 de la Bibliothèque d’Orléans. Texte réédité et traduit par G. COHEN, *Anthologie du drame liturgique, op. cit.* n. 13, p. 54-170.

pour connaître les raisons de la venue des visiteurs. Dans l'office de Bilsen<sup>174</sup>, sans doute plus ancien (XI<sup>e</sup> siècle) et plus riche que le précédent, l'*Armiger* a été décliné en plusieurs personnages. Il est d'abord le messager (*Internuntius*), en fait trois personnages distincts, rapportant successivement à leur tour la venue des Mages. Il est également l'homme d'armes (*Armiger*) qui, sur les ordres d'Hérode, accompagne les Mages au palais. Plus important, il est celui qui conseille Hérode et lui demande d'envoyer les Mages à Bethléem pour qu'ils rapportent leur témoignage après l'Adoration. Il est enfin celui qui attise la colère d'Hérode : « Tu es joué, Seigneur, les Mages sont repartis par une autre route »<sup>175</sup>.

Ainsi, dans les images, le personnage que nous nommons par commodité *Armiger*, n'est ni un scribe, ni un soldat, ni un démon, mais une figure plurivalente, à la fois messager, écuyer et conseiller. Relevons par ailleurs un aspect troublant du drame de Bilsen. Hérode y est incontestablement colérique<sup>176</sup> : il frappe les bâtons des Mages quand ceux-ci s'en servent pour montrer l'étoile, il jette à terre le livre du scribe et, plus inattendu encore, il fait jeter les Mages en prison. Mais, tout au long du texte, il est également mal conseillé et l'*Armiger* semble responsable de la folie meurtrière de son roi (dans le drame de Fleury, c'est le fils même d'Hérode qui demande la mise à mort du Christ). Ce personnage n'est donc pas un simple artifice, il porte la responsabilité du drame qui se joue à Jérusalem et il semble donc naturel que celui-ci prenne les traits du démon dans les productions plus tardives et il est possible d'observer derrière cette figure les réflexions sur les dangers d'un roi mal conseillé, sans que le respect qui incombe à la dignité royale n'en soit entamé. En ce sens, le drame de Bilsen, et de façon moindre, celui de Fleury, font preuve d'un respect tout particulier pour le protocole royal.

En premier lieu, les scènes se déroulant au palais font intervenir un nombre conséquent de personnages (quatre écuyers auxquels il faut ajouter les scribes, le chœur et bien sûr les trois Rois mages et Hérode), ce qui, concrètement, demandait une logistique inhabituellement complexe pour un jeu liturgique aussi ancien. Le drame de Fleury spécifie d'ailleurs qu'Hérode et les autres personnages doivent être préparés au préalable, laissant penser à une mise en scène importante. Lorsqu'Hérode libère les Mages après les avoir emprisonnés, il est écrit que ces derniers « descendent du palais » avant de se mettre en route vers Bethléem. On peut donc imaginer une construction bien plus importante qu'un simple trône. À ce propos, Élie Konigson<sup>177</sup> imaginait une petite Jérusalem placée au centre de la nef ou à la croisée du transept, dans une optique de tripartition de l'édifice ouest-est. Les Mages entrent ainsi par l'ouest, passent par le trône d'Hérode qui est placé en opposition à la crèche (sur l'autel, dans l'abside), lieu le plus sacré dans lequel se conclut le jeu. On peut cependant aisément penser que c'est Hérode et sa cour qui retenaient toute l'attention plutôt que l'Adoration devant l'autel, acte encore très liturgique.

---

<sup>174</sup> *DMC*, vol. 2, p. 75-80, (d'après le manuscrit de Buxelles, Bibl. des Bollandistes, ms. 299, fol. 179 v.-180-v.) rééd. et trad. par G. COHEN, *Anthologie du drame liturgique*, op. cit. n. 13, p. 137-153.

<sup>175</sup> « *Delusus es Domine : Magi viam redierunt aliam* ». La pièce s'arrête ici dans le manuscrit, il est possible que celle-ci se poursuivait par le *Massacre des Innocents*.

<sup>176</sup> Walter Liphart a étudié un drame de Freising donnant les mêmes proportions à Hérode et sa folie, sous l'angle de la querelle des Investitures entre Henri IV et Grégoire VII. W. LIPPHARDT, « Liturgische Dramen », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 8, 1960, p. 1010-1051.

<sup>177</sup> É. KONIGSON, *L'espace théâtral médiéval*, op. cit. n. 54, p. 34-36.

Ainsi, autour du roi de Judée s'agitait tout un monde courtois participant à un protocole exaltant la royauté d'Hérode et celle des Mages. Les dialogues des drames de Fleury et de Bilsen sont ainsi rythmés de nombreuses louanges royales. Dans le drame de Bilsen, le messenger introduit son adresse à Hérode ainsi : « Que tu vives éternellement, Roi, digne de vivre toujours ! », à quoi le roi répond « Ma grâce soit ta récompense »<sup>178</sup>. Le même échange formel intervient entre l'écuyer et son roi dans le drame de Fleury : « Vive le Roi éternellement », à quoi Hérode répond « Que ma bienveillance te sauve »<sup>179</sup>. Mais la louange la plus développée est celle prononcée par le fils d'Hérode : « Salut, illustre père, salut, noble Roi qui règne partout, tenant le sceptre royal », Hérode répondant d'un ton tout aussi laudatif : « Fils très aimant, digne de louanges, portant par ton seul nom l'éclat de la gloire royale »<sup>180</sup>. Karl Young<sup>181</sup>, puis Richard Trexler<sup>182</sup>, voyaient dans ces effusions protocolaires une sorte de manuel de bonnes manières exposant au peuple le respect que méritait un roi. C'est aussi notre avis. Malgré la liberté que permet cette scène, sorte de défouloir public présentant Hérode comme un roi carnavalesque que l'on peut singer, il en ressort de précieux indices quant à l'exaltation de la fonction royale qui est désormais indissociable du personnage<sup>183</sup>.

C'est ce protocole qui est respecté dans l'image montrant les Rois mages accueillis dignement, introduits officiellement au palais, leurs chevaux pris en charge et se présentant respectueusement devant le roi. Sur la frise de Saint-Trophime d'Arles (Figure 92), ils sont accompagnés d'un suivant, portant une lourde caisse qui ne se rapporte pas aux offrandes évangéliques. Pourrait-il s'agir d'un présent diplomatique ?<sup>184</sup>. Or, ce prototype n'apparaît pas dans la crèche, mais dans le palais d'Hérode. Dans un autre exemple, la frise du porche sud de l'église Santa Maria del Camino à Carrión de los Condes, l'un des Mages va jusqu'à s'agenouiller devant le souverain. Hérode est donc un roi, il est auréolé de cette dignité et se doit d'être traité comme tel.

### III. 4 Synthèse

Le roi Hérode est une figure complexe dont nous ne réussirons pas à brosser le portrait en quelques paragraphes. Si les Mages sont l'idéal de vertu vers lequel s'efforce de tendre le fidèle, Hérode offre un visage violent, somme toute bien familier à l'homme du XII<sup>e</sup> siècle. Il est un obstacle dressé devant les Mages, tentés de se fier aux conseils des hommes plutôt que de s'abandonner à la foi figurée par l'étoile. Hérode est une tentation à laquelle sont soumis les Mages dans leur périple et incarne donc les puissances terrestres dressées sur le parcours de l'âme humaine vers son état spirituel. Il est en cela la figure la plus concrète et contemporaine du cycle. Remarquons en ce sens que la réflexion théologique s'efface peu à

<sup>178</sup> « *Vivas aeternus, Rex, semper vivere dignus !* » ; « *mea sit tibi gratia munus* ».

<sup>179</sup> « *Vivat Rex in aeternum* » ; « *Salvet te gratia mea* ».

<sup>180</sup> « *Salve, pater inclite, salve, Rex egregie, qui ubique imperas, (s)ceptra tenens regia* » ; « *Fili amantissime, digne laudis munere, laudis pompam regiae tuo gerens nomine* ».

<sup>181</sup> DMC, vol. 2, p. 87-88.

<sup>182</sup> R. TREXLER, *Le voyage des mages à travers l'Histoire*, Paris, 2009, p. 91.

<sup>183</sup> Voir particulièrement l'étude des deux drames en tant que rituel civique que fait R. TREXLER, *Ibid.*, p. 81-97. L'auteur apporte également une précieuse revue historiographique des jeux de Fleury et de Bilsen que l'on complètera avec M. A. SKEY, « The Iconography of Herod in the Fleury Playbook and the Visual Arts », *op. cit.* n. 153.

<sup>184</sup> Ce personnage serait, à notre connaissance, le premier témoin de ce qui deviendra la caravane des Mages.

peu devant une approche plus « populaire » et spontanée. Ainsi, Hérode peut être envisagé comme un roi carnavalesque, à la fois comique et dangereux, mais véritablement puissant. Son personnage suscite à la fois la moquerie et le respect de la figure couronnée et constitue ainsi un espace de liberté et d'expression dans l'imagerie médiévale.

Hérode forme ainsi un point de cristallisation des tensions sociales et attire l'attention là où le pouvoir royal est en construction. Une image résume à elle seule toute la complexité du personnage. Sur un fragment de chapiteau provenant de l'ancienne abbatale Saint-Étienne de Dreux, conservé à la Yale University Art Gallery (Figure 143), le roi brandit son glaive comme une menace. Il est cependant nimbé, tout comme les Mages sur l'autre fragment du même chapiteau, conservé au Musée de Dreux (Figure 142)<sup>185</sup>. Or ce respect unique pour l'aura royale d'Hérode et celle des Mages apparaît dans une abbaye qui est une possession du roi de France, intégrée au domaine royal.

#### IV. Le Songe et le Retour des Mages

Le dernier épisode que nous aborderons ici est le Retour des Mages. C'est en un seul verset que Matthieu conclut sa péricope, immédiatement suivi du *Songe de Joseph*, de la *Fuite en Égypte* et du *Massacre des Innocents*. Il y est décrit l'apparition d'un ange aux orientaux, leur indiquant simplement de ne point retourner vers Hérode<sup>186</sup>. L'historiographie s'est généralement peu intéressée à cet épisode, sinon pour l'expliquer par son interprétation exégétique la plus communément acceptée. Son étude fait pourtant apparaître d'intéressantes problématiques, tant dans l'interprétation morale du cycle des Mages, dans sa globalité, que dans la conception des personnages et de leur statut royal dans l'imaginaire. Après avoir tenté de saisir l'orientation générale des commentateurs, nous nous intéresserons à son expression iconographique, dans un premier temps par le thème du Retour en lui-même puis, dans un second temps, par celui beaucoup plus riche du Songe.

##### IV. 1 Fondement exégétique

L'exégèse relative à l'épisode reste brève mais systématique et presque inchangée depuis les Pères. Le Retour est compris comme une conversion des Mages, continuant leur chemin sur la route vertueuse du Christ et ce, dès Tertullien<sup>187</sup> puis Léon le Grand<sup>188</sup>. Ambroise de Milan est peut-être celui qui théorise le mieux les deux voies possibles du chrétien : « Écoutez un autre enseignement. Par un chemin les mages sont venus, par un autre ils s'en retournent, car, après avoir vu le Christ, compris le Christ, ils repartent à coup sûr

---

<sup>185</sup> W. CAHN, « A King from Dreux », *Journal Title: Yale University Art Gallery Bulletin*, 34 (3), 1974, p. 14-29, repris dans ID., *Studie in Medieval Art and interprétation*, London, 2000, p. 61-90. L'auteur a rapproché de façon définitive ce fragment de celui de l'*Adoration des Mages* conservé au Musée d'Art et d'Histoire de Dreux (Musée Marcel Dessal, n° d'inv. 950.009.002).

<sup>186</sup> « Après quoi, avertis en songe de ne point retourner chez Hérode, ils prirent une autre route pour rentrer dans leur pays » (Mt 2, 12).

<sup>187</sup> TERTULLIEN, *De idololatria*, 9, 5, CCL 2, 1954, p. 1108.

<sup>188</sup> « Après avoir adoré le Seigneur et satisfait leur dévotion, les mages, selon l'avis reçu en songe, s'en retournent chez eux par une autre route que celle par laquelle ils étaient venus. En effet, croyant désormais dans le Christ, il fallait qu'ils ne marchent plus par les chemins de leur ancienne vie, mais que, engagés sur une nouvelle route, ils s'abstiennent des erreurs qu'ils avaient quittées ». LÉON LE GRAND, *Sermons*, trad. D. R. DOLLE, Sch 22bis, Paris, Cerf, 1964 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1947), III<sup>e</sup> Sermon pour l'Épiphanie, 4, p. 232-233.

meilleurs qu'ils n'étaient venus. Il y a en fait deux voies, l'une qui mène à la mort, l'autre qui mène au Royaume ; celle-là est celle des pécheurs, qui conduit à Hérode ; celle-ci est le Christ, et par elle on retourne à la patrie [...]. Gardons-nous donc d'Hérode, de celui qui détient pour un temps le pouvoir de ce monde, afin de conquérir une demeure éternelle dans la patrie céleste »<sup>189</sup>.

Le verset engage également souvent les commentateurs sur une voie tropologique, en appliquant l'allégorie au cheminement spirituel du chrétien vers l'Église. Augustin, que ce verset interpelle sans doute personnellement, y voit le changement de vie du fidèle rencontrant le Christ<sup>190</sup>, alors que Grégoire le Grand comprend le second chemin comme celui de la pénitence<sup>191</sup>. C'est sur ce fond exégétique que le thème est conduit jusqu'à l'époque médiévale et se retrouve sous cette forme dans la *Glose ordinaire* (Go Mt 2, 12).

L'exégèse insulaire aborde le sujet de façon beaucoup plus mystique et sotériologique. Comme nous l'avons vu dans notre seconde partie, les moines irlandais ont, sur un fond apocryphe prégnant, forgé une géographie sacrée et ont localisé la patrie d'origine des Mages dans une région proche du Paradis perdu. Ces derniers, en retournant dans leur patrie (*in regionem suam*), symbolisent le retour des hommes, par le chemin de la pénitence, au Paradis que leur orgueil leur avait fait perdre<sup>192</sup>, idée qui se retrouve sur le continent dès le IX<sup>e</sup> siècle<sup>193</sup>.

---

<sup>189</sup> AMBROISE DE MILAN, *Traité sur l'Évangile de Saint Luc*, Livre II, 46, trad. G. TISSOT, SCh 45, Paris, 1956, p. 93-94.

<sup>190</sup> « Voilà pourquoi les Mages ne retournèrent point par le chemin qui les avait amenés. Changer de chemin, c'est changer de vie. À nous aussi les cieus ont raconté la gloire de Dieu ; nous aussi nous avons été amenés à adorer le Christ par la vérité qui brille dans l'Évangile, comme brillait l'étoile dans le ciel ; nous aussi nous avons prêté une oreille docile aux prophéties publiées par les Juifs, au témoignage rendu par ces Juifs qui ne marchent pas avec nous ; nous aussi nous avons vu dans le Christ notre Roi, notre Pontife et la victime immolée pour nous, et nos louanges ont été pour lui comme une offrande d'or, d'encens et de myrrhe : il ne nous reste donc plus qu'à suivre un chemin nouveau, pour publier sa gloire, qu'à ne retourner point par où nous sommes venus ». SAINT AUGUSTIN, *II<sup>e</sup> sermon pour l'Épiphanie*, 4, trad. M. RAULX, *op. cit.* n. 161, t. 7, *Sermon 200*, 3, p. 187 ; PL. 38, col. 1029-1031.

<sup>191</sup> « Les mages retournant dans leur pays par un autre chemin font entendre quelque chose d'important. En faisant ce qui leur est indiqué, ils nous suggèrent assurément ce que nous avons à faire. Notre pays, c'est le paradis, où il nous est défendu une fois que nous connaissons Jésus de revenir par le chemin pris à l'aller. Nous avons quitté notre pays par l'orgueil, la désobéissance, la recherche des biens visibles, la jouissance de la nourriture défendue. Il nous faut y retourner par les larmes, l'obéissance, le mépris des biens visibles, le frein mis aux désirs de la chair. Nous revenons donc vers notre pays par un autre chemin, car après avoir quitté la joie du paradis par les plaisirs, nous y sommes rappelés par les gémissements. » GRÉGOIRE LE GRAND, *Homélies sur l'Évangile*, *op. cit.*, Homélie X, 7, p. 247.

<sup>192</sup> Un anonyme irlandais de la seconde moitié du VIII<sup>e</sup> siècle écrit à ce sujet : « *Et "in regionem suam" (Mt 2, 12), id est paradisum olim amissum redire de quo per impatientiam et superbiam et vanam gloriam et avaritiam deiecti sumus. Transversa via, et illum per patientiam et humilitatem mansuetudinem benevolentiamque pauperiam redire conamur* », (« Et "dans leur pays" (Mt 2, 12) : c'est-à-dire retourner dans le paradis jadis perdu et duquel nous avons été rejetés à cause de l'impatience et de l'orgueil, de la vaine gloire et de l'avarice. Par un chemin transversal, nous nous efforçons d'y retourner par la patience, l'humilité, la clémence, la bienveillance et la pauvreté »). D'après R. E. MCNALLY « The Three Holy Kings... », *op. cit.* n. 133, p. 673. Un autre texte de la fin du VIII<sup>e</sup> siècle appuie la dimension paradisiaque : « *"In regionem suam". Id est, regio nostra paradus est. Ille per aliam viam regreditur, qui totam suam emendat et de pravitate venit ad sanctitatem* » *ibid.*, p. 680. Le texte cite le commentaire du PSEUDO-JÉRÔME, *Expositio quatuor evangeliorum*, PL., 30, col. 538 A.

<sup>193</sup> HAYMON D'AUXERRE, *Homelieae de Tempore*, homélie XV, *In Epiphania Domini*, PL. 118, col. 115A-115B : « *Regio enim nostra propria paradus est, quia ad hoc conditi fuimus, ut si primus homo non peccasset, sine morte corporis paradisi gaudiis frueremur. Qui ergo ab illa per peccatum cecidimus, necesse est ut per poenitentiam quasi per aliam viam ad eam redeamus, ut qui cecidimus superbiendo, inobediendo, vetita gustando, per aliam viam ad eam redeamus, id est humiliando nosmetipsos, obediendo, et non solum ab illicitis,*



Au XII<sup>e</sup> siècle, le sens sotériologique de l'épisode, le rachat de la faute par l'Adoration et le retour dans le Royaume du Christ par la voie de la pénitence, sont globalement assimilés. Cependant, sur cette base, les recherches s'orientent vers un commentaire moral accru, appliqué au temps de l'Église, comme en témoigne le second sermon pour l'Épiphanie de Julien de Vézelay : « Et les mages empruntèrent un autre chemin pour rentrer dans leur pays. Leur pays, ou le nôtre ? C'est tout à la fois leur patrie et la nôtre, et la patrie de tous les adorateurs du Christ qui suivent le même chemin que les mages et imitent leur foi. Puisse nous mener jusqu'à cette patrie l'étoile resplendissante, c'est-à-dire la grâce de Jésus-Christ notre Seigneur ». Pour Julien, l'histoire des Mages est directement applicable au cheminement spirituel du fidèle et l'Adoration n'en est qu'une étape. Ce chemin reste long et doit faire l'objet d'un effort constant. Ce n'est plus tellement un acte de conversion qu'opèrent les Mages, mais une attention constante portée à l'enseignement du Christ.

Dans les images, le sens sotériologique demeure toutefois le plus immédiatement visible. Par exemple, le relief de l'*Adoration des Mages* placé dans la partie haute de la façade de la cathédrale de Fidenza<sup>194</sup> (Figure 100) respecte une composition classique si ce n'est tout le groupe sculpté placé derrière Joseph endormi. Un ange, survolant deux arcatures crénelées, montre du doigt la première d'entre elles. Il pourrait être l'ange du *Songe de Joseph* si, dans le fond, n'apparaissait un autre édifice, circulaire celui-ci, également crénelé, à la base duquel s'étend un jardin paradisiaque et où deux oiseaux s'abreuvant à la source de vie. Cet ensemble constitue une vision du salut au centre de laquelle s'élève la Jérusalem céleste. L'ange est, quant à lui, celui du *Songe des Mages*. Les deux arcades sont les deux chemins que peuvent emprunter les voyageurs, mais seul le premier, celui que désigne l'ange, conduit au salut. Nous sommes donc ici devant une illustration littérale de la théorie des deux voies développée par Ambroise. Toutefois, cette formule est loin d'être la plus répandue au Moyen Âge.

#### IV. 2 Expression iconographique

Nous pouvons établir avec quasi-certitude que le thème du *Retour des Mages* et encore plus celui du *Songe* sont des inventions médiévales. L'exemple le plus ancien serait, à notre connaissance, la cassette en ivoire du Louvre, datée du dernier tiers du IX<sup>e</sup> siècle (Figure 112). Sur la face latérale du couvercle apparaissent les trois Mages, endormis sur une même couche alors qu'un ange guide (muni d'un long bâton comme nous le trouvons usuellement dans les images byzantines) leur apparaît. Le second exemple est celui figurant sur la plaque en ivoire

---

*sed etiam a licitis abstinendo, quod ipse praestare dignetur, qui vivit et regnat in saecula saeculorum. Amen* », (« La région que nous possédons en propre c'est le paradis, parce que nous avons été créés pour – si le premier homme n'avait pas péché – jouir, sans connaître de mort corporelle, des joies du paradis. Mais nous qui en (de cette région) avons donc chuté à cause du péché, il faut nous y retourner par la pénitence, comme si celle-ci était un autre chemin (pour y aller), afin que nous qui avons chuté en étant orgueilleux, en désobéissant, en goûtant ce qui était interdit, nous y retournions par un autre chemin, c'est-à-dire en nous humiliant nous-mêmes, en obéissant, en nous abstenant non seulement de ce qui n'est pas permis, mais même de ce qui est permis. Ce que daigne nous accorder celui qui vit et règne dans les siècles des siècles. Amen »)

<sup>194</sup> La façade a été remaniée à plusieurs reprises et le résultat actuel n'est sans doute pas représentatif du programme initial. Il semble cependant que le relief qui nous intéresse ici soit cohérent dans sa structure. Voir particulièrement à son sujet la monographie critique de Y. KOJIMA, *Storia di una cattedrale : il Duomo di San Donnino a Fidenza : il cantiere medievale, le trasformazioni, i restauri*, Pisa, 2006, p. 63-68, 89-94.

actuellement conservée au Musée des Beaux-Arts de Lyon, daté entre 870-880 (Figure 41)<sup>195</sup> sur laquelle, pour la première fois, les deux scènes du Songe et du Retour se suivent. Les trois Mages y apparaissent allongés sur une même couche, couverts d'une seule couverture selon une formule devenue célèbre dans la sculpture romane. Au-dessous, le *Retour des Mages* occupe le dernier tableau, montrant les trois voyageurs à cheval s'engouffrant sous une arcade.

Ces deux prototypes impériaux témoignent de la précocité de ces thèmes et nous interrogent sur l'intérêt porté à un épisode complètement absent de l'iconographie antique. Or, à partir du X<sup>e</sup> siècle et plus massivement au XII<sup>e</sup> siècle, dans l'art monumental, c'est sous ces deux formes qu'est mis en image le retour des Mages. Nous les utiliserons donc comme distinction typologique. Étudions dans un premier temps le Retour à proprement parler avant de nous attarder sur le motif bien plus surprenant du Songe.

#### IV. 2. a        *Le Retour*

Nous avons à ce jour relevé six décors intégrant le retour des Mages dans leur patrie<sup>196</sup>, sans cohérence géographique ni chronologique. Parmi ces exemples, trois sont particuliers. La frise de Nuailly-sur-Boutonne nous présente ce que nous pourrions qualifier de rêve éveillé. Un ange arrête les Mages sur la route du retour et désigne le bon chemin du doigt (Figure 85). Le même type est utilisé sur la frise de Saint-Trophime d'Arles (Figure 91). Sur les fresques de Saint-Martin de Fenollar, le voyage de retour se fait en retrait de l'Adoration, créant une confusion du sens de lecture (Figure 160). Sur ces peintures, les Mages sur leurs chevaux portent de longues lances cruciformes, signes de leur conversion.

Les autres décors, en revanche, adoptent une même structure en composant le *Retour des Mages* symétriquement à l'Adoration par rapport à l'axe que forme le groupe de la Vierge à l'Enfant. Le voyage de retour se plie ainsi au sens de lecture processionnel initié par l'Adoration comme sur le chapiteau du chœur d'Audignon (Figure 162). Le cycle des Mages y est condensé sur ce seul chapiteau et s'articule autour d'une Vierge à l'Enfant hiératique. Sur la face orientale, un ange surgi des nuées accompagne les trois visiteurs sur le chemin du retour. Les deux premiers Mages s'éloignent, la paume de leur main grande ouverte en signe de reconnaissance totale de la divinité du Christ. Ici, la Vierge n'est qu'une étape de la quête des Mages, leur réelle récompense étant de marcher sur le chemin du Christ. Sur un tout autre support, le vitrail de l'Enfance de Chartres adopte une composition symétrique semblable (Figure 101, Figure 102 et Figure 103).

Sur les fresques de San Pietro de Ferentillo, la même disposition en triptyque est adoptée (Figure 104, Figure 105, Figure 106). Le retour, à cheval cette fois, s'exécute dans une architecture rythmée de trois arcades. Alors que le premier mage sort de la première, le dernier s'engouffre dans la troisième. Les fresques de la chapelle castrale d'Appiano utilisent la même solution artistique dont le prototype serait l'ivoire du musée de Lyon. Ainsi, l'entrée

---

<sup>195</sup> N° d'inv. L 403. La plaque, datée entre 870-880 présente déjà un intéressant cycle des Mages puisque les trois scènes du Voyage, du Songe et de l'Adoration se superposent. Voir M. OGIER, « Ivoire byzantin au Musée des Beaux-Arts », *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 4, 1967-1971, p. 37 et ss., fig. p. 39. L'autre exemple est un ivoire carolingien de l'école de Metz conservé à la Frankfurt Stadtbibliothek.

<sup>196</sup> Notre-Dame d'Audignon (chapiteau de l'arc triomphal) ; Notre-Dame de Chartres (vitrail de l'Enfance) ; Notre-Dame de Nuailly-sur-Boutonne (archivolte) ; Saint-Martin de Fenollar (fresques du chœur) ; Saint-Trophime d'Arles (frise de la façade) ; chapelle castrale d'Appiano (fresque du mur occidental) ; San Pietro in Valle de Ferentillo (fresque de la nef).

du dernier mage dans la dernière arcade, mise en valeur par un audacieux raccourci, évoque l'entrée du personnage nouvellement converti dans l'Église. Cependant, le chapiteau d'Audignon et les fresques de Ferentillo sont des décors structurants dans l'espace ecclésial<sup>197</sup> et devaient sans aucun doute ponctuer les processions liturgiques. Ainsi, plutôt que d'interpréter le Retour des Mages comme une simple conversion, il est préférable de lui accorder une valeur sotériologique appliquée, sans cesse renouvelée lors de l'usage liturgique. Nous reviendrons plus précisément sur ces notions dans l'interprétation eucharistique de l'Épiphanie.

#### IV. 2. b *Le Songe*

Les exégètes n'accordent que peu d'attention à ce dernier point. C'est pourtant bien lors de l'apparition de l'ange en songe (*somnium*) que le message est délivré. Les Mages sont par ailleurs les seuls personnages bibliques non juifs (le sont-ils seulement pour Matthieu ?) à avoir eu une vision émanant directement de Dieu pendant leur sommeil (le rêve de Nabuchodonosor était quant à lui beaucoup plus sibyllin et nécessitait l'interprétation de Daniel).

Il faut attendre la période carolingienne pour qu'une attention soit portée aux Mages rêveurs. Cela coïncide avec les deux prototypes iconographiques produits sur la même période. Sur la cassette du Louvre et l'ivoire de Lyon, il est surprenant d'observer dès l'origine le célèbre motif des trois Mages allongés sur une même couche dans le premier et même blottis sous la même couverture dans le second. Ce motif, aussi incongru ou pittoresque qu'il ait pu paraître, était complètement absent avant d'apparaître subitement au IX<sup>e</sup> siècle, de demeurer presque intact jusqu'au début du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>198</sup> puis de disparaître de l'iconographie. Nous en avons dénombré vingt exemples<sup>199</sup> également répartis sur tout notre espace géographique entre le X<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle. Il convient dans un premier temps de s'interroger sur les raisons de l'apparition du motif avant de proposer une interprétation pouvant en expliquer le succès.

Il semble normal que les premiers commentaires aient été discrets sur le rêve des Mages. L'idée dominante étant alors de gommer de leur portrait la magie, l'oniromancie aurait été mal venue. Pourquoi cette frilosité s'estompe-t-elle chez les Carolingiens ? Les études d'anthropologie historique de Jacques Le Goff ont mis en évidence un intérêt croissant pour le rêve à partir du IX<sup>e</sup> siècle jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle. Dans la partie haute de cette

---

<sup>197</sup> Le chapiteau d'Audignon se trouve sous la retombée de l'arc triomphal, et déploie son décor au-dessus de l'autel. Les fresques de Ferentillo, sur le mur sud de l'édifice, sur lequel est adossé le cloître, marquent une pause dans la lecture du décor, et ponctuaient sans aucun doute l'usage liturgique.

<sup>198</sup> L'un des exemples les plus tardifs se trouve au tympan du transept nord de la cathédrale de Chartres (1140).

<sup>199</sup> Le type iconographique étant bien défini, et les exemples peu nombreux, nous nous permettons de citer l'intégralité du corpus réuni. Le lecteur pourra se reporter à chacune des fiches de catalogue relatives aux œuvres citées ci-dessous : Saint-Trophime d'Arles (frise inférieure de la façade et chapiteau du cloître) ; Saint-Lazare d'Autun (chapiteau) ; Saint-Bénigne de Dijon (linteau, disparu) ; Saint-Ours de Loches (tympan du porche occidental) ; Saint-Julien du Mans (archivolte du portail sud, et fragment de vitrail) ; Nîmes (chapiteau du musée archéologique) ; New York, Metropolitan Museum (chapiteau provenant de Saint-Pons-de-Thomières) ; Paris, Musée du Louvre (chapiteau provenant du cloître de l'abbaye de Coulombs) ; chapelle Saint-Julien de Petit-Quevilly (fresque de la voûte) ; fragment de vitrail de Saint-Denis (château de Raby) ; cathédrale Saint-Étienne de Sens (chapiteau) ; chapelle castrale d'Appiano (fresque) ; Santiago d'Agüero (frise de l'abside) ; San Juan del Mercado de Benavente (archivolte) ; abbatale San Pere de Besalú (chapiteau du déambulatoire) ; San Salvador de Luesia (chapiteau d'ébrasement) ; San Juan de la Peña (chapiteau du cloître) ; San Salvador d'Ejea de los Caballeros (archivolte) ; cathédrale de Tarragone (chapiteau du trumeau du portail claustral).

chronologie, une vision binaire du rêve se fait jour. Ce dernier émane soit de Dieu (rarement), soit du Diable (souvent). Dans ce contexte, seuls les rêves de certains individus méritent d'être commentés<sup>200</sup>. À partir du XI<sup>e</sup> siècle, Jacques Le Goff note une « démocratisation » du rêve et on s'intéresse alors à l'individu autant qu'à son songe. Selon la place du rêveur dans la hiérarchie, son rêve comporte plus ou moins une portée collective mais les auteurs médiévaux restent très vigilants face au monde onirique et n'envisagent pas tous les rêves sur le même plan. L'onirologie médiévale évolue alors sur trois niveaux selon l'origine du rêve. Il faut distinguer le songe émanant directement de Dieu (rêves vrais), celui insufflé par le diable (rêve faux, ou *fantasma*) et celui produit par l'âme elle-même. Il faut se méfier des deux derniers mais le premier est un honneur pour le rêveur. Le songe des Mages appartient bien entendu à cette première catégorie, celle du rêve « vrai »<sup>201</sup>.

Or, tout comme il existe une hiérarchie des rêves, une hiérarchie des rêveurs se met en place. Certains personnages sont plus aptes à recevoir des visions célestes, parmi eux, les prophètes bibliques, les saints chrétiens et les rois. En effet, le roi en sa qualité d'oint de Dieu et d'intercesseur privilégié, bénéficie en priorité de visions nocturnes et son rêve ne se limite pas à sa seule individualité, mais prend une valeur commune qui mérite que le songe soit étudié et diffusé<sup>202</sup>. Ainsi, le message délivré en rêve a-t-il en général une portée politique. Plusieurs travaux ont bien mis en évidence le poids des rêves royaux dans la politique carolingienne<sup>203</sup> et ont montré que l'onirocritique n'a d'intérêt que si elle concerne le roi. La question des songes royaux ne s'estompe pas avec la « démocratisation des rêves » et ceux-ci continuent de bénéficier d'une certaine sacralisation. Pensons par exemple aux messages reçus par Charlemagne à quatre reprises dans la *Chanson de Roland*, composée à la fin du XI<sup>e</sup> siècle, et qui sont chacun un reflet des événements politiques contemporains<sup>204</sup>. Plus tardivement, évoquons le rêve de Louis VII annonçant la naissance tant attendue de son héritier, Philippe Auguste<sup>205</sup>.

L'apparition dans l'iconographie du *Songe des Mages* dans un tel contexte, alors même que les Mages accèdent peu à peu aux hautes sphères de l'État, juste avant de se voir

<sup>200</sup> J. LE GOFF, « Les rêves dans la culture et la psychologie collective de l'Occident médiéval », dans *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, 1991 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1977), p. 299-306 ; ID., « Le christianisme et les rêves (II<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècle) », dans *L'imaginaire médiéval*, Paris, 1991 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1985), p. 264-317.

<sup>201</sup> Sur la classification des rêves et son évolution à travers les siècles, voir : S. F. KRUGER, *Dreaming in the Middle Ages*, New York, 1992 ; J.-C. SCHMITT, « Le sujet du rêve », dans *Le corps, les rites, les rêves, le temps : essais d'anthropologie médiévale*, Paris, 2001, p. 295-318.

<sup>202</sup> J.-C. Schmitt, *Ibid.*, p. 296.

<sup>203</sup> Voir en priorité Paul E. DUTTON, *The Politics of Dreaming in the Carolingian Empire*, London-Lincoln, 1994, p. 5-22, part. les chapitres : « The Sleep of Kings », p. 5-22, et « The Via Regia of Dreams », p. 23-49 ; S. SHIMAHARA, « Daniel et les visions politiques à l'époque carolingienne », *Médiévales*, 55, 2008, p. 19-31 a également montré l'intérêt accru dans l'exégèse des VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles pour le *Livre de Daniel* et pour la figure du prophète Joseph, interprète des songes royaux à Babylone.

<sup>204</sup> A. H. KRAPPE, « The Dreams of Charlemagne in the Chanson de Roland », *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)*, 36 (2), 1921, p. 134-141.

<sup>205</sup> RIGORD, *Histoire de Philippe Auguste*, trad. É. CARPENTIER, G. PON et Y. CHAUVIN, Paris, 2006 : « À ce sujet, le roi Louis, avant sa naissance (celle de Philippe), eut cette vision pendant son sommeil : il lui semblait que son fils Philippe tenait dans sa main un calice d'or plein de sang humain qu'il offrait à tous ses grands et tous en buvaient. À la fin de sa vie, il rapporte cette vision à Henri, évêque d'Albano, légat du Siège apostolique », ch. 1, p. 123. Ce rêve annonce la réunion politique du royaume autour de Philippe Auguste et il importe de remarquer que le souverain ressent le besoin de la rapporter à un clerc pour en comprendre le sens. Pour une brève étude de ce songe : J. PYSIAK, « Philippe Auguste. Un roi de la fin des temps ? », *Annales. E. S. C.*, 57 (5), 2002, p. 1165-1190.

couronner, est évocatrice. Il semble que le changement de statut des Mages ait pu légitimer leur songe dans les textes et l'iconographie. Il y a cependant une légère différence entre le songe des Mages et le rêve royal médiéval. Les visions nocturnes de Charlemagne, Charles le Chauve, Louis le Pieux ou Louis VII sont souvent codées de symboles qui demandent la lecture analytique d'un clerc et il en était de même pour les rêves des grands souverains vétérotestamentaires. Ce sont par exemple les talents onirocritiques de Joseph qui lui assure sa place à la cour de Nabuchodonosor. Au contraire, le message envoyé aux Mages ne souffre aucune interprétation. C'est un message d'avertissement comme Joseph en reçoit à quatre reprises dans l'Évangile de Matthieu. L'homme médiéval transforme donc ce qui aurait dû rester une vision céleste en un rêve royal.

À travers les exemples du chapiteau du cloître de l'Abbaye de Coulombs aujourd'hui conservé au Louvre (Figure 107), le chapiteau d'ébrasement du portail du cloître de la cathédrale de Tarragone (Figure 108) et le fragment de vitrail provenant de la verrière de l'Enfance de Saint-Denis (Figure 109), nous remarquons que les images nous présentent toutes les codes iconographiques du rêveur. Dans ces trois exemples, les Mages sont allongés, coiffés de leurs couronnes : sur le chapiteau du Louvre le bras du premier mage est étendu sur la couverture ; à Saint-Denis, il pose sa main sur son genou alors que les deux autres reposent leur visage dans le creux de leur main. Le chapiteau du Louvre est particulier puisque l'ange pose sur la joue du premier mage un voile qu'il désigne du doigt. Le voile doit être, dans ce cas, un signe iconographique du songe puisque Joseph, sur le même chapiteau, en porte un identique sur le visage<sup>206</sup>. Dans tous les exemples, l'espace de l'image est scindé en deux dimensions distinctes comme cela est d'usage dans l'iconographie du rêve<sup>207</sup> : celle des trois dormeurs et celle de l'objet de leur vision dans laquelle l'ange mime le contenu de son message. Le plus souvent, il désigne le chemin de son index, souvent pointé vers le ciel. Sur la frise d'Arles, il évoque également la mauvaise route de son point fermé. Seuls de rares exemples nous le montrent muni d'un phylactère<sup>208</sup>. Sur le chapiteau du cloître d'Arles et sur celui d'Autun, l'ange touche la main du premier mage mais le contact physique entre le messager céleste et les dormeurs n'est pas systématique.

La triade des Mages facilite le processus de dédoublement<sup>209</sup>. En effet, généralement, un seul mage semble éveillé par la vision (souvent le plus âgé) alors que les deux autres restent endormis. On peut considérer que le mage éveillé se trouve dans la dimension onirique et évoque à lui seul l'aliénation des trois rêveurs, alors que les deux autres sont dans l'espace narratif des dormeurs.

Il paraît donc évident que l'attention portée à la mise en image du *Songe des Mages* est à rapprocher de leur royauté. Un tel changement de statut légitimise assurément leur rêve dans les textes et dans l'iconographie et il devient naturellement digne d'intérêt. Un commentaire tout à fait approprié de Christian Stavelot comprend ainsi la vision des Mages dans un

---

<sup>206</sup> Le long de la colonne sur laquelle repose ce chapiteau sont superposés plusieurs personnages adoptant les gestes du dormeur, se tenant soit le coude, soit le genou, soit la hanche. Toute la colonne, fût et chapiteau compris, semble développer un champ iconographique onirique.

<sup>207</sup> J.-C. SCHMITT, « Récits et images de rêves au Moyen Âge », *Ethnologie française*, 33, 2003-4, p. 553-563.

<sup>208</sup> Cela semble être le cas sur l'archivolte de l'église d'Ejea de los Caballeros en Aragon et de façon moins sûre sur celle du portail de San Juan del Mercado de Benavente (Castille et León). Le phylactère est en revanche plus courant dans la peinture de manuscrit.

<sup>209</sup> J. C. SCHMITT, « Récits et images de rêves ... », *op. cit.* n. 207, p. 355.

contexte royal : « *Et responso accepto in somnis ne redirent ad Herodem. Sicut solent reges terreni legationibus responsa reddere, similiter fecit Dominus noster regibus qui ad se adorandum venerant : ipse per se reddidit responsum etiam in somnis, sicut prophetis et perfectis viris, ut ipsi erant. Et monuit eos ne redirent ad Herodem, quia via ipsorum non fuerat per eos venire, nisi pro causis superius comprehensis. Ante enim Bethlehem est venientibus de Oriente, quam Jerusalem.* »<sup>210</sup>.

Cependant, si ces remarques expliquent le succès du motif dans un contexte bien particulier, elles ne nous éclairent pas sur le choix de la composition si singulière et pourtant si stable. Pourquoi les Mages partagent-ils la même couche ? Malheureusement, aucun texte n'aborde la question. Il est toutefois possible d'isoler de la scénographie des drames des rois un élément de réponse. Le jeu de Bilsen comporte de nombreuses indications permettant de retracer le déplacement des acteurs dans l'édifice. Les trois Rois, dans ce drame, viennent des trois parties de l'édifice<sup>211</sup> et se rencontrent dans la travée centrale. Selon Élie Konigson, ces trois parties sont la nef centrale et les deux bas-côtés<sup>212</sup>. Il en est de même pour l'office de Fleury-sur-Loire<sup>213</sup> et celui de Rouen<sup>214</sup>. Dans presque tous les jeux jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, le Songe est mis en scène de la façon suivante : un jeune clerc personnifiant l'ange leur apparaît et chante l'hymne « *impleta sunt omnia que propheticæ dicta sunt* »<sup>215</sup>, puis les exhorte à retourner par un autre chemin. Les trois Mages se retirent alors par, nous dit-on, une autre route, sans nous donner plus de précisions (dans l'office de Bilsen, ils se retirent en procession). Seul l'office à l'usage de Limoges<sup>216</sup> nous donne une indication spatiale en précisant que les trois Rois sortent, ensemble, par la porte de la sacristie<sup>217</sup>. Il est donc intéressant de remarquer que s'ils arrivent de divers horizons, ils s'en vont unis après avoir reconnu la nature trinitaire du Christ. Le retour par la sacristie semble bien en accord avec le procédé iconographique que proposaient les fresques de Ferentillo, celles d'Appiano et l'ivoire du Musée des Beaux-Arts de Lyon. De plus, la sacristie, par sa position dans l'église, permettait sans doute de conserver la continuité processionnelle des Mages d'ouest en est. Mais plus important, rappelons que ce lieu possède un symbolisme propre. Guillaume Durand la compare au sein de la Vierge car c'est le lieu où l'évêque revêt le vêtement sacré comme le Christ a revêtu le saint vêtement de sa chair dans le ventre de Marie<sup>218</sup>. Ainsi, le retour par la

<sup>210</sup> CHRISTIAN STAVELOT, *Expositio in Matthaëum Evangelistam 2, In Epiphania Domini*, PL 106, col. 1284 D., (« Et ils reçurent en songe la réponse : ne pas retourner auprès d'Hérode. Comme les rois terrestres ont l'habitude de donner leurs réponses par des ambassades, de la même façon agit notre Seigneur envers les rois qui étaient venus pour l'adorer : il donna lui-même, par lui-même, sa réponse aussi en songe, comme à des prophètes et à des hommes parfaits, ce qu'ils étaient. Et il les avertit de ne pas retourner auprès d'Hérode (car ce n'était pas leur chemin), sauf pour des motifs compris (seulement) d'en haut. Car Bethléem, pour ceux qui viennent d'Orient, se trouve avant Jérusalem »).

<sup>211</sup> « Que le premier Mage, qui est alors au milieu de la nef, chante ; Le Second, qui se trouve sur la droite ; Le Troisième, qui se trouve à gauche », G. COHEN, *Anthologie du drame liturgique*, op.cit. n. 13, p. 138-139.

<sup>212</sup> É. KONIGSON, *L'espace théâtral médiéval*, op.cit. n. 54, p. 34.

<sup>213</sup> DMC, vol. 2, p. 84, trad. par É. de COUSSEMAKER, *Drames liturgiques au Moyen Âge...op.cit.* n. 13, p. 143-165.

<sup>214</sup> DMC, vol. 2, p. 68 ; trad. par G. COHEN, *Anthologie du drame liturgique*, op.cit. n. 13, 171.

<sup>215</sup> Dans l'office de Fleury, les Mages se sont au préalable endormis devant l'autel.

<sup>216</sup> DMC, vol. 2, p. 34, trad. par A. JEANROY, *Le théâtre religieux en France op. cit.* n. 13, p. 11-13.

<sup>217</sup> « *Qua visione attoniti Reges et admirantes redeunt per portam quae ducit ad sacristiam cantando antiphonam* »

<sup>218</sup> GUILLAUME DURAND, *Rational ou manuel des divins offices*, trad. C. BARTHÉLEMY, Paris, 1854, en 5 vol. Le sens matriciel de la sacristie est évoqué à plusieurs reprises par le liturgiste, voir particulièrement vol. 1, chap. 1, p. 27 et vol. 2, chap. 6, p. 42 et 46. Concernant l'analogie entre l'officiant et l'incarnation du Christ lors de

sacristie répond à des exigences dramaturgiques autant qu'à un discours symbolique. Les trois Mages en y entrant intègrent le sein de Marie et, donc, celui de l'Église. Il ne paraît pas audacieux d'appliquer la même signification à la couverture enveloppant les trois Rois. Alors que les Mages arrivent en un groupe tripartite, ils se retrouvent unis dans leur sommeil, le *Songe des Mages* tenant alors le même rôle que leur retour. Cette hypothèse se voit confirmée sur l'un des panneaux de la porte de bronze de la cathédrale de Bénévent (Figure 110) sur lequel les trois Mages sont endormis sur une même couche, placée au centre d'une enceinte fortifiée. Ce motif, courant dans les Nativités carolingiennes et ottoniennes, rappelle littéralement la cité de Bethléem mais renvoie également à Jérusalem, au royaume gagné par les Sages endormis.

Notons qu'un autre motif se substitue peu à peu au Songe à une époque plus tardive et abonde en ce sens. Sur de nombreux monuments du XIII<sup>e</sup> siècle et quelques enluminures de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, germe la tradition du retour des Mages par voie maritime<sup>219</sup>. L'idée d'un retour par la mer fait son apparition à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, dans le commentaire de Pierre le Mangeur<sup>220</sup> puis, bien plus tard, chez Jean de Hildesheim. Les mosaïques du baptistère de Florence (Figure 111) nous en offrent un bel exemple : les Mages sont tous trois réunis dans un petit voilier gouverné par un quatrième personnage alors que la nef vogue sur une ondée stylisée et poissonneuse. Or, la nef est depuis longtemps investie d'un symbolisme ecclésial ainsi que les eaux fructueuses<sup>221</sup>.

Concluons en remarquant que dans tous ces exemples, les motifs du Songe et du Retour important peut-être moins que la place qu'ils tiennent dans l'image ou dans le cycle. Le retour des Mages n'a de raison d'être que dans la continuité de l'Adoration. Plus qu'une image d'entrée des Mages dans le Royaume, il se rapporte au croyant marchant sur le chemin du Christ dans l'Église. Qu'il s'agisse de cavaliers entrant concrètement dans une église architecturée, de rois réunis pendant leur sommeil sous une même couverture ou embarquant ensemble dans une nef, ou encore, qu'ils entrent en procession dans la sacristie lors du jeu liturgique, le symbole est le même. Le songe reste cependant le motif le plus intéressant en ce qui nous concerne car sa durée de vie dans l'iconographie est relativement courte. Il apparaît peu avant notre période et disparaît peu après. Il est pour notre part indubitable que le statut de Rois mages en construction joue un rôle dans le succès du thème car, en tant que rois, les Mages ne reçoivent pas leur vision pour eux-mêmes, mais pour leurs royaumes, pour l'ensemble des nations chrétiennes qu'ils incarnent.

---

l'office, voir M. FASSLER, « Liturgy and Sacred History in the Twelfth-Century Tympana at Chartres », *A.B.*, 75 (3), 1993, p. 499-520, part. p. 501-503.

<sup>219</sup> R. FAVARO, « Il viaggio per mare dei magi evangelici », dans *Da Ulisse a ... : il viaggio per mare nell'immaginario letterario ed artistico*, G. REVELLI (Dir.), coll. « Memorie e atti di convegni, 21 », Pise, 2003, p. 75-84. Dans cet étrange article, l'auteur rapproche le voyage des Mages d'une cosmologie iranienne. Il donne cependant d'intéressants rapprochements bibliques, notamment un parallèle avec l'histoire de Johnas, et donne un corpus succinct d'œuvres médiévales.

<sup>220</sup> PETRUS COMESTOR, *Historia Scholastica*, *op. cit.* n. 20, col. 1542 C.

<sup>221</sup> H. TOUBERT, « Les représentations de l'"Ecclesia" dans l'art des X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles », dans *Musica e arte figurativa nei secoli X-XII*, Convegni del Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale, Todi, 1973, p. 67-101, repris dans ID., *Un art dirigé : Réforme grégorienne et iconographie*, Paris, 1990, p. 37-63.

## V. Synthèse

En début de chapitre, nous faisons la part entre les notions d'actualisation et d'appropriation. Il paraît désormais clair que les deux aspects sont complémentaires. Ainsi, plutôt que de se baser sur l'actualisation visuelle des trois personnages, il convient de réfléchir différemment sur le problème. Les Mages s'incarnent visiblement dans le contemporain car leur action impacte le cheminement de l'âme du fidèle. Leur voyage est une psychomachie dont fait partie la rencontre d'Hérode, véritable tentation<sup>222</sup> dont les trois Rois sortent victorieusement pour accéder à leur salvation par l'Adoration et surtout par l'occasion de suivre l'enseignement du Christ. En cela, nous avons pu voir que le principal enrichissement de la péricope par les commentateurs ne réside ni dans le sens littéral, ni dans l'allégorie (sens qui fusionne en réalité avec le sens littéral), mais bien dans la tropologie de l'épisode. Mais l'imbrication des Mages dans le quotidien du fidèle n'est pas seulement théorique. Rappelons que l'histoire de l'Évangile doit être considérée dans un contexte mémoriel et permanent. L'ensemble de ces décors investissent un espace ecclésial dont la fonction est d'accueillir et de participer à la liturgie. Les images s'insèrent donc dans une atmosphère rituelle continue et impriment leur message non dans la narration finie d'un acte passé mais dans la participation du Chrétien au rituel. Les Mages mettent ainsi en image les épreuves et les espérances du fidèle au quotidien et c'est de cette appropriation que découle l'actualisation. Pour ce faire, l'autorité royale des mages facilite le processus car, seules les aventures d'un roi peuvent revêtir une telle dimension collective. En cela, nous avons remarqué que la mise en image de chacun des tableaux de l'histoire des Mages semble impulsée par l'identité royale de leurs héros et ainsi, que ce soit le voyage, la rencontre d'Hérode ou le Songe, l'ensemble du cycle utilise dans toute sa cohérence le statut royal des trois Sages. Alors que la couronne était née d'une impulsion politique impériale, pour venir coiffer des personnages relativement désincarnés, elle est désormais entièrement intégrée à l'identité des personnages qui agissent comme des rois. Or, l'appropriation et donc la place que tient l'épisode dans l'imaginaire, peut évoluer en fonction du degré de réalité que recouvre le concept de souveraineté en faisant muter le schéma iconographique englobant que nous proposons. C'est la problématique que nous proposons d'aborder dès maintenant.

### **Chapitre 3 : La diffusion du thème dans l'espace féodal : différents foyers, différentes problématiques**

---

Nous avons jusqu'à présent décrit et analysé une iconographie générique de l'Adoration et du cycle des Mages, en remarquant que chacune des formules évoquées ne s'encomrait pas des frontières géographiques et se diffusait partout en Europe dans des délais très courts. Pour rendre plus clair le phénomène, nous avons illustré notre propos

---

<sup>222</sup> Plusieurs auteurs ne laissent aucun doute quant à la tentation des Mages à Jérusalem : Saint Bernard nous dit par exemple : « Une fois les Mages partis en laissant les juifs, “voici que l'étoile qu'ils avaient vue en Orient les précédait”. Cela nous fait clairement comprendre qu'en sollicitant le conseil des hommes, ils ont cessé d'être conduits par Dieu, et que le signe céleste a délaissé ceux qui se sont mis en quête d'un enseignement terrestre ». BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sermons, op. cit.* n. 11, III<sup>e</sup> sermon pour l'Épiphanie, 4, p. 178-179.



d'exemples issus de l'ensemble de notre corpus. Comment, dans de telles conditions, parler de diffusion ? Nous évoquons dans notre présentation du corpus les précautions à prendre vis-à-vis de la terminologie puisqu'il est impossible de mettre à jour une propagation linéaire tant géographique que chronologique dans l'espace féodal. Le thème semble s'épanouir durant le XII<sup>e</sup> siècle, particulièrement durant la première moitié, à partir des deux grands pôles que sont Rome et le Saint-Empire. Cependant, nous retrouvons en plusieurs points géographiques des concentrations d'édifices qui usent du sujet d'une façon qui leur est propre. Plus que de diffusion ou de propagation, notions sous-entendant que le thème se transmet d'un foyer à un autre, il serait plus judicieux de parler d'adaptation contextuelle. Nous n'évoquerons pas ici tous les foyers qu'il est possible d'identifier, car nous ne ferions que survoler le sujet et nous cantonner à des analyses formelles peu concluantes. Nous avons donc choisi de restreindre notre analyse à trois grands espaces au sein desquels nous observons soit une adaptation, soit une modulation, soit une rupture franche avec la typologie exposée plus haut. Le premier, en Italie centro-septentrionale, se caractérise par la proximité du pouvoir papal, un contexte réformateur sur le territoire pontifical et sur ceux contrôlés par le comté de Canossa. Il montre des groupements d'œuvres intéressantes sur le Latium, en Ombrie et, par un glissement de formes, sur les grands programmes sculptés du « *romanico mediopadano* »<sup>223</sup>. Le second foyer se circonscrit à l'espace pyrénéen, particulièrement aux anciens territoires méridionaux de la Marche de l'Espagne, c'est-à-dire le comté de Catalogne et le royaume d'Aragon, dans un contexte d'émergence d'un pouvoir royal dominant avant la réunion territoriale de la Couronne d'Aragon. Le dernier foyer se distingue au sein du royaume de France, particulièrement sur le domaine royal et les territoires alentour. Nous y trouvons une conception de la royauté bien particulière, habilement mariée aux recherches nouvelles sur la Vierge-Église et proche du laboratoire dionysien et de la pensée de Suger. L'analyse de ces trois espaces a l'avantage de refléter une utilisation des Mages directement liée à leur nature royale et à la dimension de leur souveraineté.

### **I. L'Italie centro-septentrionale : entre Mages et Rois mages**

Le corpus que nous regroupons sous la mention « Italie centro-septentrionale » ne recouvre pas une réalité homogène. Si la plupart des décors réunis sur cette zone géographique témoignent, pour la plupart, d'un respect tout particulier pour la formule italo-byzantine du thème et d'un esprit réformé, nous pouvons toutefois distinguer la peinture romaine de l'art roman médiopadouan. Pourtant, le second paraît subordonné au premier, initialement du moins. Aussi, nous isolerons en premier lieu le thème dans la peinture romaine du Latium, fixant une formule stable héritée de l'Antiquité sur l'ensemble de notre chronologie. Nous verrons, dans un second temps, les Mages investir les grands *protiri* italiens. Nous tenterons alors d'isoler une formule de l'Adoration pouvant témoigner de la souveraineté naissante des cités italiennes. Cette réflexion sera approfondie, dans un troisième temps, par une étude de cas : celle des deux grands portails sculptés que conserve Vérone. Enfin, la question de la « découverte » des reliques des trois Rois nous permettra

---

<sup>223</sup> Voir l'introduction d'Arturo Carlo Quintavalle dans *Romanico mediopadano, strada città ecclesia*, A. C. QUINTAVALLE, A. CALZONA (Dirs.), Parma, 1983, p. I-XXII.

d'approfondir notre réflexion sur la place exceptionnelle des Mages dans les cités du Nord de l'Italie.

## I. 1 Les cycles peints du Latium

### I. 1. a Remarques formelles

Sur les neuf décors que nous avons pu recueillir dans le Latium, nous pourrions distinguer trois groupements chronologiques. Le premier, précoce, concerne des œuvres exécutées entre le IX<sup>e</sup> et le X<sup>e</sup> siècle, soit quatre décors peints au total. Deux ont disparu, celle de San Sebastiano al Palatino (ou Santa Maria in Pallara) et celle de la crypte de San Lorenzo fuori le Mura, et ne sont connues que par des relevés aquarelles<sup>224</sup>. L'une est en partie détruite, celle de l'église rupestre de Vallerano dont l'Épiphanie est irrémédiablement perdue<sup>225</sup>. Le seul décor qui nous soit parvenu orne la Capella dell'Angelo dans la grotta San Michele d'Olevano<sup>226</sup>. Les vestiges sont donc minces pour cette période. Sur le XI<sup>e</sup> et le début du XII<sup>e</sup> siècle, deux ensembles constituent de précieux témoins d'un « art réformé » romain. Il s'agit du très ample cycle de l'église Sant'Urbano alla Caffarella au XI<sup>e</sup> siècle<sup>227</sup> et des peintures déposées de l'ancienne Grotta degli Angeli près de Magliano Romano<sup>228</sup>. Enfin, dans la partie

<sup>224</sup> Par les aquarelles d'Antonio ECLISSI (conservé dans Cod.Vat.lat.9071) pour San Sebastiano al Palatino.

<sup>225</sup> Seules quelques bribes de ce programme ont pu être sauvées de l'édifice éventré lors d'un glissement de terrain en 1888. Les fresques de la paroi sud ont été exposées aux intempéries et plusieurs portions du cycle ont disparu, dont celle de l'*Adoration des Mages*. Nous gardons une idée de l'agencement primitif des peintures grâce aux relevés épigraphiques de Gaetano Marini (Cod. Vat. lat. 9071) et aux descriptions précises d'A. Bertini Calosso (1907) qui a également publié les relevés de G. Marini : A. BERTINI CALOSSO, « Gli affreschi della Grotta del Salvatore presso Vallerano », *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 30, 1907, p. 189-241. La description qu'en donne l'auteur rappelle, dans l'agencement des couleurs et la tenue orientale des Mages, les fresques d'Olevano. Pour une étude récente de l'église rupestre, voir S. PIAZZA, *Pittura rupestre medievale, Lazio e Campania settentrionale (secoli VI-XIII)*, coll. de l'« École française de Rome, 370 », Rome, 2006, p. 65-68, 183-184, 244-245 ; ID., « Une communion des apôtres en Occident : le cycle pictural de la Grotta del Salvatore », *C.A.*, 47, 1999, p. 137-158.

<sup>226</sup> Grotta San Michele, capella del Angelo, Olevano sul Tusciano, fin IX<sup>e</sup>-début XI<sup>e</sup> siècle. Une datation dans la seconde moitié du X<sup>e</sup> siècle semble être à retenir. Voir l'exhaustive monographie de R. ZUCCARO, *Gli affreschi nella Grotta di S. Michele ad Olevano sul Tusciano*, coll. « Studi sulla pittura medioevale campana, 2 », Roma, 1977. Pour une référence récente mais beaucoup moins complète, voir A. CATALANO, *Il complesso monastico di Olevano sul Tusciano*, Napoli, 2007.

<sup>227</sup> Deux datations sont exploitables pour ce cycle peint, la première, sur la base de l'inscription placée sous la *Crucifixion* du mur occidental, évoque une exécution en 1011. Sur une base stylistique, plusieurs auteurs proposent d'abaisser la datation à la fin du XI<sup>e</sup> siècle : K. NOREEN, « Lay Patronage and the Creation of Papal Sanctity during the Gregorian Reform : the case of Sant'Urbano alla Caffarella », *Gesta*, 40 (1), 2001, p. 39-59 ; ID., « Narrative Layout and the Creation of a Locus Sanctus in the Frescoes of Sant'Urbano alla Caffarella, Rome », dans *Shaping Sacred Space and Institutional Identity in Romanesque Mural Painting : Essays in Honour of Otto Demus*, T. E. A DALE, J. MITCHELL (Éds.), London, 2004, p. 92-121.

<sup>228</sup> Les fresques de Magliano Romano ont connu de nombreuses péripéties : découvertes en 1903 elles furent déposées en 1939 et transportées à Rome pour être nettoyées. Puis elles furent transportées à la Soprintendenza à la fin 1949 puis à la Galleria Corsini. Elles furent par la suite conservées dans les réserves du Palazzo Venezia. Après une nouvelle restauration en 1994 elles furent rendues à la ville de Magliano Romano où elles sont aujourd'hui conservées, dans l'église San Giovanni Battista. Pour un historique des peintures et une analyse complète, S. MORETTI, « Alle porte di Roma : un esempio pittorico e il suo contesto da ricostruire ; la "Grotta degli Angeli" a Magliano Romano », *Rendiconti : Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 76, 2003, (2004), p. 105-133, part. note n°. 7. Voir aussi pour une référence récente, S. PIAZZA, *Pittura rupestre...op. cit.* n. 225, p. 90-93, 230-231 et 245-246 ; E. TAGLIAFERRI, « Il donatore nell'iconografia e nelle iscrizioni degli affreschi laziali tra XI e XIII secolo : una spia della rinascita della società laica », *Iconographica*, 7, 2008, p. 44-57.

basse de notre chronologie, trois édifices beaucoup plus amples concèdent une place à l'histoire des Mages. Le premier dans l'église de <sup>229</sup> et le second à San Giovanni a Porta Latina<sup>230</sup>. À ceux-là, il faut ajouter le cycle ombrien de San Pietro in Valle de Ferentillo<sup>231</sup> pour ses références assumées à la peinture romaine.

À partir de ce corpus, nous pouvons dégager une première composition du tableau de l'Épiphanie étonnamment stable sur près de trois siècles. Isolons dans un premier temps les fresques de Magliano Romano que les recherches les plus récentes placent entre la fin du XI<sup>e</sup> et le début du XII<sup>e</sup> siècle (Figure 113)<sup>232</sup>. Les trois Mages orientaux, habillés à la mode byzantine (tunique courte, manteau agrafé sur l'épaule, petites coiffes cylindriques, signes de leur statut clérical) offrent leurs présents à la Vierge à l'Enfant, assise de trois quarts, voilée, nimbée, le visage tourné vers le spectateur. Entre les Mages et la Vierge s'intercale l'Ange guide complétant le rôle de l'étoile, ici réduite à sa plus simple expression. Dans les autres exemples cités, Joseph complète la scène, en retrait, placé derrière le trône de la Vierge. Nous retrouvons donc ici, dans ses grandes lignes, le modèle italo-byzantin forgé au VIII<sup>e</sup> siècle à Rome sous Jean VII. L'ange, la tenue des Mages et la corne d'abondance que tient l'un d'entre eux en sont autant de témoins. Les peintures de Magliano Romano sont ainsi l'exacte reproduction de l'Épiphanie de Santa Maria Antiqua (Figure 18) et du fragment de mosaïque conservé dans la sacristie de Santa Maria in Cosmedin (Figure 22). Plus qu'une coïncidence formelle, la référence à ces modèles précis est très significative. La mosaïque de Santa Maria in Cosmedin devait originellement orner l'oratoire de Jean VII dans l'antique basilique Saint-Pierre<sup>233</sup>. Santa Maria Antiqua jouissait quant à elle d'un statut bien particulier puisqu'il s'agissait d'un établissement pontifical édifié au cœur du forum romain, en plein centre de l'*Urbs*. Jean VII la fit décorer au VIII<sup>e</sup> siècle (le programme fut complété par Hadrien II) et y fit édifier un palais épiscopal. L'antique basilique Saint-Pierre, pour des raisons évidentes, et Santa Maria Antiqua sont donc deux édifices phares de Rome et du pouvoir pontifical. C'est ce modèle qui est appliqué, plus ou moins fidèlement, dans tous les décors que nous avons pu recenser à ce jour dans le Latium. La tradition picturale s'applique particulièrement au groupe marial. À Magliano Romano, comme dans tous ces exemples de peinture romaine, elle trône

---

<sup>229</sup> Marcellina, église Santa Maria in Monte Dominico, fin XII<sup>e</sup> siècle-début XIII<sup>e</sup> siècle. Pour une description complète et une analyse des fresques, G. MATTHIAE, « Les Fresques de Marcellina », *C.A.*, 6, 1952, p. 71-81. Pour une référence plus récente, E. PARLATO et S. ROMANO, *Roma e Lazio. Il romanico*, coll. « Patrimonio Artistico Italiano », Milano, 2001, p. 274-277.

<sup>230</sup> Rome, église San Giovanni a Porta Latina (1191-1198). Pour une description complète du cycle, se reporter à G. MATTHIAE, A. MISSORI, M. RAOSS..., *S. Giovanni a Porta Latina e l'Oratorio di S. Giovanni in Oleo*, coll. « Le Chiese di Roma illustrate, 51 », Roma, 1958, pour une référence plus récente, E. PARLATO et S. ROMANO, *Roma e Lazio, op. cit.* n. 229, p. 87-97.

<sup>231</sup> Ferentillo (Ombrie, Terni), église San Pietro in Valle (1190-1200). Ces fresques pourraient être l'oeuvre d'un atelier romain. Quoi qu'il en soit, la référence à la tradition picturale romaine et particulièrement aux décors des grandes basiliques paléochrétiennes romaines est explicite. Voir en tout premier lieu G. TAMANTI (Dir.), *Gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo, op. cit.* n. 37, pour une étude archéologique, historique et iconographique. Pour l'interprétation du programme pictural, voir particulièrement la participation d'H. KESSLER, « Il ciclo di San Pietro in Valle : fonti e significato », p. 77-117 et S. ROMANO, « Il ciclo di San Pietro in Valle : Struttura e Stile », p. 41-76.

<sup>232</sup> Voir note n° 228.

<sup>233</sup> J. NORDHAGEN, « The mosaics of John VII (705-707 A.D.). The Mosaics Fragment and their Technique », dans *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 2, 1965, p. 121-166. Sur cette mosaïque en particulier, voir la notice n° 5 du catalogue, p. 134-138.

de trois quarts<sup>234</sup>, le visage tourné vers le spectateur. Il s'agit d'une Vierge d'intercession, dérivée de l'*Hodigitria* constantinopolitaine implantée à Rome durant le VIII<sup>e</sup> siècle. Il nous faut maintenant porter attention à l'utilisation qui est faite de l'épisode au sein du programme.

### I. 1. b Conception de l'épisode

Magliano Romano les fresques de la Grotta degli Angeli

Les fresques de Magliano Romano sont celles d'une église rupestre. Seules les peintures de la voûte et d'une partie du diaphragme de l'arc triomphal ont survécu (Annexe 4). Au centre de l'arc diaphragme, un Christ *Pantocrator*, inscrit dans un *clipeus*, fait l'objet d'une adoration angélique. Une longue frise décorative partage longitudinalement la voûte de part et d'autre de laquelle se distribuent orthogonalement quatre tableaux d'un cycle de l'Enfance. Sur le pan nord sont disposées, d'est en ouest, la Nativité, l'*Annonce aux Bergers* et l'*Adoration des Mages*. Sur le pan sud apparaissent la *Présentation au Temple* (panneau oriental) et quatre portraits de saints en pied (panneau occidental), tous légendés. Nous identifions ainsi saint Nicolas, saint Sébastien, saint Gilles et saint Pierre (très endommagé). Au pied de saint Nicolas, qui est isolé de ses compagnons dans son propre cadre, une figure minuscule de donateur, légendée « *RIGETTO* », se prosterne devant le saint.

Plusieurs éléments permettent de noter une filiation romaine du programme. Le premier est le compartimentage en tableaux distincts, cernés de rouge. Le second est l'abondance de l'ornementation végétale, particulièrement la large frise dorsale où s'agitent les rinceaux verts et bleus mouchetés de fleurons rouges, de larges rosaces faisant office d'étoiles autour desquelles se rassemblent des paons<sup>235</sup>. Pour finir, l'iconographie elle-même témoigne de cette filiation. Nous l'avons évoquée pour l'*Adoration des Mages* mais il convient également de le noter pour la *Nativité* mêlant en un même tableau naissance et *Annonce aux Bergers*. La Vierge est couchée dans la grotte à la manière byzantine et l'Enfant est placé dans une mangeoire-autel en or constellée de perles. À l'extérieur intervient l'*Annonce aux Bergers* montrant les brebis parquées dans un même enclos, symbole du troupeau des fidèles. Une telle composition de la Nativité avec ses caractéristiques (grotte, mangeoire-autel, enclos) se retrouve à l'identique dans les décors postérieurs, à San Giovanni a Porta Latina, de Marcellina et de San Pietro in Valle de Ferentillo. Dans ces trois cas, la scène est voisine de l'Adoration. Remarquons pour finir la présence de deux saints patrons romains, saint Sébastien et saint Pierre.

Selon quelles spécificités l'Adoration est-elle intégrée dans un tel programme iconographique romain ? En réalité, le discours théologique porté par les peintures est relativement simple. Nous remarquons les épisodes ayant trait au corps incarné (la *Nativité*, avec les nuances que nous y avons apportées et la *Présentation au Temple*, comme exaltation du corps offert sur l'autel). Les Mages, quant à eux, figurent l'adoration de ce corps incarné dans l'*Ecclesia*. Ils entrent par un porche monumentalisé dans la salle palatiale de la Vierge

---

<sup>234</sup> Herbert Kessler remarquait l'utilisation de la *Madona Avocata* pour la Vierge de l'Épiphanie à San Pietro in Valle de Ferentillo : H. KESSLER, « Il ciclo di San Pietro in Valle... », *op. cit.* 225, part. p. 96.

<sup>235</sup> Tous ces éléments ont été remarqués par Hélène Toubert qui intègre les fresques en question dans son argumentaire : H. TOUBERT, « Renouveau paléochrétien à Rome au début du XII<sup>e</sup> s. », *C.A.*, 20, 1970, p. 99-154, repris dans ID., *Un art dirigé*, *op. cit.* n. 221, p. 239-310.

derrière laquelle une haute porte complète visuellement la figure de la Vierge-Mère, l'assimilant à la porte du Temple (Éz 44, 1-2). Cette dernière ouvre sur la Nativité, la *domus panis*, dans laquelle le corps sacrificiel est exalté. Cependant, il est évident que le concept d'adoration, ou plus précisément d'offrande, émane de chaque portion de fresque : l'offrande évangélique des Mages, l'offrande liturgique au temple, les louanges des deux archanges Michel et Gabriel autour l'*Imago clipeata* du Christ mais, surtout, l'offrande des donateurs. Deux sont en effet mentionnés : *RIGETTO*, portraituré au pied de saint Nicolas et *IOHANNES*, qui laisse une inscription votive sur l'arc diaphragme, sous l'ange Gabriel<sup>236</sup>.

Ainsi, le programme de la Grotta degli Angeli peut-il entrer dans le corpus des programmes peints, dits réformés. La référence à Rome par la réutilisation du modèle italo-byzantin en est le signe. Mais il est aussi un indice du succès des idées réformées transmises dans des décors d'impulsion laïque, dans lesquels le donateur engage sa propre personne dans sa relation avec l'Église institutionnelle. Dans ce cadre, l'Épiphanie constitue le référent évangélique de l'acte d'offrande à l'Église du donateur, sans toutefois qu'il y ait assimilation directe de ce dernier à l'un des Mages. L'offrande est ainsi adressée à la Vierge-Mère, la Vierge-Église, la Vierge romaine (selon son type iconographique), figuration de l'Église institutionnelle et de sa centralisation pontificale. En définitive, nous pourrions accorder ici aux Mages la même portée qu'à Santa Maria Antiqua où les trois Orientaux, sur le mur nord du chœur, donnaient une dimension évangélique aux deux portraits de Jean VII en donateur, la première aux côtés de la Vierge absidale, la seconde près de la Vierge du palimpseste. Cependant, l'acte concerne maintenant un laïc qui utilise le même procédé pour exalter sa relation personnelle à Marie, à la communauté bénédictine qui gère l'édifice et son appartenance à une Église centralisée sur Rome.

Malheureusement, le programme de Magliano Romano est tronqué en raison de l'effondrement de la partie occidentale de l'édifice. Nous ne savons donc pas avec quelle scène correspondait l'Adoration dans cette direction.

#### Sant'Urbano alla Caffarella

Le cycle peint de Sant'Urbano alla Caffarella<sup>237</sup>, plus ancien, revêt une problématique similaire et offre cette fois une lecture complète. Les peintures, datées vraisemblablement de la fin du XI<sup>e</sup> siècle<sup>238</sup>, recouvrent la *Cella* d'un ancien temple à Cérès et Faustine et développent un large cycle christologique et hagiographique. Les peintures ont été lourdement restaurées entre le XVII<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle et nombre de panneaux (dont ceux consacrés aux Mages) portent les stigmates de ces interventions modernes. Tout porte à considérer ce

---

<sup>236</sup>E. TAGLIAFERRI, « Il donatore nell'iconografia e nelle iscrizioni degli affreschi laziali tra XI e XIII secolo : una spia della rinascita della società laica », *Iconographica*, 7, 2008, p. 44-57 propose de voir dans le patronyme *RIGETTO*, le diminutif de Arrigo ou de Enrico qu'elle imagine être un donateur laïc, sans doute un agriculteur local fortuné. La seconde inscription « *de Iohannes pro matris suae* » semble confirmer cette idée par son caractère explicitement votif. C'est aussi l'avis de S. PIAZZA, *Pittura rupestre medievale...*, *op. cit.* n. 225, p. 93. La seconde inscription est restaurée, mais fidèlement retranscrite.

<sup>237</sup> La petite église Sant'Urbano se trouve dans le parc de la Caffarella, sur la via Appia antiqua. C'est à l'origine un temple prostyle à Cérès et Faustine reconverti en église au IX<sup>e</sup> siècle en conservant cependant la structure du monument païen dans son élévation.

<sup>238</sup> Voir note n° 227.

monument comme représentatif de la peinture romaine dans un contexte réformé<sup>239</sup>. Ainsi, l'agencement de son décor par juxtaposition ordonnée de tableaux sur deux registres rappelle celui des basiliques paléochrétiennes. De même, des images caractéristiques comme celle du Christ bénissant et enseignant flanqué de deux anges et de Pierre et Paul, sur le mur occidental<sup>240</sup> (au-dessus de l'autel)<sup>241</sup>, ou encore l'immense *Crucifixion* déployée sur le mur oriental (au-dessus de la porte), sont réutilisées d'après les mêmes modèles antiques. Dans ce dernier tableau, au pied de la Croix, deux figures de donateurs ont été intégrées, en pleine adoration du crucifié, de part et d'autre d'une inscription évoquant le nom de Bonizzo et la date de 1011<sup>242</sup>.

Ainsi, comme l'a montré Kirstin Noreen, le cycle a certainement été commandité par une famille laïque, reprenant les codes formels tardo-antiques romains, prisés dans un climat réformé, et reproduisant une décoration proche de grands pôles politico-religieux. En ce sens, les fresques exaltent le patrimoine hagiographique de Rome (saint Urbain et sainte Cécile) pour honorer, d'une part, l'Église institutionnelle et ses pionniers, d'autre part le pouvoir pontifical avec le cycle précocement développé de la vie de saint Urbain. Il est à noter également l'adoration de la Croix qui devient une constante dans l'art pictural romain de l'époque. Évoquons, par exemple, les peintures de la chapelle nord de Santa Maria Antiqua, ou l'exaltation du crucifix sur la mosaïque absidiale de San Clemente.

Dans ce contexte, l'histoire des Mages occupe deux tableaux au sein du cycle de l'Enfance recouvrant tout le mur nord<sup>243</sup>. La figuration des Mages y reprend, dans les grandes lignes, ce que nous avons pu dire pour la Grotta degli Angeli, mais l'analyse formelle du tableau est difficile en raison des restaurations<sup>244</sup>. L'Adoration (Figure 115) adopte la composition intégrant l'ange et Joseph, mais cette fois, l'épisode se déroule en extérieur, à la

---

<sup>239</sup> K. NOREEN « Lay Patronage and the Creation of Papal... », *op. cit.* n. 227, p. 39-59 ; ID., « Narrative Layout and the Creation of a Locus Sanctus... », *op. cit.* n. 227.

<sup>240</sup> Pour les emprunts iconographiques de la décoration de l'antique basilique Saint-Pierre de Rome, voir les travaux d'H. KESSLER, « "Caput speculum omnium ecclesiarum" : Old St. Peter's and Church Decoration in Medieval Latium », dans *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance: Functions, Forms, and Regional Traditions*, W. TRONZO (Éd.), ten contributions to a colloquium held at the Villa Spelman, Florence, Bologna, 1989, vol. 1, p. 121-145, repris dans ID., *Old St. Peter's and church decoration in medieval Italy*, Spoleto, 2002 ; p. 45-73 ; ID., « Old St. Peter's as the Source and Inspiration of Medieval Church Decoration », *Ibid.*, p. 75-95.

<sup>241</sup> L'église Sant'Urbano reprend l'orientation est-ouest de l'ancienne *cella* du temple.

<sup>242</sup> L'inscription mentionnant cette date a longtemps fait autorité mais son authenticité reste douteuse et a pu faire l'objet d'une mauvaise restauration. Une datation à fin du XI<sup>e</sup> siècle, lui est aujourd'hui préférée. Voir note n° 227.

<sup>243</sup> Le mur nord est partagé verticalement en cinq sections respectivement séparées, par une série de pilastres. Chaque section accueille deux tableaux juxtaposés verticalement. Le cycle de l'enfance se lit de gauche à droite. Se succèdent ainsi l'Annonciation et la Nativité, l'Annonce aux Bergers et le Songe de Joseph, la monstration de l'étoile par les Mages, l'Adoration des Mages, la Fuite en Égypte et le Massacre des Innocents.

<sup>244</sup> La Vierge et l'Enfant sont presque intégralement modernes, il ne faut porter aucun crédit à l'inscription des noms des Mages et il est plus que douteux que le premier ait pu être d'une part, être tête nue, d'autre part en pleine *proskynesis*, à une date aussi haute. Les aquarelles exécutées par Antonio Eclissi (Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. lat. 4402, fol. 1-18 et Vatican, Barb. lat. 4408) à l'initiative du cardinal Francesco Barberini avant les restaurations opérées sous le pontificat d'Urbain VIII (1623-1644) permettent d'avoir une idée globale du programme avec toutes les réserves qu'imposent les libertés prises par l'artiste. Plusieurs d'entre elles sont publiées par K. NOREEN « Lay Patronage and the Creation of Papal... », *op. cit.* n. 227, p. 39-59. Pour le détail des estampes conservées dans ces codex, E. MÜNTZ, « Les sources de l'archéologie chrétienne dans les bibliothèques de Rome, de Florence et de Milan », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 8, 1888, p. 81-146 (part. p. 101-119).

façon des fresques de Castelseprio<sup>245</sup>. Les Mages restent orientaux mais semblent plus proches de l'art des catacombes que du type italo-byzantin. L'inclusion de la scène rare de la monstration de l'étoile, courante sur les sarcophages antiques, semble confirmer la volonté de se référer à un type funéraire. Rappelons par ailleurs que l'église se trouve à l'extérieur de Rome, sur la via Appia Pignatelli, à quelques centaines de mètres des catacombes Saint-Calixte ou ce modèle se trouve en abondance sur les peintures cémétériales et sur la sculpture de sarcophage.

À Sant'Urbano, l'orientation de la procession des Mages a gardé toute sa cohérence. Les trois orientaux occupent la dernière section du mur nord et leur adoration se heurte à l'angle du mur oriental (mur opposé à l'autel dans notre cas) sur lequel se déploie un cycle de la Passion et de Pâques autour d'une immense Crucifixion<sup>246</sup>. Les donateurs laïcs y sont représentés agenouillés aux pieds de la croix, plaçant leurs mains sous le *supedaneum*. La fresque a subi une restauration brutale<sup>247</sup> mais, comme le montrent les relevés du XVII<sup>e</sup> siècle, la composition d'ensemble paraît respectée. On peut légitimement penser que l'Adoration du corps incarné du Christ par les Mages s'adresse également à son corps sacrifié sur la Croix, thématique déjà développée à Magliano Romano. La Vierge-Mère n'est donc qu'un passage vers l'*exaltatio crucis* opérée par les deux donateurs et ainsi, comme à Magliano Romano, les Mages donnent une portée évangélique à l'acte d'adoration des donateurs. Ils conceptualisent l'acte d'offrande et amplifient leur action bienfaitrice envers le Christ et envers l'Église romaine. Les Mages bénéficient en retour d'une dimension eucharistique.

Conclusion : des Mages « romains »

Les exemples de Magliano Romano et de Sant'Urbano font donc un même usage de l'Adoration. Les deux programmes intègrent pleinement l'épisode dans un contexte pictural contemporain, par la réutilisation d'une formule antique, l'intégration à une hagiographie romaine, l'exaltation du corps incarné du Christ et sa vocation sacrificielle. Tous deux utilisent l'offrande des Mages pour souligner la générosité du donateur dans une appropriation personnelle des personnages. La problématique autour de l'Épiphanie reste donc, dans ces deux programmes, étonnamment proche de l'usage qui en était fait dans l'art funéraire antique. Les trois Sages véhiculent également la finalité salvatrice de ce don. À Sant'Urbano, les thématiques de conversion, de sacrifice et de salvation sont partout présentes dans les nombreuses scènes de martyrs et dans le cycle de la Passion. La portée canonique du sacrifice est particulièrement concentrée dans la partie gauche du mur oriental, dans la continuité de l'Adoration et entre les Mages et le Christ crucifié, quatre scènes amassées évoquent la salvation de l'âme (la *Mise au Tombeau* et la *Descente aux Limbes*) et la Résurrection (*saintes-femmes au Tombeau* et *Noli me tangere*).

Un programme sotériologique est ainsi élaboré, qui fait usage, avec beaucoup d'efficacité, de l'*Adoration de Mages*. Ajoutons que, tout comme dans l'art funéraire antique,

---

<sup>245</sup> Les aquarelles d'Antonio Eclissi semblent confirmer ce détail.

<sup>246</sup> À gauche de la croix se trouvent la *Mise au Tombeau*, la *Descente aux Limbes*, les *saintes-femmes au Tombeau* et le *Noli me tangere*. À droite, Jésus comparait devant Pilate et en dessous se trouve l'*Arrestation du Christ* et le *Portement de Croix*.

<sup>247</sup> On notera par exemple l'allure moderne de Longin et Stephaton ou encore de turban exotique dont a été coiffée la donatrice.

la portée mémorielle de l'offrande est une composante essentielle. Kirstin Noreen évoquait les anciennes descriptions de l'édifice au XVII<sup>e</sup> siècle faisant état de nombreuses sépultures autour de l'édifice, peut-être destinées à la famille des généreux donateurs<sup>248</sup>. En remémorant la donation du couple laïc présenté au pied de la Croix, les Mages invitent également les vivants à une réitération de l'offrande à l'église, celle destinée au sacrifice eucharistique, pour le salut des âmes des défunts.

### *I. 1. c Une tradition durable*

Les peintures de Sant'Urbano et de Magliano Romano nous montrent donc le développement de solutions artistiques dans un contexte réformateur mouvementé et on ne s'étonnera pas des résultats que nous avons pu en retirer. En revanche, plusieurs autres décors, plus bas dans la chronologie, ont fait de ce modèle une réelle tradition artistique. Trois exemples particulièrement pertinents se trouvent dans les églises de San Giovanni a Porta Latina à Rome, de Santa Maria in Monte dominico à Marcellina et de San Pietro in Valle à Ferentillo. Tous trois revendiquent clairement une tradition picturale romaine et utilisent un même modèle italo-byzantin pour l'Adoration, comme exposé ci-dessus<sup>249</sup>. Les peintures de Ferentillo réutilisent l'antique épisode de la monstration de l'étoile (Figure 104) et celles de Marcellina combinent l'*Adoration des Mages* à la *Guérison de l'aveugle* (au registre inférieur), connexion très courante sur les sarcophages antiques. On notera cependant une ouverture aux avancées impériales franques, telles qu'elles se sont répandues dans toute l'Europe, puisqu'à Marcellina et à Ferentillo, les Mages voyagent à cheval. Il ne semble pourtant toujours pas question de les couronner.

Il a été reconnu, par tous les auteurs ayant étudié les peintures des trois édifices, que leur composition, leur forme et leur iconographie, se voulaient héritières des antiques basiliques romaines de Saint-Paul hors les murs et de Saint-Pierre<sup>250</sup>. Leur lecture est extrêmement riche et complexe, aussi convient-il ici de se restreindre à l'Épiphanie.

Le premier lien que l'on peut établir entre les trois décors concerne leur situation dans l'édifice. Les Mages sont peints dans la nef, leur procession orientée vers l'ouest<sup>251</sup>, le plus souvent proche de la sortie de l'église. C'est une particularité que nous pouvons maintenant restreindre à l'Italie centrale. Partout ailleurs, les Mages sont littéralement orientés et se dirigent vers l'intérieur de l'édifice (pour les décors externes) ou vers l'autel (pour les décors

---

<sup>248</sup> K. NOREEN « Lay Patronage and the Creation of Papal... », *op. cit.* n. 227, p. 51 et ID., *Sant'Urbano alla Caffarella : Eleventh-Century Roman Wall Painting and the Sanctity of Martyrdom*, Ph.D, Johns Hopking University, 1998, p. 64-69.

<sup>249</sup> À Marcellina comme à Ferentillo, il s'agit de Mages orientaux tels que nous les trouvons à Sant'Urbano, selon une formule directement paléochrétienne et non byzantinisante. À San Giovanni à Porta latina, ils portent des coiffes différentes mais également reprises d'un modèle antique. Un sarcophage actuellement conservé au Museo Pio Cristiano du Vatican, provenant du Museo Cristiano de Benoît XIV (n° d'inv. 31548), montre des bonnets identiques. Dans les trois exemples, les Mages portent leurs offrandes dans de petits caissons rectangulaires comme sur la mosaïque de Santa Maria in Cosmedin et les fresques de Santa Maria Antiqua. À Marcellina, le second Mage porte une corne d'abondance.

<sup>250</sup> De gauche à droite : La *Création du Monde*, la *Création d'Adam*, la *Création d'Ève*, le *Péché originel*, la condamnation d'Adam et Ève, La *Chute*, le chérubin à l'épée de feu placé à la porte du Paradis.

<sup>251</sup> Il est à noter qu'à Marcellina, l'église a été réorientée à l'époque baroque. Le tableau des Mages se trouvant dans le chœur actuel était originellement orienté vers la sortie de l'édifice.



internes). Ce positionnement occidentalisé propre à la peinture romaine résulte d'une appréciation iconographique particulière à ces édifices que nous tenterons d'expliquer en quatrième partie. Relevons pour le moment les fresques de San Giovanni a Porta Latina, offrant un étonnant remaniement de leur héritage culturel. Le mur sud de la basilique décline sur trois registres une histoire de l'humanité. Trois frises superposées se lisent sans interruption (Annexe 4) dans leur progression chronologique de gauche à droite (d'est en ouest). Au registre supérieur, l'histoire de la Genèse est relatée du *Fiat Lux* à la clôture de la porte du Paradis<sup>252</sup>. Au registre médiant, l'Enfance du Christ s'étend de l'*Annonciation* à l'*Épiphanie*<sup>253</sup>. Au registre inférieur est décrite une partie de la vie publique du Christ et de sa *Passion*, depuis la *Résurrection de Lazare* jusqu'à sa *Mise au tombeau*<sup>254</sup>. Concernant les deux premiers registres, le rythme du cycle de Noël suit exactement celui de l'histoire originelle de l'homme et présente ainsi une véritable genèse de l'Évangile et de l'Église chrétienne. Sans entrer dans le détail, remarquons que chaque panneau vétérotestamentaire est une préfiguration de l'épisode néotestamentaire qu'il surplombe, construisant toute une dialectique sur le Christ nouvel Adam et sur la Vierge nouvelle Ève. Parmi les points de connexion les plus éloquents, évoquons le premier panneau oriental présentant le *Fiat Lux* placé au-dessus du *fiat* de la Vierge lors de l'*Annonciation* ou encore, selon le même procédé, la *Nativité* et la *Création d'Ève*. Enfin, l'ordonnancement en trois registres se voit bouleversé à la fin du cycle de la *Passion* par la *Crucifixion* qui occupe deux niveaux et constitue ainsi l'épilogue des frises de l'Enfance et du martyr du Christ.

Concentrons-nous sur la portion occidentale de ce mur et, plus particulièrement, sur l'*Adoration des Mages* (Figure 116). Le tableau en lui-même occupe une place relativement restreinte mais apparaît comme un nœud crucial du programme. Comme dans tous les autres exemples cités précédemment, l'Adoration fonctionne en diptyque avec l'*Annonce aux Bergers*. Concernant sa connexion avec l'histoire de la Genèse, l'Adoration intervient exactement sous la condamnation d'Adam et Ève et, selon un rapprochement théologique établi de bonne heure, les Mages viennent racheter la faute de leurs ancêtres. De plus, la scène surplombe le *Portement de Croix*, selon un agencement déjà établi à Santa Maria Antiqua. Or, la réutilisation de ce rapprochement iconographique prend tout son sens face à la *Crucifixion*. Les Mages, encore une fois, en destinant leurs offrandes à la Vierge à l'Enfant préfigurent l'adoration de la Croix glorieuse, instrument de rédemption ouvrant aux nations chrétiennes les portes scellées du Paradis qui apparaissent au registre supérieur, gardées par le chérubin à l'épée de feu.

<sup>252</sup> Notons que le chérubin armé de l'épée de feu, gardien de la porte, est un motif directement issu des « Bible atlantiques » de l'école romaine et ombrienne, particulièrement la *Bible de Santa Maria del Trastevere* (Cod. Vat. Barb. lat. 587), datée de 1097, et la *Bible du Panthéon* (Cod. Vat. lat. 12958). G. MATTHIAE, « Les fresques de Marcellina », *op. cit.* n. 229. Ces Bibles sont des instruments de diffusion massive du message grégorien uniformisé entre le XI<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle : voir M. P. TOESCA, « Miniature romane dei scoli XI e XII. Bibbie miniate », *Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, 1929, p. 69-96 et, plus récemment, G. LOBRICHON, « Riforma ecclesiastica e testo della Bibbia », dans *Le Bibbie Atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, M. MANIACI, G. OROFINO (Éds.), Abbazia di Montecassino, 11 luglio-11 ottobre 2000, Biblioteca Medicea Laurenziana, 1 marzo-1 luglio 2001, Firenze, 2001, p. 15-26.

<sup>253</sup> De gauche à droite : l'*Annonciation*, la *Visitation*, le *Voyage à Bethléem*, la *Nativité*, l'*Annonce aux Bergers*, l'*Adoration des Mages*.

<sup>254</sup> De gauche à droite se succèdent la *Résurrection de Lazare*, l'*Entrée à Jérusalem*, la *Cène* (?), le *Lavement des pieds*, la *Trahison de Juda*, le *Portement de Croix*, la *Crucifixion*, la *Mise au Tombeau*.

La comparaison de ces exemples romains, pris isolément sur près de deux siècles, montre une réutilisation formelle du thème qui surprend peu dans le contexte artistique, politique et religieux de la cité apostolique. Cependant, il semble clair que le respect de l'héritage formel s'accompagne également d'un respect pour les fondamentaux théologiques de la péricope. Leur acte reste, dans l'iconographie, du domaine de l'exemplification : celle du don, nous l'avons vu pour les programmes aux donateurs et celle de l'Adoration dans l'exaltation du sacrement eucharistique. Dans les deux cas, les Mages conceptualisent le comportement du fidèle face à Dieu d'une part, mais surtout face à son Église. Les donateurs de Sant'Urbano et de Magliano Romano laissent trace de leur don et donc de leur mémoire à la communauté qui aura en charge le salut de leur âme. La portée de l'acte d'Adoration est ici réduite et rappelle l'usage qu'en faisaient les premiers chrétiens dans l'art funéraire. Il faut en élargir la vision pour les grands programmes de San Pietro et de Ferentillo exaltant les sacrements pour toute la communauté. On peut par ailleurs se demander si, en restant des Orientaux, les Mages ne conservent pas leur paganisme, corroborant ainsi l'ambition impériale d'une Église romaine de centraliser le monde chrétien autour d'un pouvoir sans réelle limite.

## I. 2 Les Mages dans la cité. L'affirmation des communes italiennes

En abordant la problématique des cités-États du Nord de l'Italie, nous changeons de contexte et, avec lui, de tradition artistique. Nous étions pour le Latium à l'intérieur de l'édifice, dans l'utilisation d'une technique picturale ancestrale pour un art de dévotion. Dans les cités du Nord de l'Italie, les Mages se retrouvent sur les façades de cathédrales et d'abbayes urbaines, intégrés à un nouveau type de décoration monumentale : le *protiro*<sup>255</sup> de style roman médiopadouan<sup>256</sup> (*romanico mediopadano*) en plein essor au début du XII<sup>e</sup> siècle. L'analyse se porte donc désormais sur un art démonstratif nouveau, diffusant un message synthétique dans l'espace public. Ainsi, en Lombardie, sur les terres de la Maison de Canossa et en Vénétie, se fait jour une concentration importante de Mages au sein de programmes sculptés signés par les plus grands sculpteurs du temps, Wiligelmo, Guillelmo et Niccolò (qui nous intéressera particulièrement ici)<sup>257</sup> et, plus tard, par Benedetto Antelami.

<sup>255</sup> Spécifiquement, sur les *protiri* des cités du Nord de l'Italie, outre les études monographiques relatives à chaque édifice et à chaque artiste, nous appuyons notre étude sur les travaux suivants : A. C. QUINTAVALLE, *La Cattedrale di Modena*, Modena, 1964-1965, 2 vol., part. vol. 1, p. 143-152. Pour une datation de la façade, ID., « "L'éveil de la sculpture italienne dans l'Italie du Nord" ? », dans *Medioevo : arte e storia*, A. C. QUINTAVALLE (Dir.), Atti del Convegno internazionale di studi Parma, 18-22 settembre 2007, Milano, 2008, p. 13-37 ; F. GANDOLFO, « Il protiro romanico : nuove prospettive di interpretazione », *Arte Medievale*, 2, 1984, p. 95-118.

<sup>256</sup> Voir l'introduction du catalogue de l'exposition par A. C. QUINTAVALLE, « Romanico mediopadano, strada città ecclesia », *op.cit.*, n. 223, p. 13-52.

<sup>257</sup> À la bibliographie des notes précédentes, ajoutons les études sur le Niccolò : en premier lieu les actes du séminaire tenu à Ferrara en 1981, *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, A. M. ROMANINI (Dir.), Atti del seminario tenutosi a Ferrara, 21-24 settembre 1981, Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria, Ferrara, 1985, 3 vol. Voir particulièrement les participations de C. V. BORNSTEIN, « Nicholaus's sculptures in context », vol. 1, p. 331-373 et G. Z. ZANICHELLI, « Iconologia di Niccolò a Ferrara », vol. 2, p. 561-605 ; C. V BORNSTEIN, *Portals and Politics in the Early Italian City-States : The Sculpture of Nicholaus in Context*, Parma, 1988, ID., « Matilda of Canossa, Papal Rome and the Earliest Italian Porch Portals », dans *Romanico padano, romanico europeo*, Convegno internazionale di studi, Modena, Parma, 26 ottobre-10 novembre 1977, Parma, 1982, p. 143-158 ; A. C. QUINTAVALLE, « Le origini di Nicolò e la Riforma Gregoriana », *Storia dell'arte*, 51, 1984, p. 95-118 ; D. M. ROBB, « Niccolò: A North Italian Sculptor of the Twelfth Century », *A.B.*, 12 (4), 1930, p. 374-420.

### I. 2. a L'intégration du thème sur les grands portifs septentrionaux

Dans un premier temps, isolons trois décors faisant usage de l'*Adoration des Mages* dans un tel contexte : le portique de l'abbatiale de Nonantola, celui de la cathédrale de Piacenza et celui de la cathédrale de Ferrara. Dans les deux premiers, le cycle de l'Enfance est intégré dans un *protiro*, tel qu'il fut vraisemblablement inventé par l'architecte Lanfranco et le sculpteur Wiligelmo pour la cathédrale de Modène<sup>258</sup>, sur la porte majeure, puis sur les portails latéraux (*Porta dei Principi* et *Porta della Pescheria*). Le portail de Nonantola (Figure 117) est, sans nul doute, l'œuvre d'un membre de l'atelier de Wiligelmo ayant travaillé à Modène. Il donne une version simple du portique<sup>259</sup> composé d'un tympan posé sur une architrave et encadré d'une archivolt simple retombant sur deux colonnes d'ébrasements. Un portique simple porté par deux lions stylophores<sup>260</sup> est projeté en avant de cette porte. Sur la façade occidentale de la cathédrale de Piacenza, œuvre de Niccolò, lui-même élève de Wiligelmo, le portail nord présente une version plus élaborée, composée sur deux étages suivant la formule classique (Figure 118)<sup>261</sup>. À ces deux portiques, il est possible d'appliquer les remarques de Francesco Gandolfo qui démontrait la référence à la Rome impériale chrétienne et à ces grands décors picturaux antiques dans leur agencement architectural et décoratif<sup>262</sup>.

Concernant les Mages, dans les deux cas, la référence à l'Antiquité est très nette. À Nonantola, les personnages apparaissent, sur le jambage droit du portail, sous l'apparence d'Orientaux (Figure 119). Abrités sous une double arcature, ils présentent leurs offrandes à une Vierge à l'Enfant voilée et nimbée. La cathédrale de Piacenza présente, sur le linteau du

<sup>258</sup> A. C. QUINTAVALLE, *La cattedrale di Modena*, op.cit. n. 255.

<sup>259</sup> La bibliographie relative à ce portail est très abondante, aussi, outre les études générales sur l'art roman du Nord de l'Italie et celle sur Wiligelmo et Niccolò, on se reportera particulièrement à R. SALVINI, *Il duomo di Modena e il romanico modenese*, Modena, 1966, p. 172-186, ID., « Gli scultori del portale di Nonantola », *Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi*, 6, 1956, p. 139-162 ; A. C. QUINTAVALLE, *La cattedrale di Modena*, op. cit. n. 255, vol. 1, p. 83- 86, G. TROVABENE, « La cultura delle immagini nel monastero di Nonantola », dans *Nonantola nella cultura e nell'arte medievale*, Atti della giornata di studio organizzata da V. FUMAGALLI e don F. GAVIOLI (Éd.), Bologna, 2003, p. 35-72.

<sup>260</sup> L'inscription de l'architrave indique la date du séisme de 1117 comme repère chronologique : *SILVESTRI CELSI CECIDERUNT CULMINA TEMPLI MILLE REDENTORIS LAPIS VERTIGNE SOLIS ANNUS CENTENIS SEPTEM NEC NON QUOQUE DENIS QUOD REFICI MAGNOS CEPIT POST QUATUOR ANNOS*, soit une construction quatre ans après cette date. D'après les recherches plus récentes, il faut considérer deux campagnes distinctes. L'une avant 1117, lors de laquelle furent exécutés les jambages, la canopée et les lions et une autre entre 1121-1122 où furent ajoutés le tympan, l'architrave et son inscription. Voir G. TROVABENE, « La cultura delle immagini nel monastero di Nonantola », dans *Nonantola nella cultura...* op.cit. n. 259. Pour les recherches archéologiques permettant d'élucider la question, W. MONTORSI, *Le Basiliche di S. Silvestro e S. Michele (secc VIII-XII)*, Modena, 1988, p. 137-145 et 226-240 ; P. MONARI et C. GIUDICI, *Nonantola : i restauri dell'Abbazia*, Modena, Panini, 1984, p. 80-86, E. MONTESSORI et G. SERAFINI, *Il restauro delle chiese di Nonantola : 1980 – 2004*, Modena, Mucchi, 2006.

<sup>261</sup> Pour le portail de la cathédrale de Piacenza, A. M. ROMANINI, « Per una interpretazione della cattedrale di Piacenza », dans *Il duomo di Piacenza*, Piacenza, 1975, L. COCHETTI PRATESI « La decorazione plastica della cattedrale di Piacenza », *ibid.*, p. 55-57, ID., *La Scuola di Piacenza, Problemi di scultura romanica in Emilia*, Roma, 1973, p. 42-61, ID., « Postile piacentine e problemi cremonesi », *Commentari*, 1974, 25 (1-2), p. 9-23, M. D. ROBB, « Niccolò: A North Italian Sculptor... », op. cit. n. 257, A. C. QUINTAVALLE « Piacenza Cathedral, Lanfranco, and the School of Wiligelmo », *A.B.*, 55 (1), 1973, p. 40-57.

<sup>262</sup> F. GANDOLFO, « Il protiro romanico... », op. cit. n. 255. Les lions stylophores symbolisent la justice royale et le pouvoir. Régulièrement associés aux trônes impériaux antiques, ils intègrent par la suite les cathèdres épiscopales et le trône papal. La canopée (arc projeté), nue à Nonantola, accueille à Piacenza l'*Agnus Dei* et les deux saints Jean, en référence aux arcs triomphaux des grandes basiliques romaines (ex. Saint-Jean du Latran).

portail nord, la même composition, mais la Vierge y est couronnée (Figure 121). Les deux images rappellent la composition des fresques romaines, réduite à son noyau paléochrétien à l'exception de Marie. Elle siège de trois quarts, la plupart du temps sur une cathédre, et montre son fils de la main (le signe est parfaitement identifiable à Nonantola et à Piacenza). Elle est une transposition sculptée de la Vierge *Hodigitria* romaine, elle-même issue du modèle constantinopolitain<sup>263</sup>.

Ainsi, les Mages antiquisants<sup>264</sup> se trouvent-ils insérés dans une composition monumentale directement liée au Saint-Siège. Il faut bien entendu replacer ces productions dans un contexte réformateur animé de tensions entre l'Empire et Rome. La Lombardie et la plupart des cités du Nord, théoriquement possessions de l'Empire, sont sur le *dominium* de la Maison de Canossa et de sa figure la plus influente de l'époque, la comtesse Mathilde (1046-1115). Entièrement ralliée à la cause papale, intermédiaire du Saint-Siège et du courant réformateur, frein à l'ambition impériale et adversaire de l'hérésie, Mathilde marque de son empreinte l'essor de plusieurs villes sur son territoire. Elle finance massivement les chantiers de Modène et de Crémone qui apparaissent, de fait, comme les prototypes monumentaux d'une orientation culturelle réformatrice voulue par Mathilde et traduisant son allégeance (et donc celle des cités sous son contrôle et des évêques qu'elle y fait investir) au Siège pontifical.

Son influence s'exerce, par exemple, sur l'évêque Aldo de Piacenza (1096-1122) directement associé à la cause papale. À Ferrara, cité tiraillée entre son allégeance ecclésiastique à Rome et ses liens politiques avec la métropole ravennate, Mathilde apaise le climat en investissant l'évêque Landolfus (1102-1103), membre de sa famille, et en faisant don à la cathédrale des reliques de saint Georges trouvées en Terre sainte. Elle prend ainsi le contrôle de la cité.

Dans cette dynamique, les prototypes des façades de Modène et de Crémone deviennent un instrument politique diffusé dans les cités voisines<sup>265</sup> (Nonantola, Piacenza, Ferrara, Vérone) et prennent la valeur d'un serment de fidélité à la cité pontificale. Cependant, après la mort de Mathilde, plusieurs cités, portées par leurs évêques et par l'autorité laïque (non sans conflits internes), aspirent à l'autonomie face à l'Empire et d'une certaine manière, face au pouvoir papal. Ainsi, n'éludons pas que l'hommage est également une requête de légitimité des institutions politico-religieuses locales pour l'autonomie, sinon la souveraineté réelle sur leurs terres. C'est sur ce point précis que l'iconographie des Mages prend un tout autre sens.

---

<sup>263</sup> D. RUSSO, « L'affermazione della Vergine Maria nell'iconografia dell'arte cristiana del XII secolo », dans *Il secolo XII : la « renovatio » dell'Europa cristiana*, G. CONSTABLE, G. CRACCO, H. KELLER..., Bologna, 2003, p. 529-564, part. p. 531-554. L'auteur voit dans les Vierges à l'Enfant des façades d'Italie septentrionale une variation du modèle de la *Vierge de Crémone*, aujourd'hui conservée au Victoria and Albert Museum de Londres.

<sup>264</sup> L'Épiphanie n'est pas la seule scène à l'allure antiquisante. Remarquons, à Nonantola comme à Piacenza, les dédoublements caractéristiques de la *Nativité*. Comme sur les sarcophages antiques, la Vierge est couchée dans un tableau alors que l'Enfant est adoré par le bœuf et l'âne dans un autre.

<sup>265</sup> Voir particulièrement les travaux de C. V. BORNSTEIN, « Nicholas's Sculptures in Context... », *op. cit.* n. 257; ID., *Portal and Politics in the Early Italian City-State*, *op. cit.* n. 257, p. 32-50 ; ID., « Matilda of Canossa, Papal Rome and the Earliest Italian Porch portals », dans *Romanico padano...op. cit.* n. 257. et A. von HÜLSEN-ESCH, *Romanisch Skulptur in Oberitalien : als Reflex der kommunalen Entwicklung im 12. Jahrhundert*, Berlin, 1994, p. 119-231.

### ***I. 2. b Le portail de l'abbatiale de Nonantola***

Au portail de Nonantola, les deux jambages historiés décrivent, à droite, l'Enfance (*Annonciation, Visitation, Nativité, Adoration des Mages, Annonce aux Bergers, Songe de Joseph, Présentation au Temple*) et à gauche, l'hagiographie de saint Anselme, fondateur de l'abbaye au IX<sup>e</sup> siècle, dont l'histoire nous est contée en dix tableaux superposés<sup>266</sup>. Ainsi, l'histoire locale, celle du saint abbé, se lit-elle en parallèlement au récit de l'Enfance, histoire universelle de l'Église. Plusieurs épisodes sont ici d'une importance cruciale dans le message que transmet l'abbaye (voir notre n° 266). Le premier est sa légitimité territoriale, par le don de la tenure par le roi lombard Astolfo à Anselme. Le second est sa légitimité politique et spirituelle face au Saint-Siège, marquée par le don des reliques de saint Sylvestre et par la sépulture d'Hadrien III dans l'abbatiale. L'abbaye exprime à la fois sa fidélité à Rome et son autorité sur ses terres. Or, il est frappant de voir que le sculpteur tente de respecter une symétrie approximative dans les deux cycles narratifs. De ce fait, on ne peut qu'établir des connexions entre certains tableaux. Par exemple la *Nativité*, image primitive et universelle de l'Église, est exactement au même niveau que l'image miniature de l'église abbatiale. En ce qui nous concerne plus directement, relevons la similarité des compositions des Mages en adoration (Figure 119) et d'Anselme et ses frères s'agenouillant devant l'autorité papale (Figure 120) pour demander la reconnaissance de l'abbaye. Nous pensons donc que dans ce contexte, la portée de l'*Adoration des Mages* reste proche de celle des peintures romaines. La Vierge à l'Enfant, dans une position similaire à celle du pontife trônant, se réfère bien à l'Église universelle apostolique et romaine dont l'autorité sur terre est tenue par le vicaire du Christ. En revanche, nous affinerions volontiers la portée universelle des Mages pour la réduire à l'entité sociale urbaine dont l'abbaye se veut représentative.

### ***I. 2. c Le portail de la cathédrale de Ferrara***

Il est difficile d'établir de telles connexions pour le portail de Piacenza, tronqué de son tympan. En revanche, le portail central de la cathédrale de Ferrara nous oriente en ce sens (Figure 122). Œuvre de Niccolò, appelé par la cité pour ce chantier aux alentours de 1135, le sculpteur développe un programme sur la façade occidentale, composé d'une lutte de saint Georges contre le Dragon au tympan et d'un cycle de l'Enfance adapté sur le linteau. Sur ce dernier, les Mages tiennent une place toute particulière, au centre du linteau, sous une double arcature (Figure 123). La composition est identique à celle de Nonantola et Piacenza faisant preuve de la même réappropriation des codes antiques. La Vierge, toujours *Hodigitria*, gagne pourtant en majesté, hissée au sommet d'un imposant trône à dossier convexe semblable à une cathèdre épiscopale. Face à elle, les Mages, cette fois revêtus de leurs attributs royaux, participent à l'apparat de la scène. Le tympan surplombant le linteau accueille quant à lui

---

<sup>266</sup> Ainsi se lisent de bas en haut : Anselme abandonnant la vie mondaine pour la vie monastique ; le don du territoire de l'abbaye au moine par le roi lombard Astolfo (le roi donne au saint une motte de terre) ; la représentation de l'abbaye surmontée d'un moine tenant un livre (la règle de saint Benoît ?) ; Anselme à Rome faisant don au pape de l'abbaye et requérant les reliques de saint Sylvestre ; le transfert des reliques ; la mort d'Hadrien III (sur deux cadres) ; le transfert du corps du pape et sa sépulture à Nonantola. D'après les identifications de G. TROVABENE, « La cultura delle immagini nel monastero di Nonantola », *op.cit.* n. 259, p. 51-56. L'auteur se base sur les inscriptions légendant chaque tableau et sur la *Vita anselmi abbati Nonantolani* hagiographie écrite dans l'abbaye même au XI<sup>e</sup> siècle.

saint Georges terrassant le dragon, dans ce qui pourrait être l'une des premières images monumentales du saint patron de la cité, dont la cathédrale conserve les reliques depuis la donation de Mathilde en 1110. Or, la figure du saint sauroctone est produite par une cité en crise depuis la mort de son évêque Landolfus en 1123, tiraillée entre l'antipape de Ravenne et sa fidélité au souverain pontife<sup>267</sup>. Derrière la figure du saint, c'est la cité et son évêque qui expriment leur autorité et leurs ambitions d'autonomie<sup>268</sup>. Cela est d'autant plus flagrant qu'au tympan de la *Porta dei Mesi* (façade sud), œuvre de Niccolò aujourd'hui détruite, se dressait le Christ foulant aux pieds l'aspic et le basilic dans une illustration littérale du Psaume 90, image universelle de la victoire contre le mal. Le portail était par ailleurs flanqué par deux figures de paladins (sans doute Roland et Olivier, comme au portail de la cathédrale de Vérone). La construction élevait donc une image défensive de l'Église, reflet des aspirations de la cité à sa propre souveraineté<sup>269</sup> et ainsi, les deux tympanes les plus importants de la cathédrale diffusaient un message de lutte et de victoire pour sa propre souveraineté. Or, sur le portail occidental, les Mages rois viennent se placer exactement sous saint Georges, sur l'axe de symétrie de la porte, leurs offrandes s'adressant autant à la Vierge-Reine qu'au saint combattant. L'association des deux restreint la portée de l'image virginale qui n'est ainsi plus simplement l'Église romaine mais l'Église de Ferrara, centrée sur le pouvoir épiscopal et sa cathédrale. C'est cette souveraineté que les Rois mages viennent reconnaître pour former une image de cohésion ecclésiale au niveau local, restreinte à l'espace civique. Notons que c'est sur cette même porte que Niccolò, l'un des plus grands sculpteurs du moment, a apposé sa signature dont la ville pouvait s'enorgueillir<sup>270</sup>.

<sup>267</sup> O. CAPITANI, « Tensioni riformatrici e cultura ecclesiastica tra Ferrara, Pomposa e Ravenna dal X al XII secolo », dans *Storia di Ferrara*, vol. 4, *L'Alto Medioevo VII-XII*, Ferrara, 1987, p. 300-323 ; A. SAMARITANI, « religione fra società politica e istituzioni nella ferrara della nuova cattedrale (1130-1177) », dans *La cattedrale di Ferrara*, Accademia delle scienze (Éd.), Atti del convegno sotto l'alto patrocinio della presidenza del Consiglio dei Ministri. Ferrara, 11-13 maggio 1979, Ferrara, 1982, p. 59-177 ; A. VASINA, « Ferrara e Ravenna tra Papato e Impero nel XII secolo », *Ibid.*, p. 179-197.

<sup>268</sup> D. F. GLASS Dorothy, « Civic Pride and Civic Responsibility in Italia Romanesque Sculpture », dans *Le vie del medioevo*, A. C. QUINTAVALLE (Dir.), Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 28 settembre-1 ottobre 1998, Milano, 2000, p. 183-192 ; G. Z. ZANICHELLI, « Iconologia di Niccolò a Ferrara », dans *Nicholaus e l'arte...op.cit.* ; C. V. BORNSTEIN, « Nicholaus's sculptures in context », *Ibid.* ; ID., *Portal and politics in the early italian city-state*, *op.cit.* n. 257, p. 90-120, ID., « Matilda of Canossa, papal Rome and the earliest Italian porch portals », dans *Romanico padano...op.cit.* n. 257. Dans ses travaux, Christine Verzár Bornstein voit dans l'exaltation de saint Georges une promotion des croisades. C'est aussi l'avis de A. C. QUINTAVALLE, « Nicholaus, la chevalerie et l'idea di crociata », dans *Medioevo mediterraneo : l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*, A. C. QUINTAVALLE (Dir.), Centro Studi Medievali, Università degli Studi di Parma, Fondazione Monte di Parma Milano, 2007, p. 546-568.

<sup>269</sup> La *Porta dei Mesi*, attribuée à Niccolò et sans doute exécutée après 1135, a été entièrement démontée et dispersée en 1717 et 1736 mais reste connue par de nombreuses descriptions du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il ne reste aujourd'hui qu'une partie des représentations des mois qui ornaient l'archivolte. Voir pour la reconstitution, la datation et l'analyse de ce portail : T. KRAUTHEIMER-HESS « The Original Porta dei Mesi at Ferrara and the Art of Niccolò », *A.B.*, 26 (3), 1944, p. 152-174

<sup>270</sup> D. RUSSO « Le nom de l'artiste, entre appartenance au groupe et écriture personnelle », dans *L'Individu au Moyen Âge : Individuation et individualisation avant la modernité*, B. M. BEDOS-REZAK, D. IOGNA-PRAT (Dirs.), Paris, 2005, p. 235-246. L'auteur observe les signatures d'artistes passer à l'extérieur de l'édifice au XII<sup>e</sup> siècle pour se mêler à l'espace public. Le message de l'œuvre et son réalisateur s'inscrivent ainsi dans la mémoire civique, particulièrement dans les cités du Nord de l'Italie.

### I. 3 La cathédrale et l'abbatiale San Zeno de Vérone : cité et *Ecclesia*

L'histoire universelle de l'Église et sa reconnaissance par les Mages se nuance-t-elle, sur le *protiri*, en un hommage au pouvoir épiscopal en donnant une vision civique sédimentée autour de la cathédrale ? C'est sans aucun doute à Vérone que nous trouverons la réponse à notre question. Niccolò y est appelé entre 1120 et 1138 pour le plus important chantier de sa carrière alors même qu'il travaille encore sur la façade de Ferrara. Son œuvre se dresse sur les façades des deux plus importants édifices de la cité, l'abbatiale urbaine San Zeno et la cathédrale<sup>271</sup>.

La situation de Vérone est la plus significative de l'essor des cités-États italiennes<sup>272</sup>. Elle est affiliée à l'Empire carolingien depuis le X<sup>e</sup> siècle et forme une importante forteresse impériale en Italie du Nord. Toutefois, les pressions de la Maison de Canossa pour inscrire la ville au mouvement réformateur portent ses fruits et à partir de 1119, l'empereur n'investit plus les évêques de Vérone. La cité gagne en autonomie mais se trouve ainsi livrée aux luttes intestines. Dans ce contexte sont édifiées les façades de la cathédrale et de l'abbatiale, formant un seul et même manifeste pour la vision idéale d'une cité indépendante, dans laquelle les Rois mages tiennent une place de premier ordre.

Le décor du tympan de la cathédrale de Vérone (Figure 124) se compose en triptyque. La Vierge à l'Enfant occupe la section centrale et c'est autour d'elle que s'articulent les deux autres épisodes, l'Annonce aux Bergers et l'Adoration des Mages. La Vierge ne correspond plus ici au modèle romain. C'est un *Trône de Sagesse*, pour la première fois adapté sur tympan en Italie du Nord et peut-être pour la première fois combiné à l'Épiphanie en Europe. Elle siège hiératiquement, voilée, auréolée d'un motif floral. À gauche, un ange apparaît aux Bergers sculptés avec un soin naturaliste. À droite, s'approchent les Rois mages dans une scène synthétisant le Voyage et l'Adoration. En effet, trois chevaux au galop sont juxtaposés mais ils ne sont montés que par deux cavaliers. Le troisième a posé un pied à terre et a retiré sa couronne pour venir s'agenouiller devant le Christ. Un tel agencement, faisant explicitement dialoguer Mages et Bergers autour de la Vierge, dans une composition tripartite, est rare au XII<sup>e</sup> siècle pour ne pas dire inexistant. Il faut remonter au VI<sup>e</sup> siècle pour en retrouver la trace, sur les Ampoules de Monza produites en Terre sainte. Le modèle ainsi réutilisé sur ce tympan paraît témoigner des contacts artistiques entre le monde grec et la Vénétie et l'on peut sans nul doute y déceler la même problématique de l'union des deux Églises autour de la *Theotokos*, devenu ici *Sedes sapientiae*. L'image rappelle donc la christologie augustinienne centrée sur le Christ « Pierre angulaire » que nous évoquions en

---

<sup>271</sup> La monographie critique la plus récente sur l'abbatiale de San Zeno est celle de G. VALENZANO, *La Basilica di San Zeno in Verona : Problemi architettonici*, Vicenza, 1993, part. p. 127-153. L'auteur n'apporte que peu d'informations sur l'iconographie de la façade et sur notre problématique. On se reportera avec fruit à son recensement historiographique très complet, p. 237-246. Pour une lecture contextuelle du portail : V. Z. BORNSTEIN, *Portal and politics, op.cit.* n. 257, p. 122-136 pour la cathédrale et p. 138-158 pour l'abbatiale San Zeno ; plus récemment : A. von HÜLSEN-ESCH, *Romanische Skulptur in Oberitalien als Reflex der kommunalen Entwicklung im 12. Jahrhundert : Untersuchungen zu Mailand und Verona*, Berlin, 1994, part. p. 119-208.

<sup>272</sup> Pour l'essor des villes de l'Italie septentrionale, nous utilisons G. RIPPE « Commune urbaine et féodalité en Italie du Nord : L'exemple de Padoue (X<sup>e</sup> siècle-1237) », *MÉFREM*, 91 (2), 1979, p. 659-697 ; P. GILLI, *Villes et sociétés urbaines en Italie : milieu XII<sup>e</sup>-milieu XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2005 ; P. JONES, *The Italian City-State : From Commune to Signora*, Oxford, 1997 ; G. JEHEL, *Les villes d'Italie XII<sup>e</sup>-milieu XIV<sup>e</sup> siècle*. Nantes, 2004.

seconde partie. Pourtant la conception de l'édifice ecclésial composé du judaïsme des Bergers et de la gentilité des Mages n'est pas applicable à Vérone.

L'étude iconographique du portail ne doit pas se limiter à l'édifice et il faut se reporter à l'abbatiale San Zeno, distante de quelques centaines de mètres, pour voir reproduit au portail occidental un tympan tripartite semblable (Figure 125). Ce dernier est, cette fois, composé autour d'un « portrait » du saint fondateur de la cité, foulant aux pieds le démon et rassemblant les forces armées de la ville. À gauche, les *Pedes*, fantassins en armes, portent l'étendard aux couleurs de la cité. À droite, les *Milites*, cavaliers lourdement armés, arborent également sur leurs bannières et leurs boucliers les couleurs de Vérone. Le tympan surplombe l'hagiographie de saint Zénon, sur la bordure supérieure de l'architrave, alors que sur les revers de la canopée du portique apparaissent les travaux des mois.

Au-delà d'une image victorieuse du saint patron, le portail de l'abbatiale devient en réalité une véritable promotion de la cité dans sa structure sociale, économique et politique. Les soldats assemblés autour de Zénon font état de la puissance armée d'une cité en mesure de défendre son territoire. Cette armée se trouve être sédimentée en deux classes sociales distinctes. Les *Milites* représentent le groupe des privilégiés économiques, aptes à pourvoir à leur armement et particulièrement à l'achat et à l'entretien de leurs chevaux de combat. Leur lourd armement (lances, boucliers, heaumes, armures) et le soin particulier apporté au matériel équestre (fers cloutés, éperons, étriers et médaillons des baudriers entièrement façonnés en métal précieux) deviennent un signe de puissance économique d'une classe supérieure et donc, un signe de prospérité pour la cité. Les *Pedes* renvoient quant à eux au peuple de la cité moins fortuné. Ils sont cependant présentés comme un corps armé tout aussi efficace.

L'expression de la puissance économique de la cité ne se limite pas au tympan. Il faut y ajouter le calendrier des retours de l'architrave. Si ce dernier donne une dimension cosmocentrique à la glorification du saint, il montre également l'activité agricole florissante des seigneuries du *contado*, soumises à l'autorité épiscopale par liens vassaliques. En effet, à Vérone, depuis la mort d'Alberto de Vérone (ancien vassal de Mathilde de Canossa) et avant l'affirmation communale après 1135, c'est bien l'évêque qui exerce une autorité de suzerain sur les élites de la cité et les seigneurs du *contado*.

Deux revendications apparaissent donc sur les deux *protiri* de la cathédrale et de l'abbaye. La première, la plus évidente, est une manifestation d'indépendance face au pouvoir impérial et au siège papal. Entre la mort de Mathilde et la mise en place d'un gouvernement communal autonome, la cité évolue selon l'idéal de réformé de Mathilde. De ce fait, le pouvoir terrestre est, en théorie, concentré autour de l'évêque, le représentant de l'Église dans la cité<sup>273</sup>. La production des *protiri* de la cathédrale et de l'abbatiale intervient dans cette période où le pouvoir religieux exprime l'ambition d'incarner celui de la cité. Ainsi, l'évêque est à Vérone maître de la cité et de son *contado*<sup>274</sup>. En incarnant le pouvoir épiscopal, le « portrait » de saint Zénon, évêque de la première église véronaise, incarne la cité et son hagiographie forme comme un « mythe fondateur ». L'ensemble du tympan dresse une image « ecclésiale » locale, une entité civique politico-religieuse, prête à se défendre contre les

<sup>273</sup> G. JEHEL, *Les villes d'Italie XI<sup>e</sup>-milieu XIV<sup>e</sup> siècle*, op. cit. n. 272, p. 15.

<sup>274</sup> Le phénomène de l'évêque suzerain de la cité et de son *contado* a été mis en valeur pour l'exemple de Padoue par G. RIPPE « Commune urbaine et féodalité en Italie du Nord .... », op. cit. n. 272.



prétentions impériales. La souveraineté de l'évêque doit pourtant faire face à l'essor de classes laïques fortunées, prêtes à établir un gouvernement communal, mais aussi à des luttes sociales intestines, provenant d'une chevalerie prenant l'ascendant sur les autres hommes libres de la cité. Le tympan de San Zeno de Vérone, au contraire, montre une image unie des deux pouvoirs laïcs à travers l'image des *Pedes* et des *Milites*, pareillement réunis autour d'un pouvoir religieux central<sup>275</sup>. Il forme donc une synthèse iconographique de la cité, de son organisation sociopolitique idéalement désirée par le pouvoir en place et de sa puissance économique.

Il faut envisager le tympan de la cathédrale dans la même optique. Le commanditaire souhaite utiliser la pensée augustinienne de l'Église universelle, composée de la Synagogue et des gentils autour de la Vierge-Église, mais dans une orientation civique. Il paraît ainsi évident que la complémentarité des Mages et Bergers ne renvoie plus aux deux pans confessionnels de l'*Ecclesia*, mais aux deux composantes sociales en tension dans l'édifice civique. Les Bergers et les Mages font référence aux puissants et aux indigents (*Milites* et *Pedes*) selon une exégèse déjà ancienne mais rarement aussi explicitement utilisée. Saint Ambroise, par exemple, vantait déjà la royauté des Mages et la simplicité des Bergers<sup>276</sup>. L'édifice ecclésial est ainsi réuni autour de la Vierge-Église, mère des croyants, dont la dimension institutionnelle est incarnée par l'évêque, tout comme l'édifice civique se construisait, à San Zeno, autour de l'évêque fondateur. Ici, les Mages renvoie au pouvoir laïc, venant rendre hommage au pouvoir politique et spirituel de l'institution religieuse, en s'humiliant face à lui et en déposant à ses pieds leurs couronnes.

Évitons cependant d'occulter la dimension royale que les Mages apportent à l'exaltation de l'Église véronaise. Les personnifications royales des trois vertus théologiques sur l'architrave (*FIDES*, *CA[RI]TAS*, *SPES*) entretiennent un rapport particulier avec l'image

---

<sup>275</sup> Sur la centralisation féodale autour de la cité et les tensions sociales au sein des cités-États, se reporter particulièrement à H. KELLER, *Adelsherrschaft und städtische Gesellschaft in Oberitalien : 9. bis 12. Jahrhundert*, Tübingen, 1979, c'est ici la traduction italienne qui a été utilisée parue sous le titre : *Signori e vassalli nell'Italia delle città : secoli IX-XII*, Turin, 1995. L'étude basée principalement sur le terrain milanais décrit une société tripartite composée des capitaines, sorte d'aristocratie urbaine détentrice des seigneuries du *contado*, des vavasseurs, tenant les fiefs des capitaines (tous deux vassaux de l'épiscopat) et du peuple. Les deux classes, unies par liens vassaliques, forment celle des *Milites* à laquelle s'oppose celle de la *Societas populi* (le peuple). La distinction des deux groupes existe depuis le début du XII<sup>e</sup> siècle, mais entre véritablement en lutte à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. On modulera cette stratification avec S. GASPARRI, « Les "milites" dans les villes de la Marche de Trévise (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles) », dans *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 27, 1996, p. 55-69. Pour ce dernier auteur, la catégorie sociale des *Milites*, est par essence, plus diverse et dépend surtout du patrimoine pécuniaire d'un individu lui permettant d'accéder à la chevalerie et aux privilèges aristocratiques. La capacité à entretenir son destrier et son armement est un élément distinctif important. Sur la classe des *Milites* en particulier, voir P. RACINE, « Le chevalier des armées communales italiennes », dans *Le combattant au Moyen Âge*, Actes du XVIII<sup>e</sup> Congrès de la Société des Historiens médiévistes de l'Enseignement supérieur public (SHMES), Paris, 1991, p. 187-194, ID. « Noblesse et chevalerie dans les sociétés communales italiennes », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 27, 1996, p. 137-151.

<sup>276</sup> Par exemple, saint Ambroise nous parle des Bergers en ces termes : « Le Seigneur n'a pas recherché les académies que remplissent des cercles de sages, mais le peuple simple [...]. C'est la simplicité qu'il demande, il ne désire par la prétention », AMBROISE DE MILAN, *Traité sur l'Évangile de Saint Luc*, op. cit. n. 189, Livre II, 44, p. 96. Dans la Patristique, reprise par les médiévaux, les Bergers sont polysémiques. En premier lieu, juifs recevant le message, ils sont dans une pensée augustinienne l'un des pans de l'édifice ecclésial. Ils sont, chez Ambroise, assimilés à une composante sociale à part entière (les indigents). Parfois les Bergers préfigurent les évêques, les « bons pasteurs », et sont donc l'image du pouvoir clérical recevant le message christique. Il nous semble que sur le tympan de Vérone, la version d'Ambroise l'emporte sur les autres.

épiphanique du tympan, puisque les trois Mages en sont parfois compris comme le symbole<sup>277</sup>. Plus généralement, la royauté des Mages, celle de la Vierge et celle des Vertus participent à une seule et même image de la souveraineté de l'Église véronaise et, donc, de la cité. Les vertus couronnées se trouvaient le plus souvent sur les portraits impériaux dans lesquels leur caractéristique combattante désignait l'empereur ou le roi franc comme le *rector* de l'Église<sup>278</sup>. Mentionnons également, sur les flancs du portail, les deux figures en pied de paladins, sans doute Olivier et Roland (comme sur la *Porta dei Mesi* de Ferrara), rappelant la garde armée des mêmes portraits royaux. Ils apparaissent ici comme les gardiens de la cathédrale et du pouvoir épiscopal<sup>279</sup>.

Ainsi trouvons-nous au tympan de la cathédrale de Vérone une image monumentale des Rois mages et une exaltation de leur royauté sans précédent en Italie, construite dans le but de dresser une image civique idéale. Or, il est intéressant de remarquer qu'une telle mise en scène intervient peu de temps avant la formation à Vérone d'un pouvoir communal solide. L'image ne « représente » donc pas une réalité contemporaine mais diffuse une vision espérée. Or, force est de constater que les Rois mages participent activement à l'utopie.

Nous observons donc, en Italie septentrionale, une parfaite synchronie entre l'affirmation politique des cités-États italiennes et l'intégration de plus en plus évidente des Rois mages dans l'expression d'intégrité civique. Le programme sculpté de Vérone puis, plus tard, celui du baptistère de Parme (que nous traiterons en dernière partie), présentent l'amorce de l'implantation durable des Rois mages en Italie pour plusieurs siècles<sup>280</sup>. Les travaux de Richard Trexler ont admirablement montré comment le culte des Mages, déjà bien établi dans plusieurs cités, notamment Milan, était utilisé dès la fin du XIII<sup>e</sup> et le début du XIV<sup>e</sup> siècle par les grandes familles patriciennes pour légitimer leur droit à gouverner la cité. La transmission de ce culte des Sforza de Milan aux Médicis de Florence en est l'événement le plus marquant, associant propagande dynastique et culte civique. Nous concluons ici sur le point de cristallisation le plus évident de cette problématique, l'invention des reliques des trois bons Rois en 1158 à Milan.

---

<sup>277</sup> La triade des Mages a été appliquée, selon les auteurs, aux vertus théologiques, (Foi, Espérance, Charité), à la division stoïcienne de la Philosophie (Étique, Physique, Logique), ou encore aux différents niveaux d'exégèse. Pour quelques exemples de textes : P. PACIOREK, « L'Adoration des Mages (Mt 2,1-12) dans la tradition patristique et au Moyen Âge jusqu'au 12<sup>e</sup> siècle », *Augustiniana*, 50, 2000, p. 85-140, part. p. 94 et 134-137.

<sup>278</sup> A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of Figures of Virtue in Medieval Art*, Toronto, 1989 (1<sup>ère</sup> éd. London, 1939), p. 14-22, 27-57 ; E. KANTOROWICZ, *Les deux corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, Paris, 1989, p. 96. Ce dernier porte son attention aux vertus cardinales encadrant le portrait de l'empereur dans l'*Évangélaire d'Henri II*, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Ottob. lat. 74, fol. 193 v. ; évoquons également l'*Évangélaire d'Uta* (Munich, Bayer. Staatsbibliothek, Cd. lat. 13601, fol. 173 r.) dans lequel quatre personnifications de vertus, cette fois-ci couronnées, encadrent la Dextre divine.

<sup>279</sup> L'un d'entre eux, en ce sens, foule aux pieds un reptile.

<sup>280</sup> Nous pourrions recueillir un très important corpus d'œuvres entre le *duecento* et le *quattrocento*, entre Milan, Florence, Padoue, Pise et Sienne. Outre la monographie d'Hugo Kehre, et les travaux de Richard Trexler et Franco Cardini, il est possible d'en dresser un premier catalogue avec G. DUWE, *Die Anbetung der Heiligen Drei Könige in der italienischen Kunst des Trecento und Quattrocento*, Frankfurt, 1992 ; D. D. DAVISSON, *The Advent of the Magi : a study of the Transformations in Religious Images in Italian Art 1260-1425*, Ph.D., Johns Hopkins University, Baltimore, 1971, M. TOMASCHETT, « L'iconografia dell'Adorazione dei Magi : catalogo dei dipinti nel Grigioni e nel Ticino dal Medioevo al Cinquecento », dans *Pittura medievale e rinascimentale nella Svizzera Italiana*, E. AGUSTONI, R. CARDANI VERGANI, E. RÜSCH (Dirs.), Atti del convegno, 28 mars 1998, Lugano, Lugano, 2000, p. 76-85.

## Les reliques des Mages à Milan ?

La légende est connue et l'historiographie sur le sujet abondante<sup>281</sup>. Frédéric Barberousse, soucieux de rétablir son autorité en Italie, écrase les cités rebelles et soumet Milan en 1158 après le siège de la ville. En 1162, face à une nouvelle révolte milanaise, l'empereur retourne sur place et fait cette fois raser la ville, disperser la population puis rentre en Allemagne accompagné de son chancelier Renaud de Dassel, l'archevêque de Cologne. L'histoire pourrait se terminer ainsi mais, en 1163, l'archevêque de Cologne se trouve à Lucques pour l'élection de l'antipape Pascal III. À son retour, il passe par Milan. On sait alors qu'il adresse une lettre à l'Église de Cologne pour annoncer son arrivée prochaine avec les corps des Rois mages, ce qu'il fait le 23 juillet 1164. Tels sont les faits historiques qu'il est possible de rapporter.

La légende autour des reliques enfle pourtant très rapidement. Guillaume de Newburgh<sup>282</sup>, dans son *Rerum anglicarum*, rapporte la découverte de trois cercueils pendant le siège de 1158, lors de la destruction des faubourgs de la ville par les Milanais eux-mêmes pour leur défense. Les trois cercueils furent immédiatement identifiés comme ceux des Rois mages. Robert de Thorigny<sup>283</sup>, abbé du Mont-Saint-Michel, fait le récit de la translation des reliques de Milan à Cologne et donne une description des corps, ceux de trois hommes parfaitement conservés, âgés respectivement de quinze, trente et soixante ans. Il explique également que lors de leur découverte, les trois corps furent transférés dans l'église Sant'Eustorgio, dans un sarcophage de marbre encore en place aujourd'hui. Il relie également la légende à saint Eustorge, neuvième évêque de Milan, légat de Constantinople, qui aurait demandé directement les reliques à l'empereur pour fortifier son évêché. Un chapiteau au-dessus du sarcophage montre encore le charriot servant au transport des reliques, mené par le saint. Les *Annales Isengrini Majores* ajoutent un pan à la légende<sup>284</sup> en reliant l'histoire à l'impératrice Hélène à qui reviendrait l'honneur d'avoir rassemblé les reliques dispersées,

---

<sup>281</sup> Sur le sujet, on se reportera en tout premier lieu à H. HOFMANN, *Die Heiligen Drei Könige : Zur Heiligenverehrung im Kirchlichen, gesellschaftlichen und politischen Leben des Mittelalters*, Bonn, 1975. L'auteur concentre l'essentiel de sa monographie sur l'essor du culte des Mages dans l'Italie du Nord, l'Est de la France, la Suisse et l'Allemagne, après le transfert des reliques de Milan à Cologne en 1164, sur une chronologie allant jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle. Pour la période 1158-1164, on modèrera les propos de l'auteur avec les arguments nouveaux et convaincants de P. J. GEARY, « I Magi e Milano », dans *Il millennio ambrosiano. La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, C. BERTELLI (Dir.), Milano, 1988, p. 274-287. Pour ce dernier, l'invention des reliques est entièrement imputable à Renaud de Dassel et non aux Milanais. Pour la construction historique de la légende autour des reliques, leur découverte à Milan, leur antique translation de Constantinople à Milan, puis de Milan à Cologne, ainsi que sur l'itinéraire de Renaud de Dassel vers Cologne en 1164, le livre de M. ÉLISSAGARAY, *La légende des rois mages*, Paris, 1965, p. 49-58 reste une référence importante. Son corpus exhaustif de textes vient compléter sur le sujet les premières remarques de H. KEHRER, *Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst*, 1908, vol. 1, p. 81-82 et B. FILALETE, *I Magi evangelici e le loro reliquie*, Bari, 1904. On ajoutera l'étude de C. MANGO, « From Constantinople to Cologne : The Three Magi », *Byzantinisches Archiv*, 19, 2000, p. 200-203. Plus particulièrement pour l'itinéraire supposé du cortège de l'archevêque de Cologne : T. SZABÓ, « Da Milano a Colonia. Le vie di traslazione », dans M. BUSSAGLI, F. CARDINI, M. CENTANNI..., *I Tre Saggi e la Stella : Mito e Realta de Re Magi*, Rimini, 1999, p. 171-179.

<sup>282</sup> GUILLAUME DE NEWBURGH, *Historia rerum anglicarum*, Livre 1, 2, ch. 8, J. PICARD (Éd.), Oxford, 1719, p. 133-134 (voir, M. ÉLISSAGARAY, *op. cit.* n. 281, part. note. n° 12, p. 193 pour une transcription partielle du texte original).

<sup>283</sup> ROBERT DE THORIGNY, *Chronique*, L. DELISLE (Éd.), Rouen, 1872-1873, t. 2, p. 349.

<sup>284</sup> *Annales Isengrini majores*, MGH, *Scriptores- Scriptores*, t. XVII, p. 311-315.

avant de les transférer à Constantinople, histoire consolidée par Gilles d'Orval<sup>285</sup>. Ainsi, dans sa version finale, la légende nous conte l'histoire de reliques conservées à Constantinople jusqu'à ce qu'Eustorge vienne les réclamer. Elles furent transférées à Milan, redécouvertes par les habitants lors du siège de la ville, transférées dans l'église Sant'Eustorgio avant que Renaud de Dassel ne les demande à l'empereur et ne les rapporte à Cologne. La période de conservation à Milan est le segment de la légende le plus problématique. Les reliques ont-elles réellement existé à Milan avant leur translation et est-il possible d'établir l'existence d'un culte des Mages dans la cité avant l'intervention de Renaud de Dassel ? Comme le remarque judicieusement Marianne Élissagaray, il est difficile de retracer une chronologie cohérente des événements puisqu'aucun chroniqueur de l'empereur Frédéric ne rapporte cette translation. Hans Hofmann, qui croit à la conservation des reliques à Saint-Eustorge avant le sac de Milan, se confronte aux datations basses des témoignages qu'il ne parvient pas à faire remonter avant 1165. Nous nous rangerions donc volontiers derrière la thèse de Patrick J. Geary<sup>286</sup> pour qui, l'invention des reliques doit être entièrement attribuée à Renaud de Dassel. En ce sens, on peut légitimement penser que les Milanais eux-mêmes n'ont pris conscience d'avoir été en possession des saintes reliques qu'après leur transfert à Cologne. Ainsi, jusqu'à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, l'intérêt des cités italiennes pour les Mages n'en serait resté qu'à l'expression iconographique. Pourtant dès le XIII<sup>e</sup> siècle, la légende prend corps dans l'histoire italienne et plusieurs témoignages patriotes évoquent la spoliation dont a été victime Milan. Le plus intéressant est sans doute celui de Bonvesin de la Riva, écrit en 1288, qui déplore le vol des reliques en ces mots : « Ô honte ! Ô douleur !... Les corps des trois mages [...] ont été volés à la ville par les ennemis de l'Église [...]. Ruine sur les habitants de cette ville, qui dépouillés d'un tel trésor, passent leur temps à se détruire l'un l'autre »<sup>287</sup>. La foi qu'exprime l'auteur en la capacité des trois Rois à apaiser les tensions sociopolitiques de la cité nous conforte dans l'idée que, dans les cités-États italiennes, la triade des Mages est depuis longtemps la métaphore de l'indépendance et de la cohésion civique sur le plan religieux, politique et social.

## II. Espace pyrénéen : l'intercession des Rois mages

L'*Adoration des Mages* investit de bonne heure l'espace pyrénéen. Outre les arts précieux d'époque carolingienne ou la peinture de manuscrit<sup>288</sup>, plusieurs décors monumentaux, parmi les plus précoces de notre chronologie, ont été conservés dans la région. Les fresques de l'abside de la cathédrale de Saint-Lizier en Ariège, la chapelle Saint-Jean-des-Vignes de Saint-Plancard, ou celles de l'église des saints Julán et Basilis de Bagües en Aragon (aujourd'hui conservées au musée de Jaca), toutes trois datées du dernier quart du XI<sup>e</sup>

<sup>285</sup> GILLES D'ORVAL, *Gesta pontificum tungrensium, trajectensium et leodiensium*, ch. 45, J. CHAPEAUVILLE (Éd.), Liège, 1612-1614, t. 2, p. 115-116.

<sup>286</sup> P. J. GEARY, « I Magi e Milano », *op. cit.* n. 281.

<sup>287</sup> Cité d'après R. TREXLER, « The Magi Enter Florence : the Ubriachi of Florence and Venice », *Studies in Medieval and Renaissance History*, n. s. 1, 1978, p. 129-216, repris dans *Church and Community, 1200-1600 : Studies in the History of Florence and New Spain*, Rome, 1987, p. 127-218. Voir l'édition du texte : BONVESIN DE LA RIVA, *De magnalibus Mediolani : Le meraviglie di Milano : testo a fronte*, trad. (italienne) G. PONTIGGIA, Milan, 1974, p. 163.

<sup>288</sup> Citons entre autres les Beatus les plus anciens : *Le Beatus de Gérone* (Trésor de la cathédrale de Gérone, n<sup>o</sup> d'inv. 7 (11), fol. 15 v. et *Le Beatus de Saint-Séver* (Paris, BnF. ms lat. 8878, fol. 12 r.).

siècle, en sont des témoins exceptionnels. Dans tous ces exemples monumentaux, c'est le type italo-byzantin, montrant des orientaux coiffés de bonnet tronconiques, qui est appliqué aux Mages. Les fresques de Bagües sont par ailleurs très proches des grands décors peints romains du XI<sup>e</sup> et du début du XII<sup>e</sup> siècle, intégrant l'Épiphanie dans un vaste cycle vétero et néotestamentaire<sup>289</sup>.

Par la suite, l'Épiphanie des Mages se répand uniformément sur tous les territoires christianisés de la péninsule de façon homogène selon un modèle conforme au schéma englobant que nous construisions au début de cette partie<sup>290</sup>. Nous remarquons toutefois une adoption plus large du modèle dans la partie basse de notre chronologie, notamment par la fortune du tympan sculpté en Aragon et en Navarre. La majorité des décors, produits à la fin du XII<sup>e</sup> siècle et sur tout le XIII<sup>e</sup> siècle, respectent les codes gothiques établis à partir de 1140 dans le Nord de la France et en Provence. Géographiquement, plusieurs points de concentration se font jour, principalement dans les royaumes orientaux à savoir, le comté de Catalogne et le royaume d'Aragon, avec une présence affirmée du thème dans les provinces de Huesca et de Saragosse. De nombreuses œuvres se trouvent également en Castille-et-León sans toutefois former un tissu dense que l'on puisse isoler en tant que foyer. La dissémination des œuvres se poursuit en Navarre (elles sont plus nombreuses à proximité de la frontière aragonaise) et l'on note, en cheminant vers l'Ouest, quelques regroupements d'édifices le long du littoral en Cantabrie et en Gallice, mais ne concernant que quelques sites.

Nous avons choisi de traiter les foyers très nettement marqués de Catalogne et d'Aragon et les types de productions faisant un usage singulier du thème. Nous retrouvons en effet dans ces deux espaces une reformulation significative du schéma exposé plus haut qui, pensons-nous, adapte les trois Mages à une conception ecclésiologique propre à la péninsule ibérique. Notre regard se portera en premier lieu sur les fresques d'absides catalanes pour leur précocité et leur originalité, puis sur les tympanes des grands portails aragonais. Chacun de ces pôles développe une formule iconographique unique, répétée de façon systématique sur une période courte (premier quart du XII<sup>e</sup> siècle pour les fresques catalanes, dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle pour les portails aragonais) et une zone géographique restreinte. Nous verrons que ces exemples semblent transformer un *unicum* en une tradition régionale pour des raisons que nous tenterons d'éclaircir.

## II. 1 La peinture catalane

### II. 1. a L'abside catalane

C'est tout d'abord à la peinture absidale catalane, dont la production s'échelonne entre la fin du XI<sup>e</sup> et le début du XII<sup>e</sup> siècle, que nous nous intéresserons. L'abside peinte catalane, dont l'exemple le plus célèbre reste celle de Sant Climent de Taüll<sup>291</sup>, est généralement un monument à part entière, rigoureusement isolé du reste de l'édifice. Le plus souvent, un ou

---

<sup>289</sup> De manière générale, l'iconographie monumentale ibérique reste fidèle au modèle romain et favorable au mouvement réformateur. Pour l'influence pontificale sur ces régions au XI<sup>e</sup> siècle, voir T. DESWARTE, *Une Chrétienté sans pape : l'Espagne et Rome (586-1085)*, Paris, 2010.

<sup>290</sup> Pour un corpus complet du thème dans l'espace pyrénéen sur une période plus large que la nôtre, voir E. GARLAND, « L'Adoration des Mages dans l'art roman pyrénéen », *CSMC*, 25, 1994, p. 99-119.

<sup>291</sup> Fresques attribuées au Maître de Taüll et datées de 1123. Aujourd'hui conservées au Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), n° d'inv. 015966-000.

deux arcs doubleaux en faible relief en segmentent le volume. Sur leur intrados sont peintes des figures vétérotestamentaires alors que la clef de l'arc accueille, dans un médaillon, l'*Agnus Dei*, l'agneau apocalyptique ou un chrisme. Le faible relief de l'arc ainsi que celui marquant la transition entre les murs latéraux et l'arc triomphal, reçoivent généralement une riche frise décorative. C'est alors seulement que l'œil peut se porter sur l'éclatante vision centrale de l'abside. Cette dernière est rigoureusement compartimentée. Étagée sur deux ou trois registres<sup>292</sup>, chacun des segments participe à la construction d'une image globale et dogmatique<sup>293</sup> teintée de symboles apocalyptiques<sup>294</sup>. Au registre supérieur, sur le cul-de-four, la vision principale irradie. Il s'agit le plus souvent du Christ parousiaque, mais un nombre non négligeable d'exemples choisissent la *Maiestas Mariae*. Au registre médian se déploie le plus souvent le collège apostolique voire une théorie de saints ou de prophètes. Le registre inférieur est réservé à une décoration de tentures peintes rythmées de motifs zoomorphiques ou de figures géométriques. Lorsque ce n'est pas le cas, un cycle narratif, souvent celui de l'Enfance, occupe toute la partie tournante. La structure décorative ainsi mise en place est extrêmement stable et agence un panel iconographique restreint dont l'Épiphanie fait partie. Les Mages peuvent ainsi apparaître au registre inférieur de l'abside, intégrés aux autres scènes de l'Enfance, par exemple à la cathédrale de Saint-Lizier, l'église Santa Maria del Vallès et l'église d'El Brull église Sant Martí (conservée au musée diocésain de Vic). Dans ces exemples, l'*Adoration des Mages* s'oriente vers l'autel leur conférant ainsi un sens eucharistique appuyé<sup>295</sup>. La seconde formule place les Mages directement sur la conque absidale<sup>296</sup>, de part et d'autre de la Vierge, pour construire une vision glorieuse proprement épiphanique<sup>297</sup>. C'est à cette dernière configuration que nous nous intéresserons dès à présent car elle semble bien résulter d'une invention catalane.

### II. 1. b L'image épiphannique dans l'abside

Une telle composition concerne les fresques de quatre églises : Santa Maria d'Àneu<sup>298</sup>, Santa Maria de Tredós (aussi appelée Santa Maria du Cap d'Aran près de Tredós, dont les

<sup>292</sup> J. SUREDA, *La pintura romànica en Catalunya*, Madrid, 1981, p. 37-44.

<sup>293</sup> Pour une étude approfondie et originale des absides peintes construites sur trois registres en tant que programme ecclésial cohérent, voir J. OTTAWAY, « La Vierge, racine de l'église : l'exemple de Saint-Lizier », *CSMC*, 25, 1994, p. 129-159.

<sup>294</sup> M. DURLIAT, « Iconographie d'abside en Catalogne à la fin du XI<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle », *CSMC*, 5, 1974, p. 99-116 ; ID., « Théophanies-visions avec participation des prophètes dans la peinture romane catalane et toulousaine », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 118 (4), 1974, p. 536-564.

<sup>295</sup> Notons qu'à Saint-Lizier, les trois Mages s'acheminent vers la cathèdre épiscopale, participant ainsi à la mise en scène de l'évêque.

<sup>296</sup> Très peu d'exemples témoignent de la présence de mages ailleurs dans l'édifice. Les seuls exemples de Mages parcourant la nef se trouvent à Bagües, (fresques aujourd'hui conservées au Musée de Jaca) et à Santa Maria de Taüll. Nous ne pouvons tirer aucune conclusion de cette remarque en raison des dommages qu'ont subis la plupart de ces décors dont, bien souvent, seules les peintures absidales nous sont parvenues.

<sup>297</sup> E. GARLAND, « L'Adoration des Mages dans l'art roman pyrénéen », *op.cit.* n. 290, propose en ce sens de parler d'*Adoration des Mages* lorsque la scène fait partie d'un cycle narratif et d'Épiphanie lorsqu'elle apparaît sur le cul-de-four. Nous ne sommes qu'en partie d'accord avec cette distinction. Les cycles de Noël catalans nous paraissent être des Épiphanies dont le sens a été décliné en plusieurs tableaux alors que les majestés épiphaniques sont moins figées qu'il n'y paraît comme nous le verrons plus en avant.

<sup>298</sup> MNAC, n° d'inv. MAC15874.

peintures sont conservées aux Cloisters du Metropolitan Museum de New York)<sup>299</sup>, Santa Maria de Taüll<sup>300</sup> et Santa Maria de Valencia d'Àneu<sup>301</sup>, liste à laquelle nous pourrions ajouter les fresques de l'église souterraine de Vals (Ariège). Nous commencerons par l'analyse des deux premiers exemples qui sont les plus anciens.

Tous deux de facture similaire, proches dans l'espace et dans le temps<sup>302</sup>, ils sont attribués par la plupart des auteurs au Maître de Pedret, actif d'un côté comme de l'autre des Pyrénées entre les deux dernières décennies du XI<sup>e</sup> siècle et les deux premières du XII<sup>e</sup> siècle<sup>303</sup>. L'étude iconographique approfondie de ces deux absides a été faite par Marcel Durliat et reste à ce jour incontestée. Nous en reprenons ici les grandes lignes<sup>304</sup>.

Les peintures de Santa Maria d'Àneu (Figure 126), proches par leur datation de celles de Saint-Lizier (fin XI<sup>e</sup> début du XII<sup>e</sup> siècle), sont étagées sur trois registres, mais divergent légèrement du modèle décrit ci-dessus. Au centre de la partie tournante, sur deux niveaux, se tiennent deux immenses séraphins pourvus de trois paires d'ailes couvertes d'yeux et autour desquels se multiplie l'abréviation « SCS ». Ils évoquent le *Sanctus*, la triple acclamation angélique et liturgique, d'après une vision syncrétique basée sur Isaïe 6, 1-3 et Ézéchiel 10, 12<sup>305</sup>. Au registre inférieur, entre chaque ange, apparaissent deux paires de roues enflammées, celles du char de Yahvé décrit par Ézéchiel (Éz 1, 13-21 et 10, 6 et 9). Au même registre, deux prophètes s'inclinent, interdits devant la vision céleste dont ils sont témoins. Les anges posent sur les lèvres de chacun d'eux le charbon ardent qu'ils tiennent à l'aide d'un tison en référence à la purification d'Isaïe (Is 6, 6-7)<sup>306</sup>. Au-dessus du prophète de gauche, on peut lire *ISAIA* ce qui confirme la source canonique du motif. Concernant le second prophète, alors qu'on aurait attendu Jérémie, soumis à la même purification (Jr 1, 9), ou Ézéchiel, en référence aux éléments de sa vision, l'inscription nous invite à reconnaître Élie (*ELIA*)<sup>307</sup>.

Au registre supérieur, l'image du cul-de-four présente la Vierge, immense, inscrite dans la mandorle réservée jusqu'à présent à son fils et présentant frontalement l'Enfant (Figure 127). Les Mages, petites figures écrasées par le gigantisme de Marie, se répartissent de façon très inhabituelle dans la composition, l'un étant isolé à gauche et les deux autres, placés à droite. Seul le premier est encore visible en intégralité et nous reconnaissons le costume clérical italo-byzantin (que le maître utilisait déjà à Saint-Lizier), ainsi que les larges

---

<sup>299</sup> Metropolitan Museum, The Cloister, n° d'inv. 50.180a-1 (acquisition 1950), fresque remontée dans le musée sur le cul-de-four de l'abside de San Martín de Fuentidueña.

<sup>300</sup> MNAC, n° d'inv. 15863.

<sup>301</sup> Fresques déposées au musée diocésain de la Seu d'Urgell.

<sup>302</sup> Les deux édifices sont distants d'une trentaine de kilomètres et les fresques des deux conques absidales sont à replacer entre la toute fin du XI<sup>e</sup> et le début du XII<sup>e</sup> siècle, dans une fourchette d'une à deux décennies.

<sup>303</sup> On lui attribue également les fresques du chœur de Saint-Lizier.

<sup>304</sup> M. DURLIAT, « Le décor absidal de Santa Maria d'Àneu », *Traza y Baza*, 3, 1973, p. 7-16 ; ID., « Théophanies-visions avec participation de prophètes... », *op. cit.* n. 294 ; ID., « L'iconographie d'abside... », *op. cit.* n. 294.

<sup>305</sup> « Des séraphins se tenaient au-dessus de lui, ayant chacun six ailes, deux pour se couvrir la face, deux pour se couvrir les pieds, deux pour voler. Ils se criaient l'un à l'autre ces paroles : " Saint, saint, saint est Yahvé Sabaoth, sa gloire emplit toute la terre » (Is 6:2-3) ; « Et tout leur corps, leur dos, leurs mains et leurs ailes, ainsi que les roues, étaient pleins de reflets tout autour leurs roues à tous les quatre » (Ez 10, 12).

<sup>306</sup> « L'un des séraphins vola vers moi, tenant dans sa main une braise qu'il avait prise avec des pinces sur l'autel. Il m'en toucha la bouche et dit : "Voici, ceci a touché tes lèvres, ta faute est effacée, ton péché est pardonné" » (Is 6, 6-7).

<sup>307</sup> M. DURLIAT, « Le décor absidal de Santa Maria d'Àneu », *op. cit.* n. 304, p. 9, propose donc de compléter le sens des roues de feu avec celles du char d'Élie (2R. 2, 11-13).

plats contenant les offrandes. Ses deux compagnons sont en partie effacés mais laissent entrevoir le même costume. Une inscription nomme le premier mage *MELCH(I)OR*, plus ancien exemple monumental des noms des Mages selon une forme proche de celle que nous connaissons aujourd'hui<sup>308</sup>.

Deux remarques doivent être faites dès à présent. Le costume des Mages est une reprise exacte du modèle encore vivant à Rome à la même époque, mais, outre l'aspect physique, le peintre brise la procession habituelle pour l'adapter à son support<sup>309</sup>. Cette composition semble être plus fidèle à un modèle grec ancien que nous retrouvons par exemple sur un ivoire byzantin du British Museum (Figure 128) ou sur l'*Évangélaire d'Etchmiadzin* (Figure 129)<sup>310</sup>.

Deux archanges flanquent l'ensemble de la composition mais seul le premier est identifiable. Il s'agit de Michel (*MIHAEL*), vêtu du *loros*, hérité des portraits du *Basileus* byzantin, et porteur d'un étendard. La conque de Santa Maria d'Àneu est malheureusement, à ce niveau, très endommagée mais celle de Santa Maria de Tredós, conservée au Metropolitan Museum (Figure 129)<sup>311</sup>, permet d'en compléter la description. En effet, s'il ne reste que la conque du programme initial, les peintures de celle-ci nous sont parvenues en intégralité. Or, elles apparaissent comme une réplique de celle de Santa Maria d'Àneu. Nous retrouvons les trois Mages (*MELHIR*, *BALDASAR* et *GASPAR*) pareillement placés de part et d'autre de la Vierge, et les deux archanges (*MICHAEL* et *GABRIEL*), vêtus du vêtement impérial et porteurs d'étendards.

La présence d'une milice angélique autour de Marie en gloire rappelle sans conteste le modèle byzantin, en germe aux époques hautes, par exemple sur les mosaïques de San Appolinare Nuovo de Ravenne (Figure 14). Sur celle de Santa Maria Maggiore de Rome (Figure 12), la même cour céleste encadre cette fois le trône christique. Nous le retrouvons sous une forme plus proche au XII<sup>e</sup> siècle dans les zones sous influence grecque, par exemple sur les mosaïques absidales de la cathédrale de Cefalù (1148) et de Monreale (1180-1195). La Vierge s'y trouve en trône, accompagnée de Michel et Gabriel vêtus du *loros*, munis de lances et de l'orbe marqué de la Croix. C'est cependant en Italie, dans le Latium et en Lombardie, que les anges en vêtement impérial connaissent un réel succès<sup>312</sup>.

---

<sup>308</sup> Notons à ce propos que l'on recense dans l'espace pyrénéen les plus anciens exemples des noms des Mages selon une forme proche de celle que nous connaissons aujourd'hui. Outre l'abside de Santa Maria d'Àneu, celle de Santa Maria de Tredós et celle de Santa Maria de Taüll (entre la fin du XI<sup>e</sup> siècle et 1123), évoquons l'exemple bien plus ancien du *Beatus de Gérone* (trésor de la cathédrale de Gérone, daté de 975), n<sup>o</sup> d'inv. 7(11), fol. 15 v : au-dessus des trois Mages en costume oriental, apparaît une version primitive des trois noms : *NOMINA MAGI MELCHIOR TAGASMA ALTISARA*.

<sup>309</sup> Outre les fresques catalanes, le seul exemple recensé à ce jour est le célèbre chapiteau de Chauvigny. Nous pensons justement y voir une survivance de l'esprit hispanique.

<sup>310</sup> *Évangélaire d'Etchmiadzin*, Erevan, Maenadaran, ms. 2374 fol. 229 r. (avant, Bibliothèque d'Etchmiadzin, ms. 229) est daté de 989 mais la miniature de l'*Adoration des Mages* placée à la fin du manuscrit est, elle, datée entre le VI<sup>e</sup> et le VII<sup>e</sup> siècle (proche de l'*Évangélaire de Rabula*). L'ivoire byzantin du British Museum est daté du VI<sup>e</sup> siècle (n<sup>o</sup> d'inv. 1904, 0702.1)

<sup>311</sup> J. J. RORIMER, *Medieval Monuments at the Cloisters as they Where and as they Are*, New York, 1972 ; J. SUREDA, *La pintura románica a Catalunya, op. cit.* n. 292, p. 284-285 ; F. DEUHLER, « À propos des absides de San Juan de Trédós et de Santa Maria de Tahull », *CSMC*, 5, 1974, p. 29-32.

<sup>312</sup> Les archanges *basileus* apparaissent relativement tôt à Rome, dès le VI<sup>e</sup> siècle. Nous les retrouvons par exemple de part et d'autre de la Vierge du Palimpseste de Santa Maria Antiqua. Au IX<sup>e</sup> siècle, ils accompagnent encore la Vierge dans le narthex de l'église basse de San Clemente mais également, à la même époque, sur les fresques de la maison Giovanni e Paolo à Rome. Au début du XI<sup>e</sup> siècle, nous les retrouvons de part et d'autre de



Cependant, dans les absides catalanes, la glorification est doublée de l'idée du Jugement de l'âme. En effet, dans les deux exemples que nous commentons, les deux archanges ne sont pas armés, ils portent l'étendard dans une main et un rouleau dans l'autre. À Santa Maria d' Àneu, on lit encore (*PE*)*TICIUS* sur le rouleau que tient Michel. Il est possible de lire les inscriptions des deux rouleaux à Santa Maria de Tredós : *PETICIUS* et *POSTULACIUS*<sup>313</sup>. Marcel Durliat puis Jacques Bousquet<sup>314</sup> ont bien mis en évidence la signification de telles inscriptions. Il s'agit de termes juridiques de requête se rapportant aux locutions latines *petitio* et *postulatio*<sup>315</sup>, c'est-à-dire, celui qui demande et celui qui requiert. Les archanges sont ainsi plus qu'une simple milice d'apparat, ils servent d'avocats à l'humanité pécheresse.

En raison de cette cour angélique, les fresques catalanes ont souvent été rapprochées de la peinture lombarde du XI<sup>e</sup> siècle, particulièrement des fresques absidales de San Vincenzo de Galliano<sup>316</sup> (début XI<sup>e</sup> siècle) où se retrouve le même schéma. La composition s'organise autour d'un Christ en gloire, debout, flanqué des prophètes Jérémie et Ézéchiël et des deux archanges intercesseurs, porteurs de l'étendard et des mêmes cartulaires. Une théorie de saints complète la partie gauche de la conque. Les Mages ne sont pas présents, en revanche, un portrait de donateur aujourd'hui déposé occupait la partie droite de la frise inférieure<sup>317</sup>. Incliné en pleine adoration sous la théophanie, il offrait la maquette de l'église. C'est ce personnage, identifié par une inscription comme Ariberto da Intimiano (futur archevêque de Milan), que les archanges introduisaient devant le Christ.

---

la Vierge orante de l'abside de San Sebastiano al Palatino, en compagnie de saintes martyres. Pour un corpus plus précis en Italie, voir C. LAMY-LASSALE, « Les archanges en costume impérial dans la peinture murale italienne », dans *Synthronon : Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, coll. « Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, 2 », Paris, 1968, p. 189-198.

<sup>313</sup> Les deux archanges porteurs de l'étendard et du cartulaire sont courants dans la peinture catalane, nous les retrouvons à Sant Pere de Burgal (MNAC de Barcelone, datée aux alentours de 1080), à Sant Pau d'Esterrri de Cardós (MNAC, seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle), à Santa Eulàlia d'Estacón (MNAC, seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle) et, côté français, sur la voûte de l'église souterraine de Vals (Ariège, fin XI<sup>e</sup>-début XII<sup>e</sup> siècle).

<sup>314</sup> M. DURLIAT, « Le décor absidal de Santa Maria d'Aneu » *op. cit.* n. 304 ; J. BOUSQUET, « Le thème des archanges à l'étendard : De la Catalogne à l'Italie et Byzance », *CSMC*, 5, 1974, p. 7-27.

<sup>315</sup> Le sens exact à donner à ces deux inscriptions fait débat, même si leur sens juridique est reconnu de tous. Pour M. DURLIAT, « Théophanies-visions avec participation de prophètes... », *op. cit.* n. 294, p. 549, les deux locutions *PETICIUS* et *POSTULACIUS* sont une adaptation de *petitio* et *postulatio*. Elles ne sont donc pas nominatives, mais se rapportent à la demande d'intercession. Au contraire, J. BOUSQUET, « Le thème des archanges à l'étendard... », *op. cit.* n. 314, p. 9-16, pense que l'action sert en Catalogne à désigner l'acteur. Pour notre part, nous avons remarqué que la composition est quasi-systématique. Le rouleau inscrit *Peticus* est toujours à gauche alors que le rouleau *Postulacius* est toujours à droite. Or, cela semble induire la disposition des Archanges : Michel porte le premier rouleau alors que Gabriel est porteur du second. La seule exception à cette règle est l'abside de Sant Eulalia d'Estacón où, si l'ordre des inscriptions est respecté, celui des anges est inversé. Devant la récurrence du schéma, nous serions donc plus favorables à une locution nominative. Gabriel est celui qui requiert, et Michel est celui qui demande.

<sup>316</sup> M. DURLIAT (voir note n° 294-304) et plus récemment : E. ALFANI, « Itinerari artistici tra Lombardia, Catalogna e Oriente », dans *Pittura murale del Medioevo lombardo : ricerche iconografiche : l'alta Lombardia (secoli XI-XIII)*, P. PIVA (Dir), Milano, 2006, p. 9-29. Plus particulièrement, sur les fresques de San Vincenzo de Galliano, voir : G. ANSALDI, *Gli affreschi du S. Vincenzo a Galliano*, Milano, 1949.

<sup>317</sup> C'est ce portrait qui permet de dater les fresques. Une inscription situe la consécration de l'église au 2 juillet 1007 et donne le nom du fondateur : Ariberto da Intimiano, alors simple clerc de Milan. Il devient archevêque de la cité en 1018. Le fragment portant le portrait du donateur a été transféré à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan en 1850. Il est aujourd'hui réintégré à sa place d'origine. Pour une bibliographie sur San Vincenzo da Galliano et une étude du rôle de Ariberto da Intimiano dans sa construction, voir E. LAMPUGNANI, « La "commendatio animae" di Ariberto nelle pitture absidali di San Vincenzo a Galliano, 1007 », dans *Pittura murale del Medioevo lombardo*, *op. cit.* 316, p. 31-54.

Ce modèle est donc réutilisé en Catalogne mais fusionné avec l'Épiphanie. La reprise d'un type byzantin ou lombard est donc à reformuler, car l'Épiphanie des deux absides opère une synthèse iconographique étonnante. Sur le canevas d'une glorieuse composition impériale, principalement utilisée à des fins votives ou pour la demande d'intercession d'illustres personnages historiques<sup>318</sup>, est appliquée une formule byzantine de l'*Adoration des Mages*.

Ainsi, pour quelle raison reprendre une disposition des Mages rare et peu pratique alors qu'une composition symétrique aurait voulu rejeter les trois personnages à gauche et les compléter par un autre groupe à droite. La volonté semble bien être, ici, de réserver exclusivement l'espace aux Mages dans une « pure » composition épiphanique. Cette dernière est inspirée certes d'un modèle byzantin, mais se trouve injectée sur un support monumental et qui plus est, sur la conque absidale, lieu auquel les Mages n'avaient encore jamais eu accès. Remarquons enfin que ces derniers se substituent au donateur de San Vincenzo de Galliano et aux habituelles théories des saints martyrs romains : eux seuls reçoivent le privilège d'intercéder auprès de la divinité.

Rappelons toutefois qu'à Santa Maria d'Àneu, les donateurs sont présents, mais dans la partie tournante de l'abside. En effet, à gauche, deux figures de clercs, placées l'une au-dessus de l'autre, sont nommées par une inscription en partie effacée (*CUI-NARD*). Un troisième archange, que nous n'avons pas encore évoqué, leur fait pendant à l'extrémité droite. Il ne peut s'agir que de Raphaël dont le rôle d'ange gardien s'affirme au cours des siècles<sup>319</sup>, alors que Gabriel, le messager divin, et Michel, le psychopompe, occupent la partie céleste du programme<sup>320</sup>. Si les deux clercs, que l'on peut imaginer à l'initiative de la décoration de l'église, s'en remettent à Raphaël, c'est aux Mages que revient l'honneur d'être introduit devant le Christ et la *Theotokos* pour le jugement. Ils acquièrent une légitimité suffisante pour demander à eux seuls l'intercession des deux anges auprès du Christ et de sa mère.

À Santa Maria de Taüll et à Santa Maria Valencia d'Àneu, le couple angélique a disparu de la conque et les Mages intercèdent directement avec la divinité. À Taüll<sup>321</sup> (Figure 130 et Figure 131), qui est de loin l'exemple le mieux conservé, toute la cohorte angélique a été déplacée sur la frise des rampants de la voûte du chœur. Sur le pan droit se trouvent un chérubin flanqué de deux évangélistes thériomorphes (Luc et Jean) et un archange (Gabriel) tenant un rouleau dont l'inscription n'est plus lisible. Un groupe semblable lui faisait face. Aujourd'hui effacé nous pouvons penser que le second chérubin, Matthieu, Marc et Michel

---

<sup>318</sup> Dans les exemples italiens (voir note n° 312), les archanges semblent toujours avoir été investis de ce rôle d'intercesseur : à San Sebastiano al Palatino, ils flanquent une Vierge orante alors que sur la conque absidale, deux clercs sont en adoration devant le Christ. Si les Mages ne sont pas présents, nous remarquons qu'un couple de saintes martyres complète l'adoration des deux donateurs. Sur les mosaïques de Torcello, ils flanquent une *Anastasis* en surplomb d'un Jugement dernier et sur les peintures de San Clemente, la fresque surplombe une ancienne sépulture. Voir sur ce dernier exemple : J. OSBORNE « The 'Particular Judgment : An Early Medieval Wall-Painting in the Lower Church of San Clemente, Rome », *The Burlington Magazine*, 123, 1981, p. 335-341.

<sup>319</sup> Sur Raphaël en ange gardien, voir P. FAURE, « L'homme accompagné : origines et développement du thème de l'ange gardien en Occident », *CSMC*, 28, 1997, p. 199-212.

<sup>320</sup> L'intégration des trois archanges à l'Épiphanie n'est pas une exception. Nous la retrouvons sur les peintures de l'église castillane de San Baudelio de Casillas de Berlanga. La situation des fresques dans cet édifice est d'un intérêt premier, puisqu'elles ornent une petite chapelle de la tribune, au niveau supérieur de l'église, dans sa partie occidentale. Cette zone, dans l'espace ecclésial symbolisant habituellement le jugement de l'âme, il n'est pas étonnant d'y trouver la demande d'intercession des Mages face aux archanges.

<sup>321</sup> J. YARZA LUACES, « Un cycle de fresques romanes dans la paroisse de Santa Maria de Taüll », *CSMC*, 30, 1999, p. 121-140.

s'y succédaient. Les Mages, désormais couronnés, occupent seuls le cul-de-four. Ils ont accédé au registre céleste pour constituer à eux seuls une Épiphanie dans son sens à la fois évangelique et sacramentel.

En effet, n'oublions pas que les Mages occupent la place d'honneur dans l'abside. Littéralement suspendus au-dessus de l'autel, ils glorifient l'offrande eucharistique. En ce sens, l'offrande d'Abel est peinte sur l'intrados de l'arc doubleau précédant la conque. La figure lui faisant face est effacée mais est interprétée comme l'offrande de Melchisédech<sup>322</sup>. Par ailleurs, dans les absides anciennes de Tredòs et de Santa Maria d'Àneu, le triple Sanctus angélique renvoie à la vision d'Isaïe, mais surtout, au chant liturgique résonnant au moment de l'Offertoire aux oreilles du fidèle. Ce dernier, de la nef, voyait ainsi les deux anges flanquer l'autel, les deux apôtres subir la purification et les Mages accomplir leurs offrandes. Pensons également qu'en Catalogne, à une époque plus avancée, les Mages quittent le décor absidal (peu d'exemples sont postérieurs au début du XIII<sup>e</sup> siècle) pour investir massivement les devants d'autel en bois polychrome<sup>323</sup>.

Il nous faut à présent relever un détail qui, nous semble-t-il, brise en partie l'unité de la vision épiphannique dans ce type de décor. Joaquín Yarza Luaces relève judicieusement, à Santa Maria de Taüll, la duplication de l'étoile de part et d'autre de la mandorle mariale et remarque que l'astre de gauche est beaucoup plus brillant et coloré que celui de droite<sup>324</sup>. En observant attentivement l'image, on se rend compte que la dissymétrie ne concerne pas uniquement l'étoile, mais également les Mages puisque si celui de gauche s'avance d'un pas assuré vers la mandorle, les deux autres semblent s'en détourner. On est alors surpris par cette même anomalie à Tredós et à Santa Maria d'Àneu. Dans ces deux derniers cas, l'étoile a disparu mais il est incontestable que les deux mages de droite initient un mouvement vers l'extérieur de la conque<sup>325</sup>. Ainsi, un seul mage accomplit effectivement son offrande<sup>326</sup>, alors que les deux autres ne participent pas au mouvement convergeant vers Marie. Il paraît acceptable de voir ainsi dans les deux étoiles de Santa Maria de Taüll (et sans doute celles qui

---

<sup>322</sup> *Idem*. L'auteur reconnaît également l'offrande de Melchisédech sur les fresques du mur oriental de la chapelle Santa-Cruz de Maderuelo (aujourd'hui déposées à Madrid, au Musée du Prado).

<sup>323</sup> Pour un corpus de ce type de production entre la fin du XII<sup>e</sup> et le début du XIII<sup>e</sup> siècle, voir E. GARLAND, « L'Adoration des Mages dans l'art roman pyrénéen », *op.cit.* n. 290, p. 108-109.

<sup>324</sup> J. YARZA LUACES, « Un cycle de fresques romanes dans la paroisse de Santa Maria de Taüll », *op. cit.* n. 321, p. 124, remarquait la dissymétrie des deux astres et y voyait l'étoile disparue lors de la *Visite à Hérode*. D'autres interprétations proposent le passage de l'Ancienne à la Nouvelle Loi : S. ALCOLEA BLANCH et J. SUREDA, *El romànic català. Pintura*, Barcelona, 1975, à la manière de l'arbre sec et de l'arbre fructueux flanquant la Vierge à l'Enfant sur les fresques de San Pedro de Sorpe. Voir sur le sujet H. TOUBERT, « Une fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de l'«arbor Bona Ecclesia, Arbor mala Synagoga» », *C.A.*, 19, 1969, p. 167-189, repris dans *Id.*, *Un art dirigé, op. cit.* n. 221, p. 65-89.

<sup>325</sup> Les trois exemples mentionnant les noms des Mages, il est possible de remarquer que c'est Melchior, le plus âgé, qui a l'honneur de se trouver à gauche (vu de la nef), alors que Balthazar et Gaspard sont regroupés à droite. L'ordre est le même que celui établi par le Pseudo-Bède puis par *La Légende dorée* et plus tard par l'*Historia trium regum*. Cela devient une évidence dans les images à partir du XIII<sup>e</sup> siècle. Sur notre chronologie, sans que cela soit systématique, l'adoration du mage le plus âgé (lorsqu'il est identifiable) devient progressivement la norme.

<sup>326</sup> Dans plusieurs exemples pyrénéens et de la péninsule, l'acte d'adoration et d'offrande semble incomber au premier Mage seul. Nous l'avons remarqué pour la frise du Boulou et sa fragmentation particulière du récit, nous le voyons de façon encore plus claire sur les fresques de Santa Cruz de Maderuelo (2<sup>ème</sup> quart du XII<sup>e</sup> siècle) déposée à Madrid, au musée du Prado. Ce dernier exemple s'accommode d'un seul et unique mage pour figurer l'Épiphanie.

existaient sur les deux autres conques), une déclinaison de l'Épiphanie sur deux niveaux. La clef de cette anomalie réside encore une fois dans l'observation des archanges intercesseurs.

Remarquons pour commencer que, dans tous les exemples relevés, Gabriel se trouve au sud du côté des deux mages. Il se tient donc debout, à gauche de l'autel (à droite pour le spectateur placé dans la nef). Or, Gabriel a toujours été l'ange messager et, dans la tradition byzantine, il est très souvent l'ange guidant les Mages. Sur l'ivoire du British Museum (Figure 128) et dans la miniature byzantine telle que celle du *Ménologe de Basile II* (Figure 19), c'est sans doute lui qui tient une longue croix hastée et bénit la Vierge. À Santa Maria de Taüll, comme dans les autres absides catalanes, il garde son attribution et le second mage marche vers lui. Au contraire, Michel est l'ange guerrier de l'Apocalypse et le Psychopompe du Jugement dernier. Ses responsabilités s'exercent dans un domaine eschatologique. Ange avocat (Jude 1, 9), il plaide pour les hommes et pour leur salut. En ce sens, Michel est également le sacrificateur céleste par excellence, chargé de porter les prières sur le trône de Dieu pour le salut des âmes. Or certaines bénédictions bien spécifiques du temps de Noël et de l'Épiphanie lui accordent ce rôle, notamment dans la bénédiction de l'encens (symbole des prières des hommes) dont il est fait usage en cette période de l'année. Quelques une de ces bénédictions ont été retranscrites par Adolph Franz<sup>327</sup>, dont l'une en particulier, datée du XII<sup>e</sup> siècle, est prononcée durant la messe de l'Épiphanie au moment de l'Offertoire. Il est alors demandé à Michel d'intercéder auprès de Dieu pour bénir l'encens en ces termes : « *Per intercessionem beati Michaelis archangeli stantis a dextris altaris encensi et omnium electorum suorum incensum istud dignetur dominus benedicere et in odorem suavitatis accipere* »<sup>328</sup>. Si la formule est très claire sur le rôle de l'archange, elle précise également qu'il se tient à droite de l'autel, comme cela est en effet le cas dans chacune des absides catalanes consacrées à l'Épiphanie. Adolph Franz a par ailleurs bien étudié ce fragment de texte en le rapprochant de l'annonce de Gabriel à Zacharie (Lc 1, 11-19)<sup>329</sup>, référence de laquelle Gabriel aurait été effacé au profit de Michel, par rapprochement avec l'ange de l'Apocalypse (Ap 8, 3)<sup>330</sup>.

Ainsi pensons-nous que le couple angélique permet de décliner l'Épiphanie sur deux dimensions. L'astre le plus simple concerne l'Épiphanie décrite par Matthieu, révélation portée par Gabriel aux deux mages. Le second astre concerne une autre théophanie, permanente celle-ci, inscrite dans la relation entre le fidèle et Dieu par l'offrande eucharistique du mage le plus vieux (c'est par ailleurs l'offrande que bénit le Christ) par l'intercession de Michel. La triade des Mages ne participe donc pas à un mouvement convergent mais bien à une procession autour de la Vierge à l'Enfant en trône, de la droite de l'autel vers la gauche.

Ainsi, rarement décor peint n'a ainsi mis en valeur le rôle de l'autel que ceux des absides catalanes. L'Épiphanie est littéralement la manifestation de la nature divine aux hommes. Elle est en cela le fondement de la nouvelle alliance, un moment historique de communion entre les hommes et Dieu réitérée dans sa portée mémorielle et efficace lors du

---

<sup>327</sup> A. FRANZ, *Die kirchlichen Benediktionen im Mittelalter*, Bonn, 2006 (1<sup>ère</sup> éd. Freiburg, 1909), p. 422-441.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 423. « Par l'intercession de saint Michel, debout à la droite de l'autel

<sup>329</sup> « Alors lui apparut l'Ange du Seigneur, debout à droite de l'autel de l'encens » (Lc 1, 11) ; « Et l'ange lui répondit : "Moi je suis Gabriel, qui me tiens devant Dieu, et j'ai été envoyé pour te parler et t'annoncer cette bonne nouvelle" » (Lc 1, 19).

<sup>330</sup> Un autre Ange vint alors se placer près de l'autel, muni d'une pelle en or. On lui donna beaucoup de parfums pour qu'il les offrît, avec les prières de tous les saints, sur l'autel d'or placé devant le trône (Ap 8, 3).

sacrifice eucharistique. Ce sacrifice a été hautement sacralisé dans l'abside catalane. La présence des séraphins et la purification des lèvres des prophètes devant l'autel ou encore, la présentation de l'offrande eucharistique des Mages à Michel intercesseur, tout semble fait pour projeter l'offrande dans une dimension céleste tout en concrétisant l'Épiphanie autour de la pierre sacrificielle. Ainsi, la communion entre Dieu et les hommes ne peut passer que par le don à l'autel qui est, par nature, un don à Dieu.

## II. 2 Les tympans aragonais

### II. 2. a *La proskinesis du premier roi*

L'actuel territoire aragonais est doté d'un riche patrimoine sculpté roman dans un état de conservation exceptionnel. Son étude intéresse de près celle des Mages et l'on compte, dans notre corpus actuel, pas moins de seize programmes monumentaux intégrant l'épisode<sup>331</sup>. Notre propos se centrera ici sur une série de décors très limitée dans l'espace et le temps proposant une formule curieuse de l'Adoration. Il s'agit des tympans du portail sud de Santiago d'Agüero (Figure 132), du portail occidental de l'église San Miguel de Biota (Figure 133) et du portail méridional de San Nicolás d'El Frago (Figure 134). S'il nous semble important de faire l'étude approfondie de ces quelques exemples, c'est que, pensons-nous, il permettrons d'apporter de précieuses lumières sur la conception royale des trois Mages, pouvant s'appliquer plus généralement à l'ensemble de l'espace ibérique.

Les trois oeuvres, toutes datées du dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle, reprennent la composition tripartite habituelle des tympans sculptés à cette période (les Mages à gauche, la Vierge au centre et Joseph à droite), mais connaissent une importante mutation : la *proskinesis* du premier roi. Ce dernier, à genoux, pose sa main gauche à terre et embrasse le pied du Christ. L'Enfant, quant à lui, tient l'offrande du premier mage et adresse un geste de bénédiction à l'ensemble de ses visiteurs. Le geste est surprenant car, si notre œil a été habitué à la *prostratio* couplée au baise-pied du premier mage par la peinture moderne, le geste reste inexistant entre le X<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle et dans les œuvres antérieures que nous avons à ce jour recueillies<sup>332</sup>. Il faut attendre la chaire de la cathédrale de Sienne (1265-1268) par Nicolas Pisano et celles des cathédrales de Pise et de Pistoia par Giovanni Pisano (début du XIV<sup>e</sup> siècle) pour retrouver les deux gestes ainsi couplés. Nous les retrouvons également sur les fresques de la chapelle Scrovegni de Padoue par Giotto (1303-1306). Les trois tympans aragonais forment donc un apex iconographique, décliné sur plusieurs exemples qui semblent avoir été produits en série. D'après notre corpus, la formule se trouve également sur deux

---

<sup>331</sup> Agüero (Huesca), église Santiago (frise intérieure et tympan) ; Biota (Saragosse), église San Miguel (tympan) ; Ejea de los Caballeros (Saragosse), église San Salvador (archivoltes du portail nord) ; El Frago (Saragosse), église San Nicolás (tympan) ; Luesia (Saragosse), église San Salvador (chapiteaux d'ébrasement) ; Huesca (Huesca), église San Pedro el Viejo (chapiteau du cloître et tympan) ; Murillo de Gallego (Saragosse), église San Salvador (chapiteau) ; Roda de Isabena (Huesca), cathédrale (chapiteau) ; San Juan de la Peña (Huesca), monastère Panteón de Nobles (chapiteau du cloître) ; Sos del Rey Católico (Saragosse), église San Esteban (relief du portail) ; Uncastillo (Saragosse) les églises San Martin (console) et Santa Maria (tympan). Nous pourrions ajouter à ce corpus sculptural les décors picturaux des églises Baguès (Saragosse) et de Navasa (Huesca), tous deux conservés au musée de Jaca.

<sup>332</sup> Gertrud Schiller évoque le *Livre d'heures de Yollande de Soissons* (New York, Morgan Library, ms M.729, fol. 275 v.) comme le premier exemple du baise-pied de la part du premier mage, G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art*, op. cit. n. 114, t. 1, p. 121.

œuvres proches : sur un chapiteau du porche méridional de San Pedro Apóstol de Grado del Pico (Castille-et-León, Ségovie) (Figure 135) et sur un relief du portail septentrional de l'église San Esteban de Sos del Rey Católico (Saragosse) (Figure 136). Hormis ces deux exemples, la formule ne connaît ni diffusion ni postérité dans la région avant sa soudaine réapparition, presque un siècle plus tard, en Italie.

En cette qualité, les trois tympan ont posé problème aux historiens d'art. Louis Réau se sert de la *Proskynesis* du premier mage pour abaisser la date du tympan d'Agüero à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle pour le mettre au même niveau que les prototypes italiens<sup>333</sup>. Les études sur la sculpture aragonaise ont intégré ces tympan au corpus (immense) du Maître de San Juan de la Peña, aussi appelé Maître d'Agüero<sup>334</sup>, la singularité iconographique étant alors appréciée comme une signature du sculpteur. Toutefois, l'hypothèse a été remise en cause par la distinction, dans le présumé corpus du maître, de l'activité de plusieurs ateliers<sup>335</sup>. Si depuis, l'*unicum* iconographique de la *prostratio* ne peut plus être considérée comme une signature du sculpteur, les tympan d'El Frago et de Biota restent parfois considérés comme les copies très respectueuses du tympan d'Agüero dont les sculpteurs admiraient la qualité.

Il faut sans doute considérer les deux problèmes, celui du signe iconographique et celui de la transmission d'un modèle dans une zone limitée, pour tenter d'identifier ce geste. Dans un article consacré à l'origine de la *proskynesis* des Mages en général, Isidoro Bango Torviso intègre les tympan aragonais à sa démonstration et apporte quelques lumières<sup>336</sup>. Pour l'auteur, trois phénomènes doivent être pris en compte. Le premier est une interprétation

---

<sup>333</sup> L. RÉAU, *Iconographie de l'art Chrétien*, op. cit. n. 106, t. 2, vol. 2, p. 347-348. Pour l'auteur, l'agenouillement du premier Mage est à comprendre comme une posture d'hommage vassalique. La *Prostratio* lui apparaît donc comme trop « servile » pour être intégrée à une Adoration occidentale avant le XIII<sup>e</sup> siècle. Il en attribue l'origine à un passage du Pseudo-Bonaventure. G. VEZIN, *l'Adoration et le cycle des Mages*, op.cit. n. 17, p. 111, optent pour une même datation basse et voient là le prototype d'un geste démocratisé par Giotto au XIV<sup>e</sup> siècle et par *Les Très Riches Heures du duc de Berry* au XV<sup>e</sup> siècle.

<sup>334</sup> L'historiographie et les attributions des œuvres de ce corpus sont denses et complexes. Rappelons simplement que la figure d'un Maître aragonais à travers la sculpture du cloître de San Juan de la Peña a été mise à jour par A. K. PORTER, *Spanish Romanesque Sculpture*, Florence, 1928 (rééd. New York, 1969), vol. 2, p. 30-31. L'hypothèse est nuancée par F. ABBAD RÍOS, « El maestro románico de Agüero », *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 3, 1950, p. 15-25, qui attribue une bonne part du corpus du Maître de San Juan de la Peña au sculpteur de la porte de Santiago de Agüero. Nous concernant, les trois portails auxquels nous portons attention ont, pendant longtemps, été attribués à ce seul sculpteur indéterminé (auteur de la porte sud de Santiago d'Agüero, des portes sud et ouest de San Miguel de Biota, des portes sud et ouest de San Nicolás d'El Frago, mais aussi du cloître de San Juan de la Peña, celui de San Pedro el Viejo de Huesca, les portes nord et ouest de San Salvador d'Ejea de los Caballeros, des portes sud et nord de San Felices de Uncastillo, et d'une partie de la sculpture de Santa María de Sangüesa). Sur l'identification du corpus de ce sculpteur, voir entre autres, R. CROZET « Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon, VII », *CCM.*, 11 (1) 1968 ; J. LACOSTE, « Le maître de San Juan de la Peña. XII<sup>e</sup> s. », *CSMC.*, 10, 1979, p. 175-189 ; ID., « Escultura románica en Aragón en el siglo XII », dans *Signos, arte y cultura en el alto Aragón medieval*, exposition, Jaca, Catedral, Museo Diocesano 26 junio- 26 septiembre, 1993, Huesca, 1993, p. 111-120.

<sup>335</sup> M. MELERO MONEO, « El llamado "Taller de San Juan de la Peña", problemas planteados y nuevas teorías », *Locus Amoenus*, 1995 (1), p. 47-60, pour qui le corpus du Maître de San Juan de la Peña doit être scindé en productions de trois ateliers distincts, celui de Biota (qui serait l'auteur de nos trois tympan), celui de San Pedro el Viejo de Huesca et celui de San Juan de la Peña. Pour les dernières avancées de ce débat non encore résolu, voir C. SÁNCHEZ MÁRQUEZ, *La escultura románica de San Miguel de Biota. Estudios formal e iconográfica*, Barcelone, 2009 ; ID., « La iglesia de San Miguel de Biota. Aproximación estilística a su escultura », *Studium Medievale, cultura visual- cultura escrita*, 4, 2010, p. 249-269. Pour une synthèse récente de l'œuvre du Maître d'Agüero et une nouvelle approche du problème : J. GARCIA LLORET, *La escultura románica del Maestro de San Juan de la Peña*, Zaragoza, 2005.

<sup>336</sup> I. G. BANGO TORVISO, « Sobre el origen de la Proskynesis en la Epifanía... », op. cit. n. 106.

littérale de l'Évangile et de certains textes apocryphes (notamment le *Liber de Infantia Salvatoris*, daté du IX<sup>e</sup> siècle). En second lieu intervient le modèle impérial byzantin et ottonien. Enfin, l'auteur n'exclut pas la mise en image d'un hommage vassalique calqué justement sur le protocole impérial<sup>337</sup>.

Pour notre part, nous écarterons l'hypothèse d'un acte cérémoniel féodal. Si le baise-pied existe dans la cérémonie vassalique, il est trop peu répandu pour être signifiant dans l'image. De plus, l'art d'Aragon et de Navarre a parfaitement intégré l'agenouillement du premier mage. La reprise d'un modèle impérial franc, lui-même hérité d'une conception byzantine de l'empereur, paraît la plus crédible, car n'oublions pas que les deux types d'objet circulent sur le sol ibérique. Or, nous retrouvons par exemple la *prostratio* dans le *Codex Egberti* (Figure 28) où deux rois s'inclinent jusqu'au sol alors que le premier élève son offrande dans une mise en image littérale du texte de Matthieu qui distinguait les deux actions : « et, se prosternant, ils lui rendirent hommage ; puis, ouvrant leurs cassettes, ils lui offrirent... » (Mt 2, 11). L'enluminure byzantine offre également quelques exemples de *prostratio* tels que le *Ménologe de Basile II* (Figure 19)<sup>338</sup>. Cependant, ces deux exemples véhiculent une conception impériale du Christ, sur laquelle tente de se construire un pouvoir séculier, difficilement applicable à l'embryonnaire royaume d'Aragon. D'autre part, aucune de ces images ne montre le baisement du pied du Christ. Si la réutilisation formelle de ces modèles est concevable car l'iconographie des royaumes occidentaux ibériques témoigne d'une fascination constante pour les arts impériaux byzantins, ne suffit pas à expliquer ce geste qui pour nous ne peut être qu'un acte de dévotion<sup>339</sup>. Le geste (*prostration* et baise-pied) se retrouve, par exemple, dans l'attitude de deux pèlerins sur les fresques de San Juan Evangelista de Uncastillo (Saragosse) face à un Christ bénissant et enseignant (Figure 137).

## II. 2. b Conception des Rois mages sur les portails aragonais

La question de la tradition artistique limitée à un espace géographique, créant par reproduction un isolat iconographique, doit être prise en compte. En effet, en se focalisant sur le tympan, on perd de vue que c'est la porte dans son ensemble qui est reproduite à l'identique dans sa structure iconographique et architectonique. Les portes de l'Épiphanie d'Agüero, d'El Frago et de Biota sont pareillement composées de quatre archivolttes quadrangulaires nues<sup>340</sup> retombant sur huit chapiteaux d'ébrasement, encadrant un tympan posé sur d'épais corbeaux sculptés. Sur les huit chapiteaux d'ébrasements se succèdent plusieurs scènes violentes (combats de cavaliers, fauves affrontés ou opposés, dévorations) ainsi que des scènes profanes, notamment les figures du musicien et de la danseuse contorsionnée, véritable marque de

---

<sup>337</sup> A. GRABAR, *L'Empereur dans l'art byzantin : Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris, 1936, part. p. 85-85.

<sup>338</sup> Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. gr. 1613, p. 272 daté entre 976-1025.

<sup>339</sup> L. GOUGAUD, « Baiser », dans *D.S.*, vol. 1, 1937, col. 1203-1204.

<sup>340</sup> Sur l'Archivolte interne du portail de Biota, des restes de polychromies semblent indiquer la présence originelle d'un décor historié. Des chevaux sont encore identifiables et on peut penser au *Voyage des Mages* venant compléter la scène de la lunette.

fabrique des portails de la région des Cinco Villas<sup>341</sup>. L'ensemble de ces chapiteaux forme ainsi une psychomachie s'étendant sur tous les registres<sup>342</sup>.

Sur les trois portes, les corbeaux sont ornés d'épaisses têtes de fauves laissant échapper de leur gueule une figure humaine (Figure 138 et Figure 139). Cette redondance iconographique se retrouve sur plusieurs autres exemples aragonais : au portail méridional de San Miguel de Biota, à San Felices de Uncastillo, à San Salvador de Ejea de los Caballeros et à San Salvador de Luesia. L'interprétation des modillons n'est pas aisée. Dans la plupart des cas, deux petites figures s'extirpent de la gueule du monstre en l'attaquant avec une dague<sup>343</sup>. Waldemar Deonna<sup>344</sup> a bien mis en évidence l'effroi des médiévaux quant à la corruption du corps du défunt et l'interrogation qu'elle soulève dans l'espérance de la résurrection charnelle, d'où l'importance que prennent les scènes de dévoration dans la sculpture médiévale. Il émet également l'idée que nombre de ces dévorations pourraient être, en réalité des régurgitations pour pallier à cette angoisse sur la base des versets apocalyptiques : « Et la mer rendit les morts qu'elle gardait, la Mort et l'Hadès rendirent les morts qu'ils gardaient, et chacun fut jugé selon ses œuvres » (Ap 20, 11). Les modillons léonins devraient donc être compris comme les fauves androphages hérités de l'Antiquité, meurtriers, mais également symboles de renaissance par la régurgitation des corps<sup>345</sup>. Le rôle infernal des lions est mis en valeur par la réduction de l'animal à sa seule tête et la disproportion de sa gueule. En ajoutant à cela l'attribution symbolique de l'élément architectonique, lui-même évocateur de la résurrection<sup>346</sup>, un programme d'orientation eschatologique se dessine sur l'ensemble de la porte<sup>347</sup>.

---

<sup>341</sup> M. I. GARCIA-PEROMINGO, « El tema de la bailarina en el románico de Cinco Villas », *Cuadernos de arte e iconografía*, 11 (6), 1993, p. 98-102.

<sup>342</sup> À El Frago, une *Annonciation* est intégrée dans le cycle de chapiteaux, à Biota, on y trouve une *Majestas domini*.

<sup>343</sup> Sur la porte occidentale de Biota, ce sont deux petites figures nues, toutes deux féminines, sur la porte sud d'Agüero, une seule des deux est nue, sur celle d'Ejea, c'est une biche qui est dévorée. Sur la porte sud de Biota, la tête de lion est remplacée par celle, disproportionnée, d'un vieillard tenant une cognée sur l'épaule.

<sup>344</sup> W. DEONNA, « “Salva me de ore leonis”. À propos de quelques chapiteaux romans de la cathédrale Saint-Pierre à Genève », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 28 (2), 1950, p. 479-511.

<sup>345</sup> Le lion, symbole du passage vers le monde des morts, existe depuis l'Antiquité notamment dans l'art funéraire. La symbolique se christianise au Moyen Âge en évoquant, certes, la mort, mais également la résurrection, par exemple à travers le Psaume « sauve-moi de la gueule du lion, de la corne du taureau » (Ps 22, 22), sous la forme d'antennes chantées lors de la messe des morts. Ici, la *Bible de Jérusalem* donne la traduction « Taureau » à *unicornibus* dans la *Vulgate*, mais ce terme était bien compris comme « licorne » au Moyen Âge, comme le montrent certaines illustrations du Psaume, par exemple le Psautier de la Bibliothèque vaticane (Reg. lat. 12, fol. 36 r.). Sur le symbolisme médiéval du lion, voir J. VOISENET, *Bêtes et Hommes dans le monde médiéval : Le bestiaire des clercs du V<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle*, Turnhout, 2000, p. 197-205 ; V. H. DEBIDOUR, *Le bestiaire sculpté du Moyen Âge en France*, Paris, 1961, 290-286 ; W. DEONNA, « “Salva me de ore leonis”... », *op. cit.* n. 344, p. 486-495 ; M. DURLIAT, « Le monde animal et ses représentations iconographiques du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle », dans *Le monde animal et ses représentations au Moyen Âge*, Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public. 15<sup>e</sup> congrès, Toulouse, 1984. p. 73-92. ; F. de la BRETÈQUE, « Image d'un animal : le lion. Sa définition et ses “limites”, dans les textes et l'iconographie (XI<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles) », *ibid.*, p. 143-154.

<sup>346</sup> Relevons la curieuse légende rapportée par Marc Bloch (mise par écrit par Jean Jouvenel des Ursins au XIV<sup>e</sup> siècle) dans laquelle le roi Salomon est condamné à être dévoré chaque jour, précisément sur cette pièce d'architecture et à renaître pour que le supplice se poursuive sans fin : M. BLOCH, « La vie d'outre-tombe du roi Salomon », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 4 (2-3), 1925, p. 349-377.

<sup>347</sup> C'est également l'avis de J. GARCIA LLORET, *La escultura románica del Maestro de San Juan de la Peña*, *op. cit.* n. 335. L'auteur remarque également sur le corbeau gauche de la porte sud de San Felices de Uncastillo que le personnage s'extirpant de la gueule du monstre offre l'un de ses pieds à la vision du tympan (Martyre de saint



C'est donc dans ce contexte architectonique que sont insérés les tympan épiphaniques. Mais la scène n'a pas l'exclusivité de la lunette. Sur celle de San Salvador d'Ejea rayonne un chrisme flanqué de la lune, du soleil et de deux anges ; à San Salvador de Luesia, elle accueille une *Majestas Domini* ; à San Felices de Uncastillo se trouve enfin le martyr de saint Félix et l'apparition de l'ange au moment de sa mort. Plus intéressant encore, sur la porte sud de San Miguel de Biota (les Mages ornent la porte occidentale), c'est la *psychostasis* qui occupe tout le tympan. L'Ange psychopompe apparaît au centre, entouré d'âmes nues suppliantes. Derrière Michel, deux anges recueillent les élus dans un drap. Ainsi, sur ce portail, le Jugement et l'entrée dans le royaume sont manifestes et la psychomachie des chapiteaux ainsi que les lions androphages y prennent tout leur sens<sup>348</sup>.

Le portail aragonais type se présente donc comme une porte céleste bien inaccessible pour le fidèle mis face à ce spectacle. Dans ce contexte, l'Épiphanie évangélique glisse vers une Épiphanie eschatologique et l'acte de dévotion du premier mage en *prostratio* se confirme. Plus qu'une offrande et outre la mise en image littérale de l'acte d'Adoration, c'est une prière, une humiliation du pénitent face à Dieu. Les Rois mages accomplissent cet acte pour le salut de leurs âmes et, en leur qualité de rois, intercèdent pour la salvation des peuples qu'ils incarnent<sup>349</sup>.

Ainsi voyons-nous que le fond du message des tympan aragonais n'est pas très éloigné de celui des fresques catalanes. Les Rois mages ont désormais une légitimité suffisante pour intercéder pour la cause humaine. Les antiques adorateurs orientaux, ambassadeurs des nations païennes, deviennent ici des rois, ambassadeurs des nations chrétiennes. Nous restons persuadés que l'image royale qui se dessine dans l'esprit collectif participe en grande partie à cette légitimité. Approfondissons donc notre recherche pour les royaumes des Pyrénées orientales.

## II. 3 Les Rois mages et la conception royale ibérique

### II. 3. a Une royauté guerrière

La question des composantes de la personne royale ibérique est complexe et apparaît sous divers visages. Notre propos est ici uniquement de comprendre la naissance de Rois mages intercesseurs au XII<sup>e</sup> siècle dans un contexte géographique limité<sup>350</sup>.

---

Félix et l'apparition de l'ange au saint, au moment de sa mort). Ce geste pourrait être, pour l'auteur, celui d'une supplication.

<sup>348</sup> C. SÁNCHEZ MÁRQUEZ, « La iconografía de la psicostasis a partir de un ejemplo hispano : la portada sur de San Miguel de Biota », *Historias del Orbis Terrarum*, 4, 2010 [En ligne], consulté le 10 janvier 2011, URL : <http://www.orbisterrarum.cl>.

<sup>349</sup> Pour la prostration comme acte de dévotion, voir J.-C. SCHMITT, *La raison des gestes*, Paris, 1990, p. 289-290 et p. 301-305.

<sup>350</sup> Dans l'historiographie, la royauté ibérique est une question complexe qui n'a pu bénéficier de grandes synthèses. De plus, elle est à de nombreux égards polémique. Elle est donc restée pour les auteurs espagnols du XX<sup>e</sup> siècle une question délicate dans un contexte politique mouvementé. C'est un domaine dans lequel nous avançons prudemment en utilisant une historiographie récente et majoritairement francophone. Pour plus de détails sur la question, on se référera aux trois tables rondes consacrées aux idéologies royales tenues au CEM d'Auxerre : *Haut Moyen Âge, VII<sup>e</sup>-milieu XI<sup>e</sup> siècle*, 26-27 septembre 2003 ; à la Casa de Velázquez de Madrid : *Moyen Âge central (XI<sup>e</sup>-milieu XIII<sup>e</sup> siècle)*, en mai 2004, et l'École Normale Supérieure de Lyon, *Bas Moyen Âge (milieu XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, 2005. Voir le résumé de ces rencontres : P. HENRIET, « Sacralités royales en péninsule Ibérique : formes, limites, modalités (VII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) », *BUCEMA* [En ligne], 8, 2004, mis en ligne

Un héritage dense conditionne la figure du roi ibérique. Le premier, sans doute le plus important, est celui du royaume wisigoth véhiculant l'image d'un roi oint et guerrier luttant pour la Chrétienté et la romanité, un *Princeps* gardien de la Loi<sup>351</sup>. Cette conception du roi sacré reste vivace dans les anciens royaumes asturiens, celui d'Oviédo, de León, mais aussi en Navarre. La conception impériale d'un Empire hispanique est cependant plus marquée en Navarre et dans le futur *imperium* castillan. La souveraineté franque est elle aussi encore très présente, particulièrement dans les royaumes orientaux, ancienne région stratégique pour l'Empire où Charlemagne lui-même était venu combattre. La notion de roi *rector* de l'Église, protecteur du peuple chrétien reste donc majoritaire. Cette logique guerrière est sans doute le point d'ancrage de l'image royale. Les souverains de la *Reconquista* sont en lutte contre les infidèles et se sentent en cela héritiers des luttes de Constantin et des empereurs byzantins contre le paganisme. Dans cette vision, les codes iconographiques triomphaux impériaux sont repris et le culte de la Croix et du chrisme investit tous les arts.

Le chrisme est sans doute la particularité espagnole qui doit le plus attirer notre attention. Répandu dans les arts précieux, il se diffuse très massivement dans l'art monumental et il n'est pas rare de le voir associé aux Mages, comme le faisaient les sarcophages post-constantiniens. Le phénomène est particulièrement sensible en Navarre. Sur le portail méridional de l'église Santa Maria de Eguiarte d'Alloz, l'étoile est étrangement démultipliée (Figure 140). La Vierge de l'Adoration, placée sur le chapiteau interne de l'ébrasement gauche, est surmontée d'un fleuron, inséré dans les rinceaux végétaux de l'abaque. Il s'agit de l'étoile messianique évangélique, « sceptre issu de la tribu de Jacob » annonçant la naissance du « rejeton de la race de David ». Cependant, la représentation de l'étoile ne s'en tient pas là. Une rosace complexe occupe toute la face principale du corbeau alors que, sur la face interne, apparaît l'*Agnus Dei*. La procession ainsi mise en place prend un sens eschatologique clair. La rosace et le fleuron renvoient au dernier chapitre de l'Apocalypse (Ap 22, 16) et les Mages entrent dans la cité céleste au centre de laquelle trône l'Agneau. Le corbeau de l'ébrasement droit (Figure 141) est quant à lui orné d'un large chrisme, flanqué de l'Alpha et de l'Oméga, posé comme une barrière aux motifs zoomorphiques et monstrueux grouillant sur les autres chapiteaux. Ce rôle est confirmé par le centaure archer, en vis-à-vis de l'agneau, dirigeant ses flèches vers l'extérieur de l'édifice pour le défendre. L'Épiphanie prend ainsi les traits d'une victoire sur les forces démoniaques. La réflexion est poussée plus loin encore au tympan de l'ancienne église Santa María la Antigua de Bañares (la Rioja), actuelle église Santa Cruz. Les Mages s'y présentent devant la Vierge à l'Enfant trônant au centre et posant ses pieds sur un immense chrisme. Le procédé est encore plus clair au tympan de l'église San Pedro el Viejo de Huesca. Le thème des anges porteurs du chrisme, très répandu sur les tympan aragonais, a été ici fusionné avec l'Épiphanie et le motif surplombe ainsi l'*Adoration des Mages* en plaçant l'étoile du

---

le 20 décembre 2006 : URL : <http://cem.revues.org/index918.html>. Le travail de synthèse de M.-C. GERBET, *L'Espagne au Moyen Âges V<sup>e</sup> XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2000, nous sera également utile, particulièrement le chapitre « Le roi, la société et la vie politique », p. 180 et ss.

<sup>351</sup> Sur la royauté wisigothique comme modèle de l'idéologie royale voir, pour le royaume d'Oviédo, T. DESWARTE, *De la destruction à la restauration : l'idéologie du royaume d'Oviédo-León (VIII<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles)*, Turnhout, 2003 ; pour la Catalogne, P. BONNASSIE, *La Catalogne au tournant de l'an mil : croissance et mutations d'une société*, Paris, 1990, p. 61-71 ; M. ZIMMERMANN, « Aux origines de la Catalogne : géographie politique et affirmation nationale », *Le Moyen Âge*, 89, 1983, p. 5-40.

monogramme sur le même axe médian. Tous ces exemples conçoivent l'étoile comme l'antique *labarum* et l'*Adoration des Mages* prend un sens ecclésiologique typiquement espagnol, fondé sur la victoire de la Chrétienté sur ses ennemis<sup>352</sup>.

### II. 3. b Une royauté sacerdotale

Un autre aspect important des royaumes de la péninsule est leur relative autonomie par rapport au pouvoir pontifical. Thomas Deswarte a mis en évidence cet éloignement progressif à l'égard de Rome<sup>353</sup>. Le Saint-Siège ne parvient pas à s'imposer comme un pouvoir référent et face à l'échec des conceptions institutionnelles réformées, l'Église hispanique gagne en autonomie et l'ecclésiologie de nombreux royaumes de la péninsule se recentre autour du roi. Si ce dernier n'acquiert pas la majesté sacrée, voire magique, de ses homologues français et anglais, il n'en reste pas moins l'entité structurante de l'édifice social sur plusieurs niveaux. Comme le souverain wisigothique, il est le gardien de la Loi, donc d'une entité publique que l'on pourrait rapprocher d'un concept embryonnaire d'État. Mais alors que les souverains antiques étaient gardiens de leur peuple, le souverain ibérique est également gardien de leurs âmes. Il est le garant de l'ordre moral en cumulant la *Potestas* et le *Sacerdos*. Les souverains de Navarre, qui se rendent maîtres pour un temps d'une bonne partie de l'Espagne (dans le premier tiers du XI<sup>e</sup> siècle) et à leur suite les rois de Castille, durant le XII<sup>e</sup> siècle, se conçoivent comme vicaires de Christ. Leurs personnes purifient leur Église et les souverains se doivent (en théorie) d'être moralement irréprochables. De nombreux exemples nous relatent ainsi l'ascétisme et l'humiliation devant Dieu comme des vertus royales. Citons entre autres Ramire II d'Aragon, ancien évêque de Burgos élu roi, qui se retire au monastère après avoir légué son titre à Bérenger IV de Catalogne. Le roi conquérant est également un roi pénitent.

Plusieurs exemples font également écho de la sainteté du roi (la notion de sacré est à prendre avec précaution), pouvant à l'occasion se faire directement l'instrument de la providence divine sur terre, souvent sur le champ de bataille. Les *Chroniques d'Alphonse III*<sup>354</sup> rapportent la victoire miraculeuse de Pélages à Covadonga par intervention divine<sup>355</sup>. Dans cette même chronique, la mort de chaque souverain important (notamment

---

<sup>352</sup> Sur le chrisme dans l'art ibérique, voir D. M. OCÓN ALONSO, « Problemática del Crismón Trinitario », *Archivo español de arte*, 56 (223), 1983, p. 242-263. À partir des exemples de Jaca, l'auteur voit dans l'implantation du chrisme en Aragon la volonté de diffuser une image trinitaire efficace dans un contexte grégorien. Le symbole serait alors devenu un emblème pour les communautés chrétiennes locales au moment de la *Reconquista*. On modérera la portée des conclusions de l'auteur avec P. HENRIET, « Mille formis daemon, usage et fonction de la croix dans l'*Hispania* des IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles » dans *Guerre, pouvoirs et idéologies dans l'Espagne chrétienne aux alentours de l'an mil*, T. DESWARTE et P. SÉNAC (Dirs.), Actes du Colloque international organisé par le C.E.S.C.M, Poitiers-Angoulême (26-28 septembre 2002), Turnhout, 2005, p. 163-181. L'auteur remarque la rareté des textes associant le chrisme et la *Reconquista* et modère ainsi sa fonction de *Labarum* hispanique contre l'Islam pour y voir un symbole victorieux dans une ecclésiologie englobante.

<sup>353</sup> T. DESWARTE, *Une Chrétienté romaine sans pape: l'Espagne et Rome (586-1085)*, Paris, 2010.

<sup>354</sup> Y. BONNAZ (Éd.), *Chroniques asturiennes : (fin IX<sup>e</sup> siècle)*, coll. « Sources médiévales », Paris, 1987, *Chronique d'Alphonse III*, p. 31-59. Deux versions des *Chroniques d'Alphonse III*, rédigées à la fin du IX<sup>e</sup> siècle, nous sont parvenues. L'une est dite « Alpha », ou « Barbare », l'autre est appelée « Érudite ». Les citations que nous utilisons sont issues de cette seconde version.

<sup>355</sup> *Ibid.*, ch. 10, p. 42 : grâce à l'intervention de la Sainte Vierge (Pélages et ses hommes sont alors réfugiés dans une grotte qui est consacrée à Marie). C'est alors que les projectiles lancés par les Maures sur les troupes de Pélages se retournent contre eux et déciment leur armée : « Mais dans cette bataille, point ne manquèrent les

Alphonse III), est accompagnée de louanges angéliques et du transport de son âme aux cieux<sup>356</sup>. Alphonse VIII de Castille bénéficie de la même propension à communiquer avec le ciel lors de la bataille de *Las Navas de Tolosa* en 1212<sup>357</sup>. Les frontières entre *Sacerdos* et *Potestas* sont donc floues, à tel point que le phénomène, sensible sur toute la péninsule, occulte la nécessité de saints intercesseurs. Seuls les saints « nationaux », figures d'une « identité hispanique », tels que saint Jacques et saint Isidore, gardent un rôle important et sont utilisés par les souverains aux ambitions impériales<sup>358</sup>. En revanche, l'hagiographie locale et le patronage d'un royaume ou d'une dynastie restent limités et la figure du roi en prend pour ainsi dire les fonctions. Il nous semble que cette dynamique guerrière généralisée sur la péninsule et centrée autour du roi saint nous permet d'expliquer la propension des Rois mages à se placer, dans l'iconographie catalane et aragonaise, au plus près du monde céleste.

### II. 3. c *Le comté de Catalogne et le Royaume d'Aragon : une monarchie en devenir*

Qu'en est-il de l'implantation du pouvoir royal en Catalogne et en Aragon ? La Catalogne ne bénéficie pas d'un pouvoir exclusif avant la création de la Couronne d'Aragon en 1134 par l'union matrimoniale du comte Bérenger IV et de Pétronille d'Aragon. Cependant, la région bénéficie d'une conscience collective dès le X<sup>e</sup> siècle<sup>359</sup> qui fait dire à certains auteurs qu'une conscience nationale catalane est née avant le concept d'État<sup>360</sup>. Antique *Tarraconensis* romaine englobée dans l'Empire goth, la Catalogne passe sous domination franque sous forme de délégation royale constituant ce qui est usuellement appelé la Marche

---

merveilles de Dieu, car une fois que les pierres avaient été envoyées par les frondeurs et qu'elles parvenaient à la demeure de Sainte-Marie toujours vierge, elles revenaient sur ceux qui les lançaient ». Plus loin, un pan entier de la montagne s'abat sur les armées musulmanes et l'auteur conclut : « Ne pensez pas qu'il s'agisse d'un miracle chimérique ou fabuleux, mais rappelez-vous que celui qui engloutit dans la mer Rouge les Égyptiens qui poursuivaient Israël, fut celui-là même qui écrasa par l'énorme masse de la montagne ces Arabes qui persécutaient l'Église du Seigneur », p. 44.

<sup>356</sup> La dépouille d'Alphonse I<sup>er</sup> (roi en tout point exemplaire pour l'auteur) est acclamée par un groupe d'anges, *Ibid.*, ch. 8, 3, p. 47, et l'auteur affirme que les vertus du roi Ordoño (père d'Alphonse III) lui ont ouvert les portes des cieux, *Ibid.*, ch. 16, 3, p. 59. Cette sainteté émanant du comportement vertueux de rois asturo-léonais a bien été mise en lumière par T. DESWARTE, *De la destruction à la restauration*, op. cit. n. 351, part. p. 278-293.

<sup>357</sup> T. F. RUIZ, « Une royauté sans sacre : la monarchie castillane du bas Moyen Âge », *Annales E.S.C.*, 39 (3), 1984, p. 429-453, part. p. 445-446. Pour d'autres exemples de ces interventions célestes dans les actions guerrières du roi : T. DESWARTE, *De la destruction à la restauration*, op.cit. n. 351, p. 289-293 ; R. BARTAL, « Anges et louange du triomphe chrétien en Espagne », *CSMC*, 28, 1997, p. 29-39 ; C. SMITH, *Christians and Moors in Spain*, vol. 1, 711-1150, Warminster, 1988 (rééd. Warminster, 1993), p. 24-29.

<sup>358</sup> P. HENRIET, « Un exemple de religiosité politique : saint Isidore et les Rois de León, XI<sup>e</sup> XIII<sup>e</sup> siècle », dans *Fonctions sociales et politiques du culte des saints dans les sociétés de rite grec et latin au Moyen Âge et à l'époque moderne. Approche comparative*, M. DERWICH et M. DMITRIEV (Éds.), Actes du colloque organisé par le Laboratoire de recherches sur l'histoire des congrégations et ordres religieux, 15-17 mai, 1997, Wrocław, 1999, p. 77-95 ; ID., « Hagiographie et politique à León au début du XIII<sup>e</sup> siècle : les chanoines réguliers de Saint-Isidore et la prise de Baeza », *R. M.*, 69, 1997, p. 53-82.

<sup>359</sup> P. BONNASSIE, *La Catalogne au tournant de l'an mil*, Paris, 1990 ; ID., *La Catalogne du milieu du X<sup>e</sup> siècle à la fin du XI<sup>e</sup> siècle : croissance et mutation d'une société*, Toulouse, 1975-1976, 2 vol. ; *Histoire de la Catalogne*, J. NADAL FERRERAS, P. WOLFF (Dir.), Toulouse, 1982. Dans ce volume voir particulièrement M. ZIMMERMANN, « Origine et formation d'un état catalan », p. 217-236 et T. N. BISSON, « L'époque des grands comtes-rois (1137-1276) », p. 273-314 ; voir enfin l'important article de T. N. BISSON et J. FALQUEVERT, « L'essor de la Catalogne : identité, pouvoir et idéologie dans une société du XII<sup>e</sup> siècle », *Annales E. S. C.*, 39 (3), 1984, p. 454-479.

<sup>360</sup> La encore, la question est délicate à étudier en raison d'une historiographie parfois orientée. On se référera donc à la bibliographie citée dans la note précédente.

de l'Espagne. Elle est alors le rempart chrétien face au monde musulman<sup>361</sup>. L'expérience de guerre contre les infidèles est très ancienne dans la région, et les rois de Navarre, d'Aragon et les comtes catalans remportent les premières victoires significatives de la *Reconquista* à partir du X<sup>e</sup> siècle. Les comtes catalans sont donc, comme les autres souverains ibériques, avant tout des chefs de guerre.

La Catalogne reste longtemps sous influence franque et les dignitaires carolingiens tentent d'y instaurer un pouvoir annexe. Cependant, la plupart des élites locales restent gothes de filiation. La conscience de l'héritage impérial wisigoth reste donc forte et participe à la conception d'un souverain garant de la romanité chrétienne sur son territoire. Le roi est également le gardien de la Loi des Wisigoths, c'est-à-dire du code écrit, mais aussi de l'ordre public réuni autour de sa personne. Comme le souverain carolingien était *rector* de l'Église, les comtes catalans sont *rector* du droit, statut que la conception wisigothe rend bien plus englobant que le simple domaine juridique. La *Potestas* du comte lui confère le statut de *Persona publica* incarnant la sphère publique<sup>362</sup>. Après le retrait progressif des élites impériales, les droits régaliens apparaissent aux comtes de Barcelone comme légalement hérités.

Si la Catalogne n'est encore qu'un conglomérat de comtés au XI<sup>e</sup> siècle, une centralisation féodale s'opère autour du comté de Barcelone. La réunion commence sous Bérenger I<sup>er</sup> (1035-1076) et une conscience expansionniste apparaît avec Bérenger III (1096-1131) par la prise de la Basse Provence (1112), la conquête de Majorque (1114) et les revendications en Cerdagne et en Roussillon face à la maison de Toulouse. Au début du XII<sup>e</sup> siècle, le comte de Barcelone se rend maître d'un territoire qu'il féodalise sous une forme franque (par attribution de fiefs), adaptée au système romano-wisigothique de centralisation de l'ordre public autour du roi. Le système vassalique repose plus sur le serment de fidélité que sur celui du fief et le pouvoir quasi monarchique du comte s'exerce sur les hommes plus que sur le territoire. S'il ne peut être roi de Catalogne, territoire aux frontières encore trop mouvantes, le concept de nation catalane fidèle au comte apparaît bien au XII<sup>e</sup> siècle.

Le combat pour une légitimité souveraine est le même en Aragon avant l'union de la Couronne<sup>363</sup>, luttant contre la domination musulmane dans un premier temps, puis pour son affirmation face au royaume de Navarre. Il y est en effet intégré jusqu'à la mort de Sancho le Grand, roi de Pampelune (990-1035) qui, par héritage, acquiert le royaume de Navarre et le comté d'Aragon. Ce dernier devient royaume au XI<sup>e</sup> siècle sous Ramiro I<sup>er</sup> (1035-1069). Mais c'est sous Alphonse I<sup>er</sup> « le Batailleur », qui passe pour le plus grand roi de la *Reconquista*, que les limites du royaume d'Aragon sont définies. Cependant, à la mort de ce dernier, le royaume est encore composé de nombreuses baronnies loin d'être unifiées en une

---

<sup>361</sup> La notion de Marche de l'Espagne, souvent qualifiée de mythe historiographique, doit être abordée avec toutes les précautions établies par M. ZIMMERMANN, « Le concept de *Marca Hispanica* et l'importance de la frontière dans la formation de la Catalogne », dans *La Marche supérieure d'Al-Adalus et l'Occident chrétien*, P. SÉNAC (Éd.), table ronde, la Casa de Velázquez, l'Universidad de Zaragoza, Huesca, 1988, Madrid, 1991, p. 29-50. L'auteur remet en cause toute délimitation géographique ou juridique d'un tel territoire, mais reconnaît une idéologie et des mouvements sociopolitiques communs autour des comtés de Catalogne.

<sup>362</sup> P. BONNASSIE, *La Catalogne au tournant de l'an mil*, op. cit. n. 359, p. 61-63.

<sup>363</sup> Voir particulièrement T. N. BISSON, *The Medieval Crown of Aragon : a Short History*, Oxford, 1986. L'auteur s'attarde longuement sur la genèse du royaume avant 1134 : p. 5-30.

monarchie<sup>364</sup> et le roi reste encore un « seigneur de guerre ». La construction d'une monarchie institutionnellement solide ne s'opère que lentement, après la délégation du royaume par Ramiro II au comte Bérenger IV de Catalogne. Celui-ci devient prince d'Aragon en recevant de Ramiro II « tous les hommes du royaume (d'Aragon) sous hommage et sous serment [...] fidèles à vous concernant votre vie et votre corps [...] et tout le royaume »<sup>365</sup>, tout en restant comte de Catalogne. Bérenger se retrouve donc à la tête d'une monarchie féodale (vassaux aragonais et comté catalan), plus unie par le serment de fidélité que par la tenure, comme le montre la formulation du legs de Ramiro. Ainsi que l'ont montré Michel Zimmermann et Thomas N. Bisson, les royaumes orientaux destinés à constituer la couronne d'Aragon sont une prise de conscience collective et nationale avant d'être un État déjà bien établi<sup>366</sup>. Bérenger et son fils Alphonse I<sup>er</sup> sont rois « des Aragonais » et « des Catalans » avant d'être souverain de la Couronne d'Aragon qui ne deviendra une entité institutionnelle solide qu'au début du XIII<sup>e</sup> siècle.

#### **II. 4 Synthèse : les Rois mages ibériques**

Les Rois mages véhiculent l'idée d'union du peuple chrétien et il nous semble que la singularité qui les caractérise dans les exemples hispaniques étudiés plus haut tient, d'une part à la conception de la royauté particulière à l'Espagne, plus souverain d'un peuple que d'un royaume, d'autre part, à la gestation d'une entité étatique. Elle s'opère par ailleurs avec un décalage chronologique. Les Mages, puis rapidement les Rois mages intercesseurs des absides catalanes, se développent au début du XII<sup>e</sup> siècle, période où l'autorité du souverain n'est certes pas effective, mais en devenir et déjà théorisée depuis la fin du XI<sup>e</sup> siècle. Il semble ainsi normal que des rois intercèdent directement pour le salut du peuple qu'ils incarnent, au plus proche du registre céleste. Ils forment une image ecclésiale unie, inexistante dans les faits, mais fortement espérée. Ces peintures s'opposent en cela à celles de l'abside de Saint-Lizier où les Mages dialoguent directement avec le trône épiscopal. Elles sont représentatives d'une pensée réformatrice qui tente de s'implanter sans succès dans les Pyrénées au XI<sup>e</sup> siècle. La figure du Roi mage intercesseur est reprise, plus tard, dans le dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle, en Aragon pour les mêmes raisons, dans un contexte où le royaume est près d'être unifié institutionnellement autour d'un souverain légitime, mais dont la structure reste encore morcelée. Ainsi, en raison d'une pensée de la royauté structurant la société à plusieurs niveaux, les Rois mages ont pu acquérir cette exceptionnelle propension salvatrice et eschatologique dans un contexte chronologique et géographique restreint.

#### **III. Modèle dionysien : le roi et le corps politique dans l'idéologie capétienne**

Le titre donné à ce dernier point est en réalité quelque peu réducteur, car le sujet que nous souhaiterions aborder est l'adaptation de la figure des Rois mages dans l'idéologie royale capétienne. Or la conception de la royauté capétienne n'appartient ni à l'abbé Suger, ni aux théoriciens dionysiens postérieurs. Certes, l'historiographie a bien mis en évidence les

---

<sup>364</sup> T. N. BISSON, « The Problem of Feudal Monarchy: Aragon, Catalonia, and France », *Speculum*, 53(3), 1978 p. 460-478.

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 463 et note n<sup>o</sup>. 12.

<sup>366</sup> T. N. BISSON et J. FALQUEVERT, « L'essor de la Catalogne... », *op.cit.* n. 359.

liens étroits entre la dynastie capétienne et l'abbatiale de Saint-Denis et, particulièrement, avec son plus brillant abbé. Les recherches plus récentes demandent toutefois à modérer le portrait de l'abbé de Saint-Denis comme celui d'un théologien de la monarchie au service d'une « propagande » royale. Suger est un abbé bénédictin et sa vision ecclésiologique est avant tout héritière des conceptions grégoriennes<sup>367</sup>. Toutefois, si nous devons appréhender les écrits de Suger comme ceux d'un clerc et non comme ceux d'un homme d'État, il n'en demeure pas moins qu'ils constituent, pour le médiéviste, une fenêtre privilégiée sur l'étude de la royauté franque au XII<sup>e</sup> siècle.

Le corpus d'œuvres réuni sur le domaine royal et ses alentours laisse penser que certains aspects de la royauté capétienne, telle qu'elle se construit à partir du XI<sup>e</sup> siècle, ont pu affecter l'iconographie des Rois mages. Le premier point concerne la personne même du roi, sa sacralité naissante et sa légitimité d'accession au pouvoir par l'hérédité et par la volonté divine. Ce sont deux notions qui s'établissent dès Hugues Capet, mais deviennent véritablement effectives à partir de Philippe Auguste. Suger en hérite et les clarifie. Le second aspect concerne cette fois l'intégration du pouvoir royal dans la pensée ecclésiologique de Suger.

### III. 1 La personne royale

#### III. 1. a Les Vitraux de Saint-Denis

Nous choisissons d'entamer ici notre propos par quelques remarques sur les vitraux du chœur de Saint-Denis et plus particulièrement sur la fenêtre de l'Enfance. Cette dernière, placée sur le côté gauche de la baie axiale est couplée avec celle de l'*Arbre de Jessé*. Selon toute vraisemblance, les deux baies avaient ainsi été conçues dès l'origine pour fonctionner ensemble à cette même place. D'après Suger lui-même, la fenêtre de l'*Arbre de Jessé* était placée *in capite ecclesiae* et servait de point de départ à l'ensemble du programme<sup>368</sup>. Dans son état actuel, la fenêtre n'est que l'ombre d'elle-même et seuls trois panneaux originaux sont encore en place (l'*Annonciation*, la *Nativité* intégrant un portrait de l'abbé Suger, et le *Songe de Joseph*). Les autres sont soit perdus, soit dispersés dans diverses collections en France et à l'étranger. Pour son étude, nous nous appuyons sur la reconstitution de Michael

---

<sup>367</sup> L'image de Suger, « Père de la Monarchie française » a longtemps été acceptée depuis E. PANOFKY, (Éd.), *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis and Its Treasures*, Princeton, 1979 (1<sup>ère</sup> éd. Princeton, 1948), part. L'introduction au texte, p. 1-37 et J.-F. LEMARIGNIER, *Le gouvernement royal aux premiers temps capétiens (987-1108)*, Paris, 1965, p. 175-176. Ces auteurs dessinaient, d'après les écrits de Suger, une pyramide féodale au sommet de laquelle règne le roi de France comme un nouveau César. La pondération de cette idée se faisait jour dans les actes du congrès : *Abbot Suger and Saint-Denis : A Symposium*, P. LIEBER GERSON (Éd.), Symposium held in 1981 at the Cloisters and at Columbia university, New York, 1986 (rééd. 1987), particulièrement, A. W. Lewis « Suger's Views on Kingship », p. 49-54. L'auteur avait par ailleurs fortement revu le rôle de Suger dans la construction de la dignité royale (sans commune mesure avec l'affirmation de la royauté sous Philippe Auguste), dans son ouvrage, ID., *Le Sang royal : la famille capétienne et l'État, France, X<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle, sur l'affermissement de la dynastie capétienne par la promotion de la généalogie*, Paris, 1986 (1<sup>ère</sup> éd. anglaise, Cambridge, 1981). L'image a été très clairement remise en cause plus récemment par L. GRANT, *Abbot Suger of St.-Denis : Church and State in early Twelfth-Century France*, London-New York, 1998. Depuis, l'historiographie traditionnelle a fait l'objet d'un recadrage lors du colloque : *Suger en question : regards croisés sur Saint-Denis*, R. K. GROSSE (Éd.), colloque 7 oct. 2002, Institut historique allemand et IHA de Londres, München, 2004.

<sup>368</sup> SUGER, *Mémoire sur son administration abbatiale*, ch. 31 dans SUGER, *La geste de Louis VI : et autres œuvres*, M. BUR (Éd.), coll. « Acteurs de l'histoire », Paris, 1994, p. 165-167.

Cothren<sup>369</sup>, qui remanie celle de Louis Grodecki en y ajoutant de nouveaux panneaux redécouverts postérieurement. Selon cette dernière reconstitution, la fenêtre développe un cycle complet de l'Incartation, de l'Annonciation à l'entrée de la sainte famille à Héliopolis, selon un sens de lecture ascendant<sup>370</sup>. Le cycle des Mages y occupe une place importante, sur deux niveaux du fleuron central, couplé à la *Présentation au Temple*. Six panneaux composent ainsi l'audience devant Hérode, le voyage vers Bethléem, l'Adoration et le Songe<sup>371</sup>. Les Mages apparaissent sur des panneaux secondaires, tout comme les trois femmes portant les cierges à l'autel de la *Présentation au Temple*, selon l'usage liturgique respecté le jour de la *Purification de la Vierge*. Ces panneaux secondaires sont disposés autour d'un tronc commun, le long duquel se superposent Hérode et ses scribes, la Vierge-Mère et l'autel du Temple. Ce même axe de la baie est complété au registre inférieur par l'Annonciation et la *Nativité* et au registre supérieur par la *Fuite en Égypte* et la cité d'Héliopolis (la place de ce dernier panneau n'est pas assurée). L'agencement ascendant des panneaux centraux est donc parfaitement cohérent, au moins sur les deux premiers niveaux. Sont ainsi superposés l'instant de l'Incarnation, reconnu par les Bergers et annoncé par les prophètes (sur les panneaux latéraux) et la royauté du Christ, porté par la Vierge *Sedes Sapientiae* surplombant Hérode usurpateur du trône de David. Le Christ placé au-dessus de l'autel du Temple annonce la destinée sacrificielle du corps incarné. Enfin, au sommet, la fuite en Égypte et le triomphe du Christ dans la cité païenne annoncent les péripéties de l'Église et son triomphe final sur le paganisme. La baie de l'Enfance de Saint-Denis offre donc une narration relativement classique. Cependant, couplée à la baie de l'Arbre de Jessé où se superposent les ancêtres royaux de Jésus, elle devient un manifeste pour la royauté du Christ. Les Mages contribuent, par leur reconnaissance royale, à l'exaltation du Souverain universel.

Il est donc légitime de s'interroger sur le rôle que tiennent, dans une abbaye royale gardienne des *regalia*, ces deux vitraux arborescents, plongeant leurs racines dans la nécropole carolingienne et capétienne, dont Saint-Denis se fait le sanctuaire. Doit-on voir une exaltation de la dynastie capétienne<sup>372</sup> à laquelle participent les Rois mages ? La vision d'une

<sup>369</sup>M. W. COTHREN, « The Infancy of Christ Window from the Abbey of St.-Denis: A Reconsideration of Its Design and Iconography » *A.B.*, 68 (3), 1986, p. 398-420 ; L. GRODECKI, « Vitraux de Saint-Denis : L'Enfance du Christ », *De Artibus Opuscula* (Essays in Honor of Erwin Panofsky), 40, 1961, p. 170-186. Les reconstitutions des deux auteurs sont éditées dans L. GRODECKI, *Études sur les vitraux de Suger à Saint-Denis (XII<sup>e</sup> siècle)*. II, coll. « Corpus vitrearum. France. Études », Paris, 1995, p. 26, fig. C et D.

<sup>370</sup>État originel : de bas en haut : l'Annonciation (*in situ* actuellement en restauration) ; la *Nativité* (*in situ* actuellement en restauration) ; le *Songe de Joseph* (*in situ* actuellement en restauration) ; les *Mages devant Hérode* (en deux fragments, Château de Champs-sur-Marne, dépôt des Monuments historiques) ; prophète Jérémie (musée de Glasgow, Burrell collection) ; *Adoration des Mages* (Mages disparus, Vierge à l'Enfant dans l'église St. Mary and St. Nicholas de Wilton) ; *Arrivée de la sainte famille en Égypte* (en deux fragments, église St. Mary and St. Nicholas de Wilton) ; *Présentation au Temple* (église St. James, Twycross) ; trois assistantes (fragment disparu) ; *Voyage des Bergers vers Bethléem* (Londres, Victoria and Albert Museum) ; *Songe des Mages* (château de Raby, Lord Barnard collection) ; *Fuite en Égypte* (Bryn Athyn, Glencairn Museum) ; Isaïe (Collection Lord Barnard, Raby).

<sup>371</sup>Aucun de ces panneaux n'est conservé *in situ*, voir note précédente.

<sup>372</sup>Cela ne fait aucun doute pour M.-L. THÉREL, « Comment la patrologie peut éclairer l'archéologie », *CCM*, 6 (22), 1963, p. 145-158 et pour J. R. JOHNSON, « The Tree of Jesse Window of Chartres : Laudes Regiae », *Speculum*, 36 (1), 1961, p. 1-22 (article que l'on consultera avec beaucoup de précautions). L. GRODECKI, *Études sur les vitraux de Suger à Saint-Denis*, *op. cit.* n. 369, p. 24, adhère également à l'idée. Pour A. GUERREAU-JALABERT, « L'Arbre de Jessé et l'ordre chrétien de la parenté », dans *Marie : Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, D. IOGNA-PRAT, É. PALAZZO, D. RUSSO (Éds.), Paris, 1996, p. 131-170, cette vision est plausible, mais reste à prouver.



image de « propagande » est sans doute à exclure en ces termes. Le diptyque orne une chapelle consacrée à la Vierge et constitue avant tout une réflexion sur le mystère de l'Incarnation par une attention portée à la maternité virginale. Les deux baies construisent donc, avant toute chose, un programme marial.

Les vitraux de Chartres, légèrement postérieurs à ceux de Saint-Denis, en sont souvent considérés comme la réplique. La baie consacrée à l'Enfance est plus ample et plus assurée dans la disposition des scènes (Figure 101 à Figure 103). Elle en reprend le schéma, malgré quelques modifications, et les Rois Mages y tiennent un rôle tout aussi important. Son cycle est pourtant plus étendu, ajoutant aux scènes de Saint-Denis le *Baptême du Christ* et l'*Entrée à Jérusalem*, décrite comme un triomphe du souverain universel. Sur la lance de la fenêtre, une *Maiestas Mariae* couronnée surplombe l'ensemble. À Chartres donc, le triomphe de l'Église est exprimé sans ambiguïté en affirmant pourtant l'atmosphère royale, plus encore qu'à Saint-Denis.

Suger reste donc avant toute chose un abbé bénédictin construisant un programme orienté vers l'Église universelle et sa glorification. Cependant, dans son esprit, l'Église ne peut se passer du pouvoir royal. Plus qu'une composante essentielle de l'Église, il en est l'entité structurante sur terre<sup>373</sup>. Ce pouvoir est également incarné en une seule personne dont le statut est en voie de se clarifier au moment de l'exécution des vitraux de Saint-Denis avant 1144. Suger y participe, mais plusieurs de ses prédécesseurs ont constitué une base de réflexion pour l'élaboration de la sacralité royale. Helgaud de Fleury, dans sa *Vie du roi Robert* (av. 1033)<sup>374</sup>, fait de Robert le Pieux une figure royale sainte, parfois même christique, capable de miracles, dont celui du toucher des écrouelles<sup>375</sup>. Citons également Abbon de Fleury (*Apologie aux rois Hugues et Robert*, 994)<sup>376</sup> ou Adalbéron de Laon (*Poème au roi Robert*, début XI<sup>e</sup> siècle)<sup>377</sup> et leur vision tripartite de la société au sein de laquelle le roi est le gardien de la loi terrestre au côté des évêques<sup>378</sup>. Ce sont autant d'auteurs qui lèguent à la nouvelle dynastie naissante un témoignage des conceptions carolingiennes du *Christomimetes*,

---

<sup>373</sup> Pour les premières études abordant la conception royale de Suger : E. PANOFKY, (Éd.), *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis...op. cit.* n. 367, p. 1-37 ; J.-F. LEMARIGNIER, *Le gouvernement royal...op. cit.* n. 367, p. 175-176. Plus particulièrement, sur les rapports entre Suger et les Capétiens, voir les actes du congrès *Abbot Suger and Saint-Denis : A Symposium*, *op. cit.* n. 367, particulièrement É. BOURNAZEL, « Suger and the Capetians », p. 56-72 ; A. W. LEWIS, « Suger's Views on Kingship », *op. cit.* n. 367 ; M. BUR, « A note on Suger's understanding of political power », p. 73-75 ; ID., *Suger abbé de Saint-Denis, régent de France*, Paris, 1991 ; B. BEDOS, « Suger and the symbolism of royal power : The Seal of Louis VII », p. 95-103. Les conclusions de ces premières réflexions seront à corriger avec les actes du colloque plus récent, *Suger en question*, *op. cit.* n. 367 notamment : D. BARTHÉLEMY, « Rois et nobles au temps de la Paix de Dieu », p. 155-167 et avec L. GRANT, *Abbot Suger of St.-Denis...*, *op. cit.* n. 367. On consultera également T. N. BISSON, « The Problem of Feudal Monarchy... », *op. cit.* n. 364, art. p. 470-477. Pour les rapports entre l'abbaye Dionysienne et la monarchie : S. McKnight CROSBY, *The royal Abbey of Saint-Denis from its Beginnings to the Death of Suger, 475-1151*, édité et complété par P. Z. BLUM, New Haven-Londres, 1987. Pour une récente synthèse des conceptions royales de Suger remises en contexte, Y. SASSIER, *Royauté et idéologie au Moyen Âge : Bas-Empire, monde franc, France, IV<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2002 (rééd. Paris, 2012), p. 285-300.

<sup>374</sup> HERGAUD DE FLEURY, *Vie de Robert le Pieux*, R.-H. BAUTIER, G. LABORY (Éds.), Paris, 1965.

<sup>375</sup> M. BLOCH, *Les rois thaumaturges*, Paris, 1983 (1<sup>ère</sup> éd. Strasbourg, 1924), p. 36-40.

<sup>376</sup> ABBON DE FLEURY (Sancti Abbonis), *Apologeticus Ad Hugonem et Rodbertum Reges Francorum*, PL. 139, col. 461-472.

<sup>377</sup> ADALBÉRON, « Poème au roi Robert » dans *L'An mille. Œuvre de Liutprand, Raoul Glaber, Adémar de Chabannes, Adalbéron, Helgaud*, trad. E. POGNON, Paris, 1947.

<sup>378</sup> Sur ces deux textes et leur vision de l'édifice social : G. DUBY, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris Gallimard, 1978, repris dans *Féodalité*, Paris, 1996 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1979), p. 502-520 et 547-553.

souverain sacerdotal<sup>379</sup>. L'assimilation de la personne royale à une figure christique semble par ailleurs définitive sous Philippe Auguste d'après le portrait qu'en dresse le moine dionysien Rigord à la fin du XII<sup>e</sup> siècle<sup>380</sup>.

La sacralité du roi est bien entendu très présente dans les écrits de Suger qui ne manquent pas de décrire en détail le sacre du roi dans sa *Geste de Louis VI*. Toutefois, plus que l'onction elle-même, la dimension sacerdotale du roi se traduit surtout par la fonction cléricale qu'il revêt lors de la remise du glaive royal pour la défense de l'Église, venant remplacer le glaive du chevalier<sup>381</sup>. Il décrit également Louis VI se dépouillant avant sa mort de ses attributs quasi cléricaux : « sous les yeux de tous, tant clercs que laïcs, il dépouille sa qualité de roi, se démet de la royauté, confesse qu'il a géré le royaume en pécheur, investit par l'anneau son fils Louis (VII), lui fait promettre sous la foi du serment de veiller sur l'Église de Dieu, sur les pauvres et sur les orphelins »<sup>382</sup>. Le roi endosse donc sa fonction pour l'Église.

Cet acte du roi avant sa mort pose une autre question qui est celle de l'hérédité du pouvoir. Alors que Louis VI avait dû recevoir l'assentiment des prud'hommes, des évêques des Églises franques et l'acclamation du peuple avant de recevoir l'onction<sup>383</sup>, ici Louis désigne lui-même son fils comme son successeur. La transmission héréditaire du pouvoir n'aura de cesse de s'affirmer sous Louis VII et, à la naissance de Philippe Auguste, ce dernier est naturellement reconnu par tous comme l'enfant-roi destiné à régner<sup>384</sup>.

La figure d'un roi christique se dessine ainsi depuis le X<sup>e</sup> siècle<sup>385</sup>, héritière des conceptions carolingiennes, elles-mêmes modelées par le clergé d'après les conceptions grégoriennes. Le roi est oint de Dieu, investi de la mission de défendre l'Église sur terre. Il reçoit cette légitimité de l'élection divine (concrétisée lors de l'onction), mais également de son lignage. Or, la double élection par la chaire et par la grâce n'est-elle pas le fond du discours élaboré dans les deux baies de la chapelle de la Vierge de Saint-Denis ?

L'abbé conceptualise l'Église terrestre, mais aussi son église de Saint-Denis sur le modèle de la souveraineté du Christ sur terre et au ciel. Il ne construit sans doute pas une image de propagande à Saint-Denis, mais dans son esprit, la royauté forme, avec le pouvoir ecclésiastique, l'un des deux piliers de l'Église franque dans son cheminement terrestre. Ainsi, sa vision de la *potestas* du Christ s'adapte indubitablement sur celle des rois capétiens.

---

<sup>379</sup> Sur l'évolution de ces conceptions, voir la synthèse d'Y. SASSIER, *Royauté et idéologie au Moyen Âge...*, *op. cit.* n. 373.

<sup>380</sup> RIGORD, *Histoire de Philippe Auguste*, *op. cit.* n. 205, p. 208. Le roi y apparaît dès sa naissance comme un don du ciel, le « Dieudonné ». Avant la naissance, son père Louis VII reçoit en songe la vision de son fils offrant l'eucharistie aux grands seigneurs du royaume.

<sup>381</sup> Dans sa *Geste de Louis VI*, Suger décrit le sacre du roi à Orléans le 3 août 1108. Après l'onction, et après la messe d'Action de grâce, « il (l'évêque de Sens) lui ôta l'épée de la chevalerie du siècle et le ceignit de celle de l'Église pour la punition des malfaiteurs, le couronna avec joie du diadème royal et lui remit avec la plus totale soumission le sceptre et la main de justice, et par ce geste la défense des églises et des pauvres, en y ajoutant tous les autres insignes de la royauté, à l'approbation du clergé et du peuple ». SUGER, *La geste de Louis VI : et autres œuvres*, *op. cit.* n. 368, ch. 16, p. 82-84.

<sup>382</sup> *Ibid.*, chap. 52, p. 165.

<sup>383</sup> Selon Suger, Louis VI, à la mort de Philippe I<sup>er</sup>, est élu par Dieu et par les Prud'hommes (*Ibid.*, chap. 16, p. 83).

<sup>384</sup> A. W. LEWIS, *Le Sang royal*, *op. cit.* n. 367, part. p. 96-107.

<sup>385</sup> Louis VII est le premier roi capétien à faire frapper les pièces du royaume avec la mention *Xpc vincit, Xpc regnat, Xpc imperat*, R. JOHNSON, « The Tree of Jesse Window of Chartres : Laudes Regiae », *op. cit.* n. 372, part. p. 4-5.

Concernant les vitraux du chœur, l'hommage des Rois mages contribue à l'exaltation de la royauté du Christ, mais, indirectement aide à comprendre la légitimité du roi. La couronne des Mages reflète l'union de l'Église universelle que Suger souhaite voir s'accomplir dans le royaume de France et cela ne peut se faire sans le concours du roi, Christ sur terre. Concrètement, les deux verrières de Saint-Denis contribuaient sans doute à légitimer certaines actions royales. Lors de la cérémonie de départ de Louis VII pour les Croisades en 1145, il prend, sur l'autel majeur, l'oriflamme (l'étendard des comtes du Vexin) en tant que vassal de saint Denis. Les deux verrières exprimaient par quelle légitimité le roi pouvait ainsi prendre la défense de son royaume, comme soldat du Christ, élu de Dieu, reconnu par ses grands vassaux et descendant des dynasties carolingienne et capétienne.

### **III. 1. b            Un chapiteau de Dreux : couronne et sainteté royale ?**

Un chapiteau isolé dont les fragments sont dispersés dans les collections du musée de Dreux et dans celle de la Yale University Arts Gallery<sup>386</sup>, permet d'approfondir l'idée de sacralité de la figure royale dans le royaume de France telle qu'elle rejaillit sur les Rois mages. Ce chapiteau fait partie des rares témoignages de la sculpture figurée de l'ancienne abbaye royale de Saint-Étienne de Dreux (détruite en 1798)<sup>387</sup>. Sur le fragment que nous souhaitons étudier, conservé au musée de Dreux, subsiste en partie l'*Adoration des Mages* (Figure 142). Seuls deux rois mages y sont visibles. Ils sont couronnés, l'un d'eux tient un bâton de pèlerin et, détail unique, ils sont tous deux auréolés d'un nimbe perlé. La Vierge à l'Enfant se tient frontalement sur l'arête du chapiteau. Elle est également couronnée et auréolée du même nimbe. Elle est suivie, sur la face latérale, d'une figuration rare, mais non exceptionnelle de la *Virgo lactans*<sup>388</sup>. Sur le fragment de Yale apparaît une figure royale en trône que nous identifions sans difficulté comme Hérode (Figure 143). Il siège sur un haut trône et brandit un imposant glaive. La main disproportionnée que le personnage place sur son ventre semble être une référence à la maladie qui le ronge<sup>389</sup>, confirmant ainsi l'identification. Pourtant, une importante anomalie vient faire obstacle à cette interprétation : Hérode sur ce chapiteau est nimbé.

---

<sup>386</sup> Le chapiteau en question, provenant de l'ancienne collégiale Saint-Étienne de Dreux nous est en effet parvenu de façon fragmentaire. Une partie est actuellement conservée au Musée d'Art et d'histoire Marcel Dessal (n° d'inv. 950.009.002), le second se trouve à la Yale University Art Gallery (n° d'inv. 1938.103). Dans un article, Walter Cahn a montré une parfaite correspondance entre les deux fragments selon une analyse archéologique, stylistique et iconographique : W. CAHN, « A King from Dreux », *Yale University Art Gallery Bulletin*, 34, 1974, p 14-29, repris dans ID., *Studie in Medieval Art and Interpretation*, London, 2000, p. 61-90.

<sup>387</sup> Les autres pièces sculptées de l'ancienne abbatale sont le chapiteau de la *Nativité* (flanqué de la *Visitation* et de l'*Annonce aux Bergers*) et celui de la *Mise au Tombeau*, tous deux conservés au musée de Dreux. Celui de la *Visite des saintes-femmes au Tombeau* est aujourd'hui converti en bénitier dans l'église Saint-Pierre.

<sup>388</sup> Voir à ce sujet l'article de J. A. SCHMOLL, « Sion, apokalyptisches Weib, ecclesia lactans : zur ikonograph. Deutung von zwei roman. Mater-Darstellungen in Metz u. Pompierre », dans *Miscellanea pro arte : Hermann Schnitzler zur Vollendung des 60. Lebensjahres am 13. Januar 1965*, coll. « Schriften des Pro Arte Medii Aevi, 1 », Düsseldorf, Schwann, 1965, p. 91-110, qui en donne plusieurs autres exemples, notamment celui du linteau de Pompierre, celui du tympan d'Anzy-le-Duc conservé au Musée du Hiéron de Paray-le-Monial, le relief de Saint-Maur-des-Fossés et celui de Saint-Gengoult de Metz, maintenant intégré à la collection Pitcairn.

<sup>389</sup> Voir note n° 160.

Ce dernier fragment a été retaillé, mais les photos anciennes publiées par Walter Cahn<sup>390</sup> montrent un nimbe parcellaire dont l'autre moitié est encore visible sur la pièce de Dreux. Ce dernier appartenait au troisième roi mage, amputé, lors de la fragmentation du chapiteau. La composition paraît donc logique : les trois Rois étaient insérés entre Hérode et la Vierge et se détournaient du premier pour s'acheminer vers la seconde<sup>391</sup>.

Le chapiteau ne présente pas de réelle originalité de structure, si ce n'est l'ajout de la *Virgo lactans* enrichissant la signification ecclésiale du groupe marial. Du reste, la composition dynamique semble s'accorder avec la situation originelle du chapiteau qui, selon toute évidence, coiffait l'un des piliers de la nef centrale de l'édifice, dans sa partie orientale, intégré à un cycle christologique<sup>392</sup>. Les Mages se détournaient ainsi d'Hérode pour s'orienter vers l'autel

En revanche, les nimbes des Mages et, plus étrange encore, celui qu'arbore Hérode, font de ce chapiteau un *unicum*. Quelques exemples tardifs, particulièrement concentrés dans le Nord de l'Italie, intègrent ce détail<sup>393</sup> et témoignent d'un culte des trois Rois déjà bien implanté. Cependant, à Dreux, les travaux d'édification de la collégiale débutent en 1130 et se poursuivent jusqu'en 1147, soit plus de trente ans avant la découverte des reliques à Milan<sup>394</sup>. De plus, le fait qu'Hérode lui-même ait été gratifié d'un tel attribut doit nous faire écarter l'idée d'une béatification précoce.

En réalité, le seul point commun entre la Vierge, les Rois mages et Hérode, tous trois nimbés, est la couronne. L'auréole, en complément du diadème, témoigne donc d'un respect inhabituel pour le statut royal. Or, le statut bien particulier de l'édifice au XII<sup>e</sup> siècle le rend propice à la production d'une telle image. Dreux est un site stratégique pour la couronne capétienne. Intégré au domaine royal en 1026, la ville reste une possession royale jusqu'en 1137, date à laquelle Louis VII lègue la cité à son frère, Robert<sup>395</sup>. De plus, même si le chapitre de Saint-Étienne bénéficie de privilèges royaux importants à partir de 1131<sup>396</sup>, la collégiale n'en reste pas moins dans l'enceinte du château royal. Enfin, la cité se trouve aux limites du domaine royal, à la frontière avec les territoires normands du roi d'Angleterre et

---

<sup>390</sup> W. CAHN, « A King from Dreux », *op.cit.* n. 386, fig 3 et 4, p. 75. Les photos proviennent de la collection A. Kingsley Porter du Fogg Art Museum of Harvard University et montrent l'état du fragment en 1926 et 1931 avant son acquisition par le musée en 1938.

<sup>391</sup> Voir la reconstitution de Walter Cahn, *Ibid.*, p. 19. Nous n'avons aucune information sur la situation originelle de la sculpture dans l'édifice. Il pourrait provenir des chapiteaux du chœur, A. PRACHE, *Île de France romane*, *op. cit.* n. 111, p. 471, pl. 198-203.

<sup>392</sup> Voir à ce sujet les reconstitutions du plan de Saint-Étienne de Dreux par S. GARDNER, « The Church of Saint-Etienne in Dreux and its Role in the Formation of Early Gothic Architecture », *Journal of the British Archeological Association*, 137, 1984, p. 86-113.

<sup>393</sup> Les exemples les plus célèbres se trouvent dans la chapelle Scrovegni de Padoue (1303-1306) peinte par Giotto (env. 1266-1337) ; sur *l'Adoration des Mages* dite *Pala Strozzi* (1423) de Gentile da Fabriano (env. 1370-1427), conservée au musée des Offices de Florence sur celle de Lorenzo Monaco (1370-ap. 1425), peinte en 1422, également aux Offices de Florence. Un autre exemple italien intéressant se trouve sur une miniature des *Meditationes vitae Christi*, Paris, BnF., ms. ital. 115, fol. 29 r, manuscrit daté de 1330 et sur le *Livre d'Heures des Visconti* (1388-1420), Paris, B. N., ms. lat. 757, fol. 757.

<sup>394</sup> Sur la chronologie de la construction de la collégiale, se reporter à S. GARDNER, « The Church of Saint-Etienne in Dreux... », *op. cit.* n. 392.

<sup>395</sup> Le don de Dreux à Robert par Louis VII est en réalité stratégique. Il permet de faire taire les ambitions au trône du frère du roi, ambitions qui se manifesteront en 1147 et auxquelles doit faire face Suger durant sa régence. Sur le détail du don de la cité à Robert : d'A. W. LEWIS, *Le Sang Royal*, *op. cit.* n. 367, p. 94-95.

<sup>396</sup> Date à laquelle Louis VII abandonne son statut de seigneur sur les paroissiens et sur les prébendes de Saint-Étienne. Il transfère alors ses droits royaux au chapitre de Saint-Victor.

celle du comte de Blois, théâtre de fréquentes frictions. Dreux est donc un point limitrophe, une extension du domaine dans lequel l'autorité royale se doit de rester présente<sup>397</sup>.

Or, cette autorité, depuis le début du XII<sup>e</sup> siècle, ne cesse de s'étendre et de s'affirmer. Certains écrits, tels que ceux d'Hugues de Fleury († ap. 1122)<sup>398</sup>, donnent une vision organique de ce corps politique, calquée sur la théologie paulinienne du *Corpus Christi* dont la tête serait le roi. De même, plusieurs actes royaux donnent au roi un statut d'empereur des Francs ou d'empereur universel, à tel point qu'à partir de Louis VI, la confusion s'opère entre *corona* et *regnum*. Le roi est à la tête du *Totum regnum Francorum* réunissant le corps du royaume franc. Cependant, comme le montre Yves Sassier, le *Regnum* peu aussi bien être utilisé pour désigner la *Francia* que le simple domaine royal. La couronne devient ainsi un concept abstrait et peut à elle seule désigner le royaume et faire de celui qui la porte un personnage géminé ou, comme le pensait Ernst Kantorowicz, un être de chair incarnant la *res publica*. Le phénomène en construction est suffisamment établi pour que, dans une cité stratégique pour le royaume capétien, l'image d'une royauté sainte englobante ait pu contaminer l'iconographie des trois Rois.

### III. 2 Épiphanie, Couronne capétienne et corps ecclésial.

La sacralité royale exposée ci-dessus sert de matériau dans l'élaboration de l'ecclésiologie de Suger. Les deux éléments fondamentaux de cette construction sont le pouvoir clérical et le pouvoir royal, deux piliers tantôt distincts, tantôt confondus dans leur organisation qui émergent clairement de la *Vie de Louis VI*. Le roi, d'abord administrateur laïc du royaume, garant de la loi des hommes, est le protecteur des Églises franques<sup>399</sup>.

Pour Suger, la royauté est garante de la cohésion du royaume contre ses ennemis internes et externes et l'abbé de Saint-Denis décrit avec admiration les guerres menées par le roi pour soumettre les grands vassaux ou délivrer une église des ambitions laïques locales. Ces derniers doivent ainsi reconnaître la souveraineté du roi et sa position au sommet de la pyramide féodale<sup>400</sup>, hiérarchie que l'abbé applique aussi bien à l'institution cléricale qu'à l'institution politique du royaume<sup>401</sup>. L'instauration de la paix royale semble alors synonyme de Paix du Christ et les termes de royaume des Francs et d'Église franque se confondent souvent sous la plume de Suger. Ce dernier est en cela héritier des conceptions grégoriennes d'une royauté non pas structurante, mais rectrice de l'Église. Concernant l'Épiphanie,

---

<sup>397</sup> Malgré un mouvement communal entériné par Louis VII, la commune de Dreux ne sera officiellement reconnue qu'en 1180 par Robert : A. CHÉDEVILLE, « Le mouvement communal en France aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, ses éléments constitutifs et ses relations avec le pouvoir royal » dans *Bonnes villes du Poitou et des pays charentais (XII<sup>e</sup> -XVIII<sup>e</sup> siècles)*, R. FAVREAU, R. RECH et Y.-J. RIOU (Dirs.), Actes du colloque tenu à Saint-Jean-d'Angély les 24-25 septembre 1999, publié dans *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest et des Musées de Poitiers*, 8, 2002, p. 9-24.

<sup>398</sup>

<sup>399</sup> A. W. LEWIS, « Sugers Views on Kingship », dans *Abbot Suger and Saint-Denis...*, *op. cit.* n. 367, p. 49-52.

<sup>400</sup> La vision du roi au sommet d'une pyramide féodale a été développée d'après les écrits de Suger par J.-F. LEMARIGNIER, *Gouvernement royal...*, *op. cit.* n. 367, bien que l'idée d'un édifice hiérarchisé que coifferait la figure royale soit déjà à moduler pour l'auteur. Si le roi est le suzerain des seigneurs du royaume, il ne règne pas sur l'ensemble de l'édifice féodal. T. N. BISSON, « The Problem of Feudal Monarchy... », *op. cit.* n. 364 a également établi la critique de cette vision tout en validant ses bases théoriques.

<sup>401</sup> É. BOURNAZEL, « Suger and the Capetians », dans *Abbot Suger and Saint-Denis...*, *op. cit.* n. 373, p. 56-72.

plusieurs exemples d'images monumentales portent un discours ecclésial dense pouvant révéler cette hiérarchie idéale.

### III. 2. a *Les grands tympans gothiques : une expression d'unité en périphérie du domaine royal*

Dès 1160 apparaissent, sur les tympans des grandes cathédrales septentrionales directement liées à la couronne capétienne, de grandes compositions épiphoniques tripartites, composées autour du groupe marial. Ces compositions peuvent être vues comme l'aboutissement des réflexions sur les Mages en synthétisant, en une formule dense et efficace, une image ecclésiale universelle. Quatre exemples s'en font l'illustration dans le Nord de la France : le portail de la Vierge de Bourges (1160-1165) (Figure 144), le tympan de Notre-Dame de Laon (1180-1210) (Figure 145), celui de la cathédrale Notre-Dame de Germigny-l'Exempt (extrême fin du XII<sup>e</sup> siècle-1215) (Figure 146) et le portail du transept nord de la cathédrale de Chartres (1240). À cette liste, ajoutons le tympan du portail Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris (1150-1160) (Figure 147) même si, en apparence, les Mages en sont absents. La formule est simple et efficace. La Vierge à l'Enfant *Trône de Sagesse* occupe le centre de la composition, assise sur un trône massif et abritée sous un dais architecturé. Elle est couronnée à Laon (la tête de Marie est une restauration moderne), à Germigny-l'Exempt et à Paris. Elle est simplement nimbée à Bourges. Les trois Rois mages sont plus ou moins habilement groupés dans la partie gauche du tympan (à Laon et à Germigny, ils se superposent en une composition triangulaire parfaitement adaptée à l'espace qu'ils occupent). Une ou plusieurs figures viennent compléter la scène dans la partie droite. Joseph équilibre généralement la composition, parfois accompagnée de scènes subsidiaires<sup>402</sup>. Le plus souvent, les archivolttes complètent le tympan par une procession angélique, une théorie de prophètes ou d'apôtres, venant glorifier la Vierge et appuyer le discours virginal.

Ce type de projection monumentale de la Vierge à l'Enfant est bien connu et a fait l'objet d'études à travers celle du portail royal de Chartres (1140-1145). Il est ainsi reconnu que de tels tympans proposent une figuration de l'Église dont la portée peut être réduite à la cathédrale elle-même<sup>403</sup>. Son association à l'Épiphanie n'est pourtant pas une invention des ateliers protogothiques septentrionaux. Le plus ancien tympan ainsi composé est celui de la cathédrale de Vérone (av. 1140) et nous voyons la formule se diffuser sur les façades de plusieurs édifices bénédictins<sup>404</sup> en raison de sa parfaite cohérence avec les conceptions d'*Ecclesia Universalis* (nous aborderons plus en détail ce point dans notre dernière partie). En considérant l'élaboration des théories politiques exposées ci-dessus, étudions l'intérêt d'une

---

<sup>402</sup> À Laon, il est accompagné de l'ange portant l'étoile, à Germigny-l'Exempt, l'*Annonciation* s'intercale entre lui et Marie. Il a été arraché du tympan de Bourges, mais son nimbe est encore visible.

<sup>403</sup> On se reportera à l'étude du portail royal de Chartres, et particulièrement du tympan de l'Incarnation par A. KATZENELLENBOGEN, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral Christ, Mary, Ecclesia*, Baltimore, 1959. L'auteur a mis en lumière la volonté de montrer une image unie du *Regnum* et du *Sacerdotum* sur la façade, image à laquelle participe activement le *Trône de Sagesse* du portail de l'Incarnation.

<sup>404</sup> Le plus célèbre est le tympan de la façade de Saint-Gilles, mais ajoutons les exemples moins connus du tympan de la sacristie de l'ancienne abbatale de Nantua ou celui de l'ancien prieuré de Saint-Alban-du-Rhône. Outre les édifices bénédictins, ajoutons, toujours dans la vallée Rhône, le tympan de Notre-Dame-de-Malpas de Montfrin (commanderie templière) et l'ancien tympan de Notre-Dame-des-Pommiers de Beaucaire (il n'en subsiste aujourd'hui que la célèbre Vierge à l'Enfant de Beaucaire en tout point semblable à celle de Saint-Gilles).

telle image dans la décoration des grandes cathédrales proches du domaine royal. Pour cela nous isolerons les tympan de Bourges et de Laon avant d'étudier plus en détail celui du portail Sainte-Anne de Paris pour mettre à jour une évolution iconographique, de la périphérie au cœur du pouvoir royal.

### *Bourges*

Le portail de l'Épiphanie de Bourges, cruellement mutilé en 1562 lors des guerres de Religion, présente plusieurs obstacles à son analyse (Figure 144). Il forme un ensemble cohérent de sculptures vraisemblablement exécutées entre 1150 et 1160, au moment des importants travaux de rénovation voulus par l'archevêque Pierre de la Châtre (1141-1171) pour la cathédrale du XI<sup>e</sup> siècle<sup>405</sup>. Sa position dans l'édifice d'origine fait encore débat, mais il est aujourd'hui accepté qu'il ornait l'aile nord du chœur et permettait l'accès à l'édifice inachevé alors qu'au sud avait été élevé le portail de la *Majestas Domini*. Lors de la construction de l'édifice actuel, les deux portails ont été intégrés aux deux porches adossés respectivement aux murs nord et sud de la nef dans le premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle. Ce remontage est attesté, pour le portail de la Vierge en 1232 alors que celui de la *Majestas Domini* pourrait avoir été élevé avant 1225<sup>406</sup>.

Deux remarques peuvent d'ores et déjà être faites sur les aléas de ces sculptures. D'une part, les deux portails représentaient une pièce maîtresse de la décoration de la cathédrale primitive et étaient conçus pour fonctionner en couple. D'autre part, leur message garde toute sa cohérence dans le programme sculpté du nouvel édifice, leur réutilisation ne pouvant s'expliquer par de simples raisons économiques<sup>407</sup>.

Le portail nord et particulièrement son tympan est fondamentalement une glorification mariale. La Vierge-Reine est intégrée sous un dais d'une rare richesse et apparaît comme le tabernacle du mystère de l'Incarnation. La position de sa main montre qu'elle tenait sans doute un sceptre ou un fleuron indiquant sa double maternité<sup>408</sup>, sens habituellement condensé dans la *Sedes sapientiae*, mais ici développé par la présence de Joseph et de l'Annonciation. En préfiguration de son statut royal, deux figures féminines couronnées sont en place aux ébrasements. Elles ne sont pas identifiables mais semblent renvoyer à deux reines vétérotestamentaires. Le long bandeau ondulé des nuées partage transversalement le tympan

---

<sup>405</sup> On place habituellement la construction de la cathédrale romane, sans que la preuve formelle ait pu être apportée, sous l'épiscopat de Gauzlin (1013-1030), demi-frère du roi Robert le Pieux. Sur la cathédrale de Bourges en général, ses différentes phases de construction et de décoration, on consultera en priorité : R. BRANNER, *La cathédrale de Bourges et sa place dans l'architecture gothique*, Paris, 1962 et J.-Y. RIBAUT, *Un chef-d'œuvre gothique : la cathédrale de Bourges*, Arcueil, 1995. Pour les corrections et autres mises à jour récentes, voir B. de CHANCEL-BARDELOT, *Dictionnaire de la cathédrale de Bourges*, Dijon, Fatou, 2008 ; L. BRUGGER et Y. CHRISTE, *Bourges : la cathédrale*, coll. « Le ciel et la Pierre, 4 », Saint-Léger-Vauban, 2000.

<sup>406</sup> Sur les portails latéraux de Bourges, outre les références de la note précédente, on ajoutera R. BRANNER, « Les portails latéraux de la cathédrale de Bourges », *B.M.*, 115, 1957, p. 263-270 ; ID., « Les portails latéraux de la cathédrale de Bourges », *Mémoires de l'Union des Sociétés Savantes de Bourges*, 6, 1957, p. 31-39 ; J.-Y. RIBAUT, « Observations et hypothèses sur la cathédrale de Bourges, XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles », *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry*, 127, 1996, p. 4-16. W. SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique en France, 1140-1270*, Paris, 1972, p. 45, 80-81.

<sup>407</sup> J.-Y. RIBAUT, *Un chef-d'œuvre gothique : La cathédrale de Bourges*, op. cit. n. 405, p. 94-99.

<sup>408</sup> À Laon, elle tient un fleuron qui est le résultat d'une restauration, tout comme l'imposant sceptre qu'elle tenait au portail Sainte-Anne de Paris. Nombre d'autres exemples intègrent cet attribut : à Bourges, au portail sud, à la base de la troisième archivolt, Marie est représentée sans l'Enfant mais tenant la tige de Jessé.

en deux registres autour de la Vierge. Au niveau supérieur, elle reçoit les louanges angéliques comme cela était le cas à Chartres, alors qu'au niveau inférieur, les Rois de la terre lui rendent hommage. La Vierge-Mère apparaît donc comme le trait d'union entre le ciel et la terre, établissant son règne sur les deux cités de Dieu, dans une image ecclésiale achevée. La Vierge à l'Enfant y apparaît comme souveraine sur terre, gardienne du mystère du corps incarné qu'elle présente aux hommes venus l'adorer. Elle enfante le peuple chrétien et lui assure la promesse de son salut dans la Jérusalem future.

On comprend sans peine la cohérence d'une telle image au portail d'une cathédrale pensée comme la reproduction sur terre du royaume céleste. Elle trouve d'autant plus sa place au portail de Saint-Étienne de Bourges, cathédrale d'un archevêché devant assurer la cohésion de sa province ecclésiastique. Le portrait de la Vierge-Église, à la fois souveraine et matrice des nations chrétiennes, est l'image du pouvoir archiépiscopal à la tête de la cité.

Nous ne pouvons cependant éluder la présence des rois dans la cité. Bourges est en effet intégrée au domaine royal sous Philippe I<sup>er</sup> en 1101<sup>409</sup>. Si Louis VI s'intéresse peu à cette nouvelle possession, ses successeurs n'auront de cesse d'y affirmer leur présence dans une région d'un intérêt stratégique majeur pour le royaume. Son acquisition permet d'abord une extension très conséquente du domaine royal vers le sud. Elle jette également une tête de pont aux frontières avec les possessions du roi d'Angleterre. Louis VII doit faire taire par les armes les ambitions d'Henri II sur la cité et entreprend en ce sens sa fortification (achevée par Philippe Auguste). Enfin, la couronne capétienne s'enrichit d'une région sûre, soumise et fidèle au roi<sup>410</sup> et le prévôt royal en place n'a à faire face à aucune révolte.

Plusieurs événements importants affermissent les bonnes relations entre les rois et Bourges. Louis VII, précédemment sacré à Reims en 1131, se fait couronner une nouvelle fois à Bourges le jour de Noël 1137, pour officialiser son mariage avec Aliénor d'Aquitaine devant sa cour et ses vassaux. Il renouvelle ce couronnement en 1145 devant une assemblée plénière. Or, l'archevêque de Bourges, primat des évêchés d'Aquitaine, peine à faire valoir ses droits dans la région. Ces deux cérémonies royales montrent donc une parfaite concordance entre les intérêts de la couronne et ceux de l'archevêché. Le roi a en effet tout intérêt à voir se renforcer l'autorité de l'Église de Bourges, qui lui est vassalisée, pour l'extension et la consolidation de son propre domaine. Jean-Yves Ribault rapporte une lettre de 1211 adressée par Philippe Auguste au Pape Innocent III. Face aux réticences du pontife à l'application des droits de l'Église métropolitaine de Bourges sur les évêques suffragants d'Aquitaine, le souverain explique que « seule dans son royaume, l'église de Bourges jouit de la dignité primatiale et que son abaissement serait considéré comme un dommage notable pour le royaume lui-même »<sup>411</sup>. Les liens de réciprocité entre le pouvoir ecclésial de Bourges et la couronne capétienne sont donc proches de la vision idéale de Suger : celle d'Églises franques solides, constituantes de l'Église et du royaume de France. L'image universelle de l'Église véhiculée par le tympan de Bourges ne décrit donc pas la soumission du pouvoir

---

<sup>409</sup> Bourges était le chef-lieu de la vicomté d'Eudes d'Arpin dont ce dernier céda les droits à Louis VI pour financer son départ en croisades.

<sup>410</sup> Malgré la virulente opposition du roi à l'élection de Pierre de la Châtre, ce dernier reste fidèle à la couronne durant tout son archiépiscopat.

<sup>411</sup> J.-Y. RIBAUT, *Un chef-d'œuvre gothique...*, op. cit. n. 405, p. 56.



terrestre à l'Église, mais la cohésion d'un édifice commun — l'Église-Royaume — entité jumelée réunissant les pouvoirs subsidiaires : les Rois mages.

Laon

L'exemple de Bourges est, il est vrai, un modèle de relations sereines et profitables pour les deux pouvoirs. On ne peut cependant que souligner la réutilisation d'une formule très proche au portail nord de la façade occidentale de la cathédrale de Laon (Figure 145). Nous y retrouvons la composition tripartite adaptée à l'espace du tympan. Dans la partie gauche, les trois Rois se présentent devant la Vierge à l'Enfant hiératique, trônant au centre de la composition. L'écoinçon droit du tympan voit quant à lui sa composition simplifiée par rapport à Bourges puisque seul Joseph en trône et un ange qui, à l'origine portait sans doute l'étoile (l'astre inscrit dans un disque que tient l'ange actuellement est le fruit d'une restauration moderne) viennent compléter le groupe marial. Dans l'ensemble, cependant, la glorification mariale de l'ensemble paraît respectée. On notera cependant que la dimension céleste de la Vierge-Mère est beaucoup moins prononcée qu'à Bourges.

La réutilisation de cette formule paraît légitime dans le diocèse de Laon qui bénéficia également d'une relation privilégiée avec la couronne. Résidence royale depuis l'époque carolingienne (Pépin, Charlemagne, Louis le Pieux, Charles le Chauve), la ville fut même la capitale éphémère du royaume de Louis IV d'Outremer qui s'y fit couronner par l'archevêque de Reims en 936. La cité pâtit de la recentralisation capétienne sur Paris à la fin du X<sup>e</sup> siècle, mais le pouvoir royal y reste très présent et, au début du XII<sup>e</sup> siècle, elle est placée sous l'autorité du roi et de l'évêque. La situation est toutefois moins sereine qu'à Bourges et le roi, à de nombreuses reprises, doit intervenir pour défendre les intérêts de l'évêque face aux ambitions laïques, notamment celles des *cives*, bourgeoisie urbaine puissante au début du XII<sup>e</sup> siècle. Le roi tient un rôle d'arbitre entre les deux parties et donne son assentiment à l'établissement d'une commune qui sera finalement dissoute. Il tente de conserver l'administration théorique de la cité et reste pour moitié seigneur de la cité, alors que l'évêque tente de s'émanciper en obtenant des privilèges du Saint-Siège. Mais au-delà de ces intérêts en apparence divergents, la cathédrale se construit dans une atmosphère de bipolarisation des pouvoirs et d'ententes réciproques : le roi, tout en sauvegardant ses droits seigneuriaux, s'engage à affermir le pouvoir de l'évêque pour protéger l'intégrité de son royaume.

Les exemples des tympan en triptyque de Bourges et de Laon, centralisés autour du pouvoir royal de la Vierge, diffusent ainsi en périphérie des possessions royales une image de cohésion du royaume en pleine consolidation. En ces lieux stratégiques pour le pouvoir capétien où l'on craint les menaces externes et internes, le choix de la formule de l'épiphanie sur tympan reflète sans aucun doute une image de stabilité d'un édifice ecclésial cohérent, centralisé autour d'un pouvoir royal et clérical.

### **III. 2. b      *Portail Sainte-Anne : au cœur du domaine royal.***

Le portail sud de la façade occidentale de Notre Dame de Paris, plus communément appelé « portail Sainte-Anne » (Figure 147), peut être compris comme une variation de cette même formule. Son analyse rencontre cependant de nombreux obstacles. Dans son état actuel, le portail est le résultat de plusieurs campagnes de construction. Édifié au XIII<sup>e</sup> siècle, en

même temps que le reste de la décoration de la façade, la majorité des reliefs le composant (le tympan, le linteau supérieur, la majorité des vousoirs de l'archivolte et, anciennement, les statues des ébrasements et du trumeau aujourd'hui perdues) sont antérieurs. Le linteau inférieur consacré à la vie d'Anne et Joachim, les éléments de clefs des archivoltes et quelques vousoirs de la base ont été ajoutés au XIII<sup>e</sup> siècle. La datation et la provenance des sculptures les plus anciennes font débat. Émile Mâle et Wilhelm Vöge<sup>412</sup>, d'après une première observation de Viollet-le-Duc<sup>413</sup>, identifient dans le portail les sculptures de l'ancienne cathédrale romane de Paris, remontées sur la façade du nouvel édifice gothique lors des campagnes de reconstruction engagées par Maurice de Sully (entre 1160 et 1190). Les analyses stylistiques et archéologiques sembleraient confirmer cette hypothèse et demanderaient donc à remonter la datation entre 1140 et 1160<sup>414</sup>.

Les Mages tiennent à première vue une place restreinte dans ce portail, en se limitant au seul épisode de l'audience au palais d'Hérode sur le linteau (Figure 148). Le souverain, siège dans toute sa dignité royale sur un haut trône, couronné, doté de son sceptre et revêtu d'un ample manteau. Derrière lui, deux docteurs de la loi consultent les écritures. Les trois Rois mages, munis de bâtons de pèlerins, se détournent déjà du souverain pour rejoindre leurs montures laissées en station à l'extrême droite du linteau<sup>415</sup>. Le problème que pose cette scène est double. Premièrement, elle occupe à elle seule la moitié du linteau consacré à l'Enfance. Deuxièmement, la visite au palais d'Hérode appelle très logiquement une *Adoration des Mages* qui est absente du programme.

Comme il semble confirmé que le tympan et le linteau supérieur ont été conçus pour fonctionner ensemble, l'audience au palais d'Hérode doit donc être comprise comme un complément de l'image du tympan. Sur ce dernier, nous retrouvons au centre Marie *Trône de Sagesse* sous un dais monumental flanqué de deux anges thuriféraires. À droite, un roi agenouillé déroule un long phylactère alors qu'à gauche un évêque muni de sa crosse et d'un même rouleau lui fait pendant. Dans l'écoinçon gauche, derrière l'évêque, un scribe assis inscrit dans un codex ce qui semble être l'acte de donation à la Vierge<sup>416</sup>.

<sup>412</sup> É. MÂLE, « Le Portail de Sainte-Anne à Notre Dame de Paris », *Revue de l'art ancien et moderne*, 1897, t. 2, p. 231-246, repris dans *Arts et artistes du Moyen Âge*, Paris, 1927, p. 188-208 ; W. VÖGUE, *Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter : eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik*, Strasbourg, 1894, p. 135 et ss., ainsi que R. de LASTEYRIE, « La date de la Porte Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris », *Mémoires de la société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 29, 1902, p. 1-18 et la plupart des auteurs ayant étudié la question au début du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>413</sup> F. de GUILHERMY, E. E. de VIOLLET-LE-DUC, *Description de Notre-Dame, cathédrale de Paris*, Paris, 1856, p. 63-74. L'auteur propose une datation avant l'année 1140, au moment où l'archidiacre Étienne de Garlande fit exécuter les travaux importants de l'église de la Vierge détruite plus tard, pour faire place à la cathédrale actuelle.

<sup>414</sup> Si le portail a connu quelques remaniements, notamment au niveau des archivoltes, par adjonction de reliefs externes, la cohérence de la facture du linteau et du tympan laisse penser que les deux pièces ont été produites pour fonctionner ensemble au sein d'un même programme.

<sup>415</sup> Depuis les observations de Viollet-le-Duc (voir note n<sup>o</sup> 413) et celles plus récentes de Jacques Thirion (voir note n<sup>o</sup> 416), il semble accepté que le linteau originel se trouvait être plus court qu'actuellement. Les deux extrémités, le corps des trois chevaux à droite et la Vierge montant les marches du temple à gauche ont été ajoutés lors de l'intégration du linteau au nouveau portail. Cela semble confirmé par l'analyse stylistique, les deux pièces étant évidemment de facture différente, mais également par l'analyse archéologique, puisqu'un joint très visible précède les deux éléments (il coupe sur la droite les chevaux au niveau du garrot). Les trois chevaux sont par ailleurs généralement représentés ainsi tronqués et l'on peut donc accepter que leur corps et l'arbre auquel ils sont attachés, résultent d'un ajout postérieur.

<sup>416</sup> Les restaurations opérées par les ateliers de Viollet-le-Duc n'ont pas modifié outre mesure l'aspect d'origine du tympan. Jacques Thirion a pu observer les sculptures avec soin au moment de leur nettoyage en 1969 et en

Concernant le linteau, Jacques Thirion pensait à une maladresse du sculpteur qui avait saturé la partie gauche du linteau de scène de l'Enfance (*Annonciation, Visitation, Nativité, Annonce aux Bergers*) et par conséquent, avait dû aérer la composition de la visite au palais pour occuper tout l'espace restant. Si la remarque est visuellement fondée, elle révèle une bipartition volontaire du linteau en accord avec celle du tympan. À l'atmosphère royale émanant du palais d'Hérode répond, au-dessus, l'hommage du roi à la Vierge, alors que l'histoire de l'Incarnation reste circonscrite à gauche, au-dessous de l'évêque. Il faut également relever un étonnant parallèle entre Hérode dans son palais et l'agencement des composantes du tympan autour de la Vierge. En effet, tout comme le souverain de Judée est accompagné de ses deux scribes, la Vierge-Reine est accompagnée d'une cour composée de l'ange en prière (à gauche), de l'évêque et du scribe. Dans ces conditions, il est évident que le roi agenouillé se substitue seul aux trois Rois mages. Le tympan décrit ainsi une adoration de la Vierge-Mère, mais émanant uniquement du roi, suivant un sens de lecture de droite à gauche, alors que les personnages de gauche en sont les bénéficiaires par l'intermédiaire de Marie. En effet, l'ange thuriféraire de droite porte l'offrande du roi alors que celui de gauche est en prière. De même, seul le roi est agenouillé alors que l'évêque est debout. Enfin, le scribe en place et en position du « témoin », habituellement occupée par Joseph dans l'Adoration, prend acte de l'offrande. Ainsi, sans être à proprement parler une *Adoration des Mages*, ce tympan en reprend tous les codes en substituant aux figures évangéliques des personnages historiques.

À une échelle beaucoup plus réduite, le petit tympan de Mervilliers<sup>417</sup> (Eure-et-Loir), un des rares exemples monumentaux présentant la donation d'un laïc à l'église, reprend tous les codes du tympan de Notre-Dame (Figure 149). Il montre la donation faite par un certain chevalier Rembaud à saint Georges (*IEORGUS*, sans doute un saint local) pour illustrer une donation à la paroisse. Le chevalier est agenouillé devant le saint en trône surplombé du Christ en buste. Rembaud est accompagné d'un écuyer gardant les deux insignes du statut de son maître, l'épée et surtout le cheval (tronqué au niveau du buste). Remarquons que les trois Rois mages n'auraient pas été représentés d'une autre manière. Plus important encore, la figure du saint en trône est complétée, à droite, par un clerc accueillant l'offrande et un scribe qui en prend acte en inscrivant les noms des différents protagonistes sur un phylactère<sup>418</sup>. Un autel complète la composition, lieu de destination et d'officialisation du don. Dans ce cas, comme sur le tympan de Paris, il s'agit bien d'une confrontation du pouvoir laïc au pouvoir ecclésial matérialisé par le don et, dans les deux cas, les codes de l'*Adoration des Mages* traditionnelle ont été réutilisés.

Ceci étant établi, quelle identification accepter pour les personnages du tympan de Notre-Dame de Paris ? La question occupe une grande part de l'historiographie relative au

---

1998. Il n'attribue aux interventions du XIX<sup>e</sup> siècle que quelques parties mineures : le sceptre et la main droite de la Vierge, le bras droit de l'Enfant, la crosse de l'évêque et la partie haute des couronnes de la Vierge et du roi. J. THIRION, « Les plus anciennes sculptures de N.-D. de Paris », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 114 (1), 1970, p. 85-11 ; ID., « Le portail Sainte-Anne à Notre Dame de Paris », *Cahiers de la Rotonde*, 22, 2000, p. 5-43.

<sup>417</sup> Sur ce tympan, voir A. PRACHE, *Île de France romane*, op. cit. n. 111, p. 473-475, pl. 204-206. L'œuvre est sans doute à situer dans la 1<sup>ère</sup> moitié du XII<sup>e</sup> siècle.

<sup>418</sup> Voir note n° 112.

portail Sainte-Anne. Nous ne prétendons pas apporter ici une réponse neuve, mais tenter d'éclaircir la thématique d'une image en tous points originale.

Il est certain que les phylactères des deux personnages donnaient la réponse à cette énigme, mais les inscriptions ont malheureusement disparu. Depuis les travaux d'Émile Mâle et de Wilhelm Vögue, on reconnaissait dans les figures du roi et de l'évêque les portraits de Louis VII et de Maurice de Sully, honorant la mémoire des deux principaux donateurs pour la construction de cathédrale. Il a depuis été prouvé que le coût des travaux a essentiellement été supporté par l'évêque et le chapitre alors que l'investissement royal reste négligeable. L'idée a pourtant été reprise récemment par Kathryn Horste<sup>419</sup> pour qui le portail constitue un *ex-voto* à l'initiative de Louis VII pour célébrer la naissance miraculeuse de Philippe Auguste<sup>420</sup>. Walter Cahn, dans un article plus mesuré<sup>421</sup> propose, par une lecture globale du portail, l'idée d'une allégorie des rapports entre pouvoirs royal et épiscopal par l'intermédiaire de figures génériques du monarque et de l'évêque. En effet, à partir de Louis VI, Paris devient la capitale du royaume, plus précisément celle du domaine royal. Sa gestion avait été jusqu'alors laissée à l'évêque en lutte contre les pouvoirs locaux. La revendication des droits seigneuriaux du roi a inmanquablement conduit à une rivalité pouvant motiver la production d'une telle image. Jacques Thirion, pour sa part, a justement exprimé ses réserves quant à la possibilité pour deux personnages contemporains de se faire représenter, de leur vivant, au même niveau que la Vierge. Il préfère voir les portraits de deux personnages historiques, emblématiques de la cité parisienne, à savoir ceux du roi Childebert et de l'évêque saint Germain, utilisés comme deux prototypes de l'équilibre des pouvoirs. Récemment, l'article solidement argumenté de Laura D. Gelfand<sup>422</sup> approfondissait la lecture de Walter Cahn en appuyant sa démonstration sur les luttes entre pouvoirs royal et épiscopal pour le contrôle des terres de la rive droite sur une période plus longue. Pour l'auteur, le tympan ne présente pas une célébration de l'union des deux pouvoirs autour de la Vierge, mais décrit bien une soumission du roi à l'évêque. Les premières sculptures du portail auraient ainsi été exécutées pour immortaliser l'accord entre les deux parties, Louis VI et Pierre Lombard, après 1136, et auraient gardé toute leur cohérence sous Maurice de Sully et Louis VII. Entre le XII<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle, durant la clarification de la distribution des droits seigneuriaux sur la cité, Philippe Auguste fait valoir ses droits et commence à prendre le contrôle de la ville. Les anciennes sculptures auraient ainsi été réutilisées pour rappeler au roi les accords avec l'évêché et le chapitre.

---

<sup>419</sup> K. HORSTE, « "A Child is Born": The Iconography of the Portal Ste.-Anne at Paris », *A.B.*, 69 (2), 1987, p. 187-210. L'auteur envisage un projet originel entre 1140 et 1160 prévoyant une *Adoration des Mages* au tympan comme au portail de la Vierge de Bourges. La naissance de Philippe Auguste en 1165 aurait entre-temps été à l'origine du remploi de ces sculptures et du changement de la thématique du tympan par la substitution de nouveau bloc dans la partie droite. Si l'hypothèse est séduisante, aucune preuve ne permet de relayer l'idée du remplacement des plaques du tympan. De plus, les reliefs font preuve d'une unité stylistique évidente. La thèse est la plus couramment acceptée par les auteurs de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, à la suite de l'identification de Viollet-le-Duc : F. de GUILHERMY et E. VIOLLET-LE-DUC, *Description de Notre-Dame, cathédrale de Paris*, *op. cit.* n. 413, p. 70-71.

<sup>420</sup> La thèse de l'auteur est intéressante. En effet, il apparaît dans les textes que la naissance de l'héritier du trône est un événement décrit par ses contemporains comme un miracle : voir note n° 380.

<sup>421</sup> W. CAHN, « The Tympanum of the Portal of Sainte-Anne at Notre-Dame de Paris and the Iconography of the Division of the Powers in the Early Middle Ages », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32, 1969, p. 55-72.

<sup>422</sup> L. D. GELFAND, « Negotiating Harmonious Divisions of Powers : a New Reading of the Tympanum of the Sainte-Anne Portal of the Cathedral Notre-Dame de Paris », *GBA*, 144, n° 1606, 2002, p. 249-260.

La première lecture de Walter Cahn, à la lumière des nouveaux documents apportés par Laura D. Gelfand, propose donc une vision bipolaire du pouvoir dans la capitale. Or cette vision utopique n'est pas équilibrée et présente une subordination de la royauté à la Vierge à l'Enfant, image synthétique de l'Église franque. Mais cette soumission est particulièrement exprimée envers l'Église de Paris, le groupe marial surplombant saint Marcel, l'une des figures emblématiques de la cité. Le roi reconnaît donc par son offrande sa subordination au pouvoir épiscopal dans la cité, figurée par l'évêque et le scribe.

Il semble évident que la scène réutilise le modèle des grands tympans de l'Épiphanie tout en adaptant le message en faveur du pouvoir épiscopal. Le roi y apparaît toujours comme un défenseur de l'Église, mais à Notre-Dame, l'idée de cohésion des deux pouvoirs doit être limitée à la cité parisienne plutôt qu'au royaume. Là réside toute l'ambiguïté du pouvoir de la Couronne capétienne. Bénéficiant d'une base théorique en gestation dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, le roi capétien est prêt à devenir le garant de la *res publica*, l'incarnation du royaume et de ses sujets. Il est, certes, théoriquement à la tête de l'édifice féodal au XII<sup>e</sup> siècle, mais dans la réalité, il est un seigneur parmi d'autres luttant pour faire valoir ses droits. Les utopies ecclésiales empreintes de dignité royale que nous montrent les grandes Épiphanies en Île-de-France expriment plus le désir d'une union idéale entre le roi et l'Église qu'une réalité concrète. Elles devancent en cela de près d'un demi-siècle l'établissement réel d'une Couronne capétienne forte portée par un roi christique en la personne de Philippe Auguste.

### III. 3 Synthèse

Les trois grands foyers que nous venons d'étudier, l'Italie médiosseptentrionale, les royaumes orientaux de la péninsule ibérique et l'Île-de-France dans son acception large, sont donc moins géographiques que contextuels. Tous trois nous ont montré une utilisation flagrante des trois Mages dans l'élaboration d'un pouvoir local, tout en adaptant leur souveraineté et la portée de leur acte aux ambitions du pouvoir en place. L'« Empire pontifical », dont l'étendue spirituelle reste abstraite et ne connaît pas de réelles limites géographique et temporelle, refuse systématiquement la couronne des Mages. Ces derniers restent des étrangers, l'image d'un monde extérieur qui doit être agrégé à l'Église. En cela, c'est la formule italo-byzantine forgée sous Jean VII, elle-même héritière des conceptions impériales constantiniennes, qui est conservée. Les cité-États du Nord de l'Italie, quant à elles, ont une vision de l'universalisme des Mages qui sert à imaginer une union civique idéale. En Catalogne et en Aragon, l'optique est différente. Les territoires et leur administration restent flous aux yeux des contemporains, l'espérance de la stabilité se concentre autour de la figure du souverain, plus roi d'un peuple que d'un royaume. Les Mages acquièrent alors, comme les rois ibériques, une légitimité hors du commun dans laquelle les frontières entre les attributions spirituelle et séculière se brouillent. Enfin, en Île-de-France, l'image ecclésiologique dressée par les trois Rois évoque une réalité beaucoup plus structurée, mais encore en construction, dans laquelle le rôle structurant du roi dans l'édifice social n'est pas effectif. Plusieurs images portent ainsi un message contradictoire, révélant les luttes seigneuriales entre pouvoirs séculier et clérical tout en investissant les Mages d'une aura royale progressivement définie. Remarquons également que, dans chacun des foyers étudiés, les Mages participent à une image cohérente du pouvoir en place avant même que celui-ci soit effectif : les cité-États

italiennes avant l'établissement de communes puissantes, la royauté en Catalogne et en Aragon avant l'affermissement de la Couronne d'Aragon, le royaume capétien avant le règne décisif de Philippe Auguste. Or, c'est sur cette période, majoritairement dans le second tiers du XII<sup>e</sup> siècle, que les Rois mages connaissent la plus grande fortune et attisent les réflexions les plus intenses. L'iconographie des trois Rois ne « représente » donc pas la société qui les crée mais laisse entrevoir ses aspirations à une société idéale. Plus généralement donc, dans l'image, les Rois mages n'incarnent pas le pouvoir mais participent activement à son affirmation tout en bénéficiant, dans la conception même de leur identité dans l'imaginaire, de l'aura du souverain. Orientaux reconnaissant la primatie de l'institution papale, rois laïcs soumis à l'Église locale, rois intercesseurs ou sacrés, dans tous les cas, ils recouvrent la réalité d'un groupe déclinée selon le contexte. Citoyens, membres d'un peuple, sujets soumis à l'autorité des grands seigneurs du royaume, leur aura n'en reste par moins universelle pour le groupe qu'ils incarnent.

## Conclusion

S'il paraît difficile de dresser une conclusion des nombreuses problématiques abordées au cours de cette partie, il est toutefois possible de les regrouper autour d'une même notion propre aux images de l'*Adoration des Mages* : celle de l'actualisation de l'épisode, autrement dit, sa production par une structure de pensée féodale. C'est la réflexion que nous proposons de résumer ici en reprenant le cheminement de notre raisonnement.

En premier lieu, l'absence d'évolution significative de la composition iconographique sur notre chronologie aurait pu laisser penser à un respect tout médiéval pour l'héritage antique. Tout au plus relevons-nous, au premier abord, une acclimatation grandissante des personnages à leur contexte historique et une extension narrative significative.

Cependant, une étude minutieuse de chacun des organes de l'image révèle une complexité inattendue. Aussi avons-nous tenté de montrer, au-delà du simple respect formel pour le modèle, la complète assimilation du noyau ancien par des personnages de plus en plus incarnés dans l'imaginaire médiéval. Jacques Le Goff définissait l'imaginaire (notion souvent utilisée abusivement pour les Mages) comme une représentation<sup>423</sup>, c'est-à-dire une traduction en image de l'esprit ou plutôt une mise en image créative de l'esprit. C'est ainsi que nous comprenons le terme et envisageons donc son étude au sens large, orientée à la fois vers l'imagerie figurée, mais aussi littéraire et rituelle. Pour cette raison, il nous a été nécessaire de procéder par croisement de sources que nous avons voulues aussi diverses que possible. La méthode révèle une assimilation profonde de l'héritage dont l'exemple le plus éloquent est la confusion, dans les commentaires exégétiques, de la compréhension littérale et allégorique de la péripécie. À cela, il apparaît que l'image répond par l'absorption des signes iconographiques anciens qui ne sont plus significatifs dans l'image, mais définissent littéralement l'identité des personnages. Concrètement, les Mages sont véritablement les trois rois de Saba de Tharsis et d'Arabie, descendants de Balaam et des trois fils de Noé, venus se

---

<sup>423</sup> J. LE GOFF, *L'imaginaire médiéval*, Paris, 1991, préface de la première édition de 1985.

rencontrer devant la crèche pour reconnaître, au nom de l'humanité, la royauté de l'Enfant, Dieu incarné.

L'actualisation, quant à elle, outrepassa très largement la projection visuelle des personnages. Nous l'avons vu, les actes d'offrande et d'adoration, autant que la royauté des Mages, relèvent d'une conception contemporaine de l'épisode. En cela, si la couronne des Mages est le symptôme le plus appréciable du processus, c'est le don qui régit toute la composition de l'épisode pour livrer une image cérémonielle évidente. Cette conception, précisément « féodale », s'applique à un acte liturgique aussi bien que profane, aussi bien au monde religieux qu'au monde laïc. Si l'*Adoration des Mages* reprend les codes de l'hommage féodal, elle témoigne tout autant du comportement du fidèle face à Dieu par l'adoration et l'offrande à l'autel. Ainsi, le véritable moteur de l'actualisation de l'épisode n'est pas le statut royal des Mages mais bien leur comportement : l'offrande, véritable acte constructeur de la société médiévale. L'Épiphanie des Mages, au XII<sup>e</sup> siècle, devient ainsi une image générique intensément médiévale de la communion avec le divin.

Cette projection de l'épisode dans le contemporain influe directement sur le degré d'application des personnages dans la vie du fidèle. Le développement narratif du cycle permet d'en prendre conscience. Nous l'avons vu, le cycle des Mages au Moyen Âge ne comble pas les lacunes du texte matthéen, bien au contraire, il s'y limite strictement. En cela, les auteurs médiévaux peuvent se reporter sans complexe à la substance canonique, car le développement des personnages ne trahit jamais sa source. Tout au plus l'image se fait-elle un commentaire du texte un peu plus ancré dans son contexte historique. Nous pouvons en revanche mettre en parallèle l'exégèse tropologique, dans laquelle les auteurs médiévaux excellent, et l'étirement narratif des images. En effet, la construction iconographique de cycles de plus en plus volumineux au cours du XII<sup>e</sup> siècle est le signe, pensons-nous, d'une appropriation des personnages par les chrétiens. L'histoire des Mages devient une psychomachie et chaque étape de leur voyage fait l'objet d'une profonde réflexion morale, applicable à chaque instant de la quête du divin par le fidèle. L'actualisation des personnages et leur statut royal rendent ainsi perceptible, autant qu'ils alimentent, un phénomène qui trouve son origine dans l'histoire évangélique elle-même, telle qu'elle est lue par les commentateurs médiévaux. Les Mages subissent de pénibles épreuves avec la foi pour seul guide, leur permettant ainsi d'accomplir un long voyage, de triompher de la tentation, de trouver le Christ et d'être illuminés de sa Vérité. À travers l'histoire des trois Rois, le fidèle reconnaît ses angoisses et ses espérances dans sa quête du divin : l'actualisation devient ainsi appropriation.

Une nouvelle image virtuelle des Mages se dessine alors, perceptible dans son expression iconographique partout en Europe sous une forme presque stable. Néanmoins, la conception et le degré de réalité que recouvrent les trois Rois évoluent en fonction du groupe qui s'y identifie et en fonction du personnage ou de l'entité structurant ce même groupe. Les Rois mages voient s'accroître considérablement l'universalité de leur adoration tout autant que celle-ci se limite à une communauté. Ainsi, seule une analyse contextuelle de l'image permet d'identifier divers foyers de production. Si nous avons choisi de restreindre notre étude aux foyers italien, ibérique et franc, il est certain qu'une analyse semblable portée aux espaces insulaire, germanique et aux territoires méridionaux sous autorité normande, donnerait des résultats semblables.

Il convient pour finir de positionner nos conclusions dans l'historiographie en soulignant en tout premier lieu la précocité des images nous permettant de brosser ce portrait des personnages. En effet, la plupart des auteurs évoqués dans notre première partie identifiaient l'événement de la translation des reliques des trois Rois, comme un événement majeur dans le développement et la diffusion de la « légende » et de son iconographie. L'événement est sans conteste d'une grande importance historique, nous l'avons évoqué plus haut et nous ne manquerons pas d'y revenir. Cependant, concernant la diffusion large du thème en Europe, les productions que nous avons choisi d'étudier montrent un thème abouti et en pleine effervescence avant la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Une formule relativement stable de chacun des tableaux du cycle se retrouve, par ailleurs, dans tout l'espace féodal avant le dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle. L'idée des Mages pèlerins naissant avec le développement du pèlerinage à Cologne paraît tout aussi anachronique. Nous avons en effet remarqué qu'une telle conception des personnages est intrinsèque à l'épisode depuis la fin du X<sup>e</sup> siècle et que nombre de décors de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle présentent les Mages munis d'attributs évocateurs. Enfin, la mise au jour des corps des trois Rois était vue comme un point de départ pour l'exaltation de la royauté des mages par les souverains chrétiens. Or, il n'existe que très peu, ou pas, d'identification personnelle directe des souverains aux trois Rois avant une date avancée, comme nous l'aborderons dans notre dernière partie. Nous avons cependant remarqué une promotion notable de l'épisode dans les milieux où, justement, un pouvoir royal semblable est en gestation.

Qu'il nous soit donc permis de conclure sur ce point par un écart heuristique. À l'impact historique des Rois de Cologne s'oppose, paradoxalement, le décalage chronologique entre leur découverte et leur utilisation dans la revendication souveraine des cités italiennes, notamment Milan, tout autant que le silence des chroniqueurs impériaux. Nous verrons plus bas que le même décalage est notable dans l'espace germanique et que l'utilisation des reliques dans la légitimation de la couronne impériale semble tardive. Ainsi pourrions-nous nous interroger sur l'invention des reliques par Renaud de Dassel, précisément au moment où le thème semble avoir abouti dans l'imaginaire. Autrement dit, pourquoi découvrir les trois Rois ? On peut, certes, concéder à l'archevêque de Cologne son habileté politique. En inventant les reliques des Rois mages, il présente aux yeux de l'Europe entière les dernières reliques encore disponibles, directement rattachées à l'histoire de l'Incarnation. Cependant, une raison plus profonde s'est faite jour dans notre raisonnement. Si les trois Rois ne participent pas à l'exaltation personnelle des souverains chrétiens, ils sont en revanche l'image idéale de la stabilité politique. Il semble donc que, dans le dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle, le moment soit venu pour les reliques de faire surface dans un contexte social, politique, religieux et économique en pleine mutation. Or, en ce sens, ne pourrions-nous pas identifier dans cet événement l'incarnation ultime des trois Rois dans une société féodale, créant ses trois Rois comme celle-ci les imagine ?



**Quatrième partie :**  
**Les Mages dans la pensée féodale,**  
**conceptions et usages du thème**

## Introduction

Notre troisième partie visait à définir les contours de la figure des Mages dans l'imaginaire pour mieux en comprendre l'iconographie. La recherche et ses résultats s'appliquaient alors presque exclusivement à l'espace iconique bien que quelques écarts aient été nécessaires. Dans le présent développement, si l'optique reste de comprendre la place des personnages dans la société féodale à travers l'image, nous nous interrogerons sur l'usage et les champs d'application de la formule proposée plus haut dans un programme iconographique d'ensemble. La démarche s'opérera ici par sondage de la question autour de grandes thématiques.

En tout premier lieu, la royauté des personnages attirera toute notre attention. Si la question de la couronne des Mages et son impact sur la conception des personnages sera présente à chaque étape de notre raisonnement, nous tenterons, dans un premier temps, de définir la relation réelle pouvant exister entre Rois mages et rois chrétiens. En précisant ainsi l'aura royale des Mages, il sera alors possible d'en apprécier, par la suite, la potentielle efficacité doctrinale. Cette dernière notion sera l'objet du second chapitre. Trois aspects retiendront alors notre attention. Le premier concernera la définition de la place de l'épisode dans la compréhension théologique de l'Épiphanie. Le second, par extension, permettra de définir le règne des trois Rois sur le dogme de l'Incarnation. Nous orienterons enfin notre réflexion vers la question du don en l'appliquant à la problématique portée par les décors monumentaux. Nous observerons alors l'offrande des Mages se destiner désormais exclusivement à l'autel.

La place de l'*Adoration des Mages* ainsi définie dans son champ doctrinal, nous pourrions, dans un troisième chapitre, réfléchir sur sa participation à l'expression iconographique d'une ecclésiologie particulière au XII<sup>e</sup> siècle. Nous verrons ainsi l'*Adoration des Mages* s'intégrer aux grands programmes iconographiques que sont la façade de la nef de Vézelay et la façade occidentale de Saint-Gilles-du-Gard.

Nous suivrons, pour finir, la particularité de cette ecclésiologie à son terme en tentant de cerner le sens sotériologique de l'épisode par l'analyse successive de grands décors monumentaux. Nous observerons l'universalisme de l'offrande des Mages évoluer à travers « les deux cités » de Dieu, deux réalités d'un même édifice ecclésiologique que les Rois mages peuvent désormais recouvrir.

### **Chapitre 1 : La question de l'assimilation des rois chrétiens aux trois Rois ?**

---

Au cours de la précédente partie, nous avons longuement développé la profonde assimilation du statut royal par les Mages, manifeste dans leurs comportements et leurs agissements et, plus important, dans la sacralité immanente que leur procure leur couronne. Nous avons également analysé le principe de souveraineté que recouvre la couronne royale ainsi que les différentes réalités que cette dernière pouvait dessiner. Un point a pourtant, pour

le moment, été laissé de côté : l'association éventuelle entre l'image du souverain lui-même et celle des Rois mages. La question est plus complexe qu'il n'y paraît et, paradoxalement, sur notre période, la relation reste relativement ténue, tant dans les textes que dans les images. Un problème évident de sources se pose à ce niveau, les images dressant un parallèle entre rois chrétiens et Rois mages étant trop peu nombreuses et trop disparates pour permettre de dresser des conclusions. Aussi, c'est par sondages successifs au sein de divers documents, pris sur une chronologie large, que nous parviendrons à dresser quelques pistes de recherche.

## I. Rois chrétiens et Rois mages

Comment expliquer que les indices explicites d'un usage politique des Rois mages soient si peu nombreux ? Concernant l'iconographie, nous l'avons vu, des exemples comme le tympan de Notre-Dame de Paris sont exceptionnels. De même, à notre connaissance, la châsse reliquaire de Cologne, qui insère le portrait d'Otton IV à la suite de la procession des Mages, est la première image intégrant un souverain contemporain, de son vivant<sup>1</sup>, dans un décorum épiphanique. Or, cette dernière œuvre est tardive (début du XIII<sup>e</sup> siècle). La pauvreté des sources historiques au XII<sup>e</sup> siècle contraste avec les nombreux exemples de chroniques faisant état d'une telle association dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Cela représente certes un obstacle pour notre analyse mais nous ne pouvons ignorer que le XII<sup>e</sup> siècle ne semble pas avoir exploité, autant que nous aurions pu l'attendre, le potentiel d'une telle association. En réalité, tenter de mettre à jour une identification des Rois mages aux rois contemporains relève très certainement d'un défaut d'approche du sujet. Avant de nous y aventurer, nous pourrions donc reformuler notre question ainsi : de quel côté de l'offrande se placent naturellement les rois chrétiens ou autrement dit, s'identifient-ils au Christ ou à ses adorateurs ?

Le cérémonial royal empiète relativement tôt sur la liturgie de l'Épiphanie. À Byzance, *Le livre des cérémonies*<sup>2</sup>, compilation de textes relatifs aux solennités impériales, sans doute établie au X<sup>e</sup> siècle, offre de nombreux indices de cette confusion. Celui-ci relate les festivités du jour de la Nativité (qui dans le monde grec sont aussi celles de la visite des Mages, le 6 janvier étant réservé à la célébration du *Baptême du Christ*) et décrit avec précision une procession impériale entre le palais et l'église Sainte-Sophie. La procession est accompagnée des louanges suivantes : « L'étoile annonce le soleil ; le Christ se levant à Bethléem du sein d'une Vierge » ou encore, pendant le cheminement de l'empereur : « L'étoile s'avance et brille sur la grotte pour indiquer aux mages le Maître du soleil ». Arrivé dans l'église, l'empereur retire sa couronne et dépose ses offrandes sur l'autel<sup>3</sup>, puis, alors qu'il sort de

---

<sup>1</sup> L'inscription placée au-dessus du personnage « OTTO REX » ne laisse aucun doute quant à l'identification du personnage. L'exécution de la châsse par Nicolas de Verdun débute dans les années 1180 et son atelier et s'achève en 1230. Pour une étude récente du reliquaire et une bibliographie mise à jour, voir R. LAUER, *Der Schrein des Heiligen Drei Könige*, Cologne, 2006 ; P. CORDEZ, « La châsse des rois mages à Cologne et la christianisation des pierres magiques aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles », dans *Le trésor au Moyen Âge : Discours, pratiques et objets*, L. BURKART, P. CORDEZ, P. A. MARIAUX et Y. POTIN (Éds.), Firenze, 2010, p. 315-332. Voir également W. SCHULTEN, « Der Ort der Verehrung der Heiligen Drei Könige », dans *Die heiligen Drei Könige. Darstellung und Verehrung*, Katalog zur Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 1. Dezember 1982 bis 30. Januar 1983, Köln, 1982, p. 61-72.

<sup>2</sup> *Le livre des cérémonies, Constantin VII Porphyrogénète*, Livre 1<sup>er</sup>, vol. 2, trad. A. VOGT, Paris, 2006 (1<sup>ère</sup> éd. 1935-40), vol. 1, p. 28-34.

<sup>3</sup> R. TREXLER, *Le voyage des mages à travers l'Histoire*, Paris, 2009, p. 65, voir plus généralement pour l'usage des Mages à Byzance p. 64-73.

l'édifice, les chantres exultent : « Soyez les bienvenus élus de la Trinité ». C'est sur le chemin du retour au palais que les chants se font plus explicites : « Que celui-là même qui donne la vie élève votre puissance, souverain dans tous l'univers, qu'Il asservisse toutes les nations à offrir, comme les Mages votre pouvoir royal ».

Il est très intéressant de remarquer que ces formules laudatives semblent se regrouper en deux phases durant la cérémonie. Elles assimilent très clairement, dans un premier temps, l'empereur à l'étoile de la Nativité, faisant du souverain une figure christique menant son peuple à la lumière<sup>4</sup>. Mais il faut également noter une certaine ambiguïté. L'empereur, dans l'église Sainte-Sophie, se comporte comme un mage et se voit acclamé comme tel à la sortie de l'édifice. En revanche, il devient une figure impériale christique de retour dans son palais. Il apparaît ainsi comme un mage dans le palais du Christ et comme le Christ dans le palais terrestre.

Dans le monde carolingien, le couronnement de Charlemagne à Rome le 25 décembre de l'an 800 est à rapprocher du cérémonial byzantin,<sup>5</sup> la date de ce couronnement ne pouvant avoir été choisie au hasard. Durant la cérémonie, le futur empereur évolue entre assimilation à la figure christique au moment de son onction<sup>6</sup> et imitation des Mages, après la cérémonie, par le don à l'autel de plusieurs églises romaines. Parmi ces dernières, nous retrouvons celle de Sainte-Marie-Majeure, dans laquelle l'empereur vient déposer son offrande sur l'autel majeur, exactement sous l'arc triomphal décoré de l'une des plus anciennes images des Mages<sup>7</sup>.

Dans notre seconde partie, nous avons analysé les miniatures confectionnées à l'époque ottonienne, dans les *scriptoria* impériaux qui confirmaient cette assimilation par la mise en parallèle de l'*Adoration des Mages* et de l'hommage des provinces à l'empereur. Ce dernier apparaissait alors comme l'empereur *christomimetes*, véritable entité structurante de l'Église terrestre (cf. l'*Évangélique* dit d'*Otton III*). Les miniatures insulaires de la même période nous menaient vers une conclusion semblable (cf. le *Bénédictionnaire d'Aethelwold*) témoignant d'une conception du pouvoir quasi impériale.

Aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, l'usage politique des Mages est beaucoup plus diffus. L'exemple qui vient immédiatement à l'esprit est l'invention des reliques des trois Rois à Cologne. L'introduction de leurs corps dans la cité rhénane par son archevêque Renaud de Dassel est indubitablement un fait historique majeur qui crée un pôle royal septentrional propice à la dévotion de la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Cependant, la portée de l'épisode est à modérer. Nous avons déjà précédemment fait part de nos réserves en attribuant essentiellement cet événement aux ambitions de Cologne et de son archevêque face à Aix-la-Chapelle. Ajoutons que les Rois mages n'auraient pu donner à eux seuls l'éclat royal à la cité rhénane sans la canonisation de Charlemagne en décembre 1165. Cet événement apparaît donc plus comme la revendication d'une cité que comme un fait à portée impériale. Par ailleurs, notons le

---

<sup>4</sup> Ces formules laudatives sont par ailleurs communes à d'autres cérémonies impériales. Elles sont confirmées par Liutprand de Crémone, ambassadeur d'Otton I<sup>er</sup> et Otton II en 968 lors d'une procession pour la Pentecôte : « voici venir l'étoile du matin ». LIUTPRAND DE CRÉMONE, *Ambassades à Byzance*, trad. J. SCHNAPP, Toulouse, 2004, p. 46.

<sup>5</sup> R. FOLZ, *Le couronnement impérial de Charlemagne, 25 décembre 800*, Paris, 2008 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1964), p. 169-189.

<sup>6</sup> D'après Robert Folz, les Annales royales rapportent que le pape a, après le couronnement, « adoré » l'empereur, en conformité avec le rite byzantin, détail qui aurait été volontairement omis dans le *Liber pontificalis*.

<sup>7</sup> *Le Livre des Papes : Liber pontificalis*, trad. M. AUBRUN, Turnhout, 2007, p. 185-187 : « Il offrit en outre à la basilique *ad præsepe* (Sainte-Marie-Majeure), un grand collier en argent ».

désintéressés des empereurs dans un premier temps pour les trois Rois<sup>8</sup>. Il ne sera d'usage pour les souverains germaniques nouvellement couronnés de se recueillir devant la châsse de Cologne qu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>. Avant cela, Frédéric Barberousse ne se rendra à Cologne qu'une seule fois et ne semble pas exploiter outre mesure les reliques. De plus, les chroniqueurs impériaux restent muets quant à la translation et l'entrée triomphale dans la cité de Renaud de Dassel alors que les sources sont beaucoup plus prolixes pour la canonisation de Charlemagne qui induit, elle, une réelle affirmation de l'Empire. Il en est de même pour Frédéric II qui ne gratifiera Cologne et ses trois Rois que d'une seule visite<sup>10</sup>. De plus, l'intrusion du portrait d'Otton IV comme un quatrième Roi mage sur la châsse reliquaire semble relever d'une stratégie ponctuelle dans la concurrence entre Philippe de Souabe et le futur Otton au cours de la querelle dynastique entre Hohenstaufen et Welf pour l'accès au trône impérial, après la mort d'Henri VI. En effet, Otton IV reçoit le soutien de Cologne et s'y fait élire avant son couronnement impérial en 1208. Or, en 1200, le futur empereur avait fait une importante offrande à la cathédrale Saint-Pierre en faisant forger une couronne destinée à surplomber la châsse des trois Rois. Au même moment, le projet d'ornementation du reliquaire est modifié pour y insérer la figure du généreux donateur. Mais il semble que l'intérêt pour les Rois mages émanant d'Otton relève, avant tout, de la volonté d'asseoir sa légitimité à Cologne, manœuvre qui passe par le respect du culte local. Ce n'est qu'au siècle suivant, avec l'essor formidable de la cité, que les reliques jouent effectivement un rôle dans le processus de légitimation des futurs empereurs.

Notons une réflexion d'Otton de Freising, dans ses *Chroniques*, écrites avant le transfert des reliques. En commentant l'Épiphanie, l'auteur rappelle que le Christ ne règne pas seulement au ciel mais gouverne également tous les rois de la terre. C'est pourquoi, toujours selon l'auteur, l'Église rend constamment hommage au moment de l'Offertoire au statut impérial du Christ, Auguste universel, en chantant les versets du Psaume 72 (71)<sup>11</sup>. Les *Chroniques* d'Otton de Freising ont bien entendu vocation à promouvoir le pouvoir impérial de Frédéric Barberousse à qui est destiné le livre. Il respecte ainsi la tradition ottonienne de légitimation du pouvoir de l'empereur par analogie à celui du Christ et, en ce sens, par assimilation des Rois mages aux nations placées sous sa domination.

Dans ce contexte, le portrait d'Otton IV comme quatrième Roi mage apparaît comme une aberration. Dans ce dernier cas toutefois, les trois Rois évoquent davantage la cité de Cologne propriétaire de leurs corps. L'intégration du portrait d'Otton IV doit donc être rapprochée d'un contexte politique ponctuel et local et des ambitions d'un personnage n'ayant pas encore revêtu la dignité impériale.

Au sein du royaume de France, peu d'indices nous permettent d'affirmer que les Mages aient joué un rôle dans la culture politique capétienne. Un événement est cependant

---

<sup>8</sup> M. ÉLISSAGARAY, *La légende des rois mages*, Paris, 1965, p. 45-58 ; R. TREXLER, *Le voyage des mages*, *op. cit.* n. 3, p. 103-107.

<sup>9</sup> H. STEHKÄMPER, « Könige und Heilige Drei Könige », dans *Die Heiligen Drei Könige*, *op. cit.* n. 1, p. 37-50.

<sup>10</sup> Voir sur ces questions H. HOFMANN, *Die Heiligen Drei Könige: Zur Heiligenverehrung im kirchlichen, gesellschaftlichen und politischen Leben des Mittelalters*, Bonn, 1975, p. 96-114 et R. TREXLER, *Le voyage des mages*, *op. cit.* n. 3, p. 102-111. Nous suivons ici les remarques de ce dernier auteur.

<sup>11</sup> OTTO DE FREISING, *The Two cities : a Chronicle of Universal History to the Year 1146*, Livre 3, chap. 6, trad. C. C. MIEROW, New York, 2002 (1<sup>ère</sup> éd. New York, 1928), p. 229-230. Je tiens à remercier ici Guy Lobrichon pour avoir attiré mon attention sur ce texte.

remarquable. Le jour de l'Épiphanie de l'an 1169, lors de l'entrevue de Montmirail, le roi d'Angleterre Henri II et la reine Aliénor d'Aquitaine rendirent hommage à Louis VII leur suzerain pour le duché de Normandie. Lors de la cérémonie, les trois fils du roi d'Angleterre (Richard, Henri et Jean) furent vêtus en Rois mages pour rendre également hommage au Roi de France pour leurs possessions continentales<sup>12</sup>. Ici, le rôle des Mages est tenu par les vassaux alors que Louis VII tient pour ainsi dire la place du Christ en tant que suzerain. Mais plus intéressant encore, pour marquer un effort des deux parties pour sortir d'une situation extrêmement conflictuelle, l'Épiphanie est le sujet choisi pour symboliser la cohésion politique du royaume de France et officialiser les relations entre les deux souverains.

Dans ces conditions, on comprend que les rois chrétiens n'aient pas souhaité s'identifier outre mesure aux Rois mages qui, malgré l'unité théologique qu'ils véhiculent, renvoient l'image d'une diversité politique. L'identification aux trois Rois est ainsi plus orientée vers leur vertu chrétienne et, en ce sens, ils ne sont jamais gratifiés d'insignes de leur *potestas*, mises à part leurs couronnes.

Les rares images pouvant évoquer l'utilisation politique du sujet viennent renforcer cette idée. Au tympan de Notre-Dame de Paris, le roi adorateur se substitue, seul, à la triade des Mages. Concernant la royauté sicilienne, le roi Guillaume II figure sur un chapiteau du cloître de Monreale (Figure 150), offrant une maquette de la cathédrale à un groupe marial extrait de son contexte épiphanique (la Vierge à l'Enfant est surmontée de l'étoile)<sup>13</sup>. Là encore, le souverain apparaît seul en tant que personnification d'une unité politique. Il est en revanche accompagné de quatre personnifications de vertus, nimbées et couronnées<sup>14</sup>. Ainsi, le roi Guillaume revêt à lui seul l'unité politique et ecclésiologique que véhiculent habituellement les trois Rois. Ces derniers lui cèdent leur place ne laissant dans l'image que l'empreinte universelle de leur adoration.

En réalité, les seules traces incontestables d'un culte aux Rois mages se trouvent être l'œuvre de pouvoirs secondaires. C'est le cas par exemple de la maison de Baux revendiquant une indépendance souveraine en Provence face au comte de Barcelone<sup>15</sup>. De façon plus spectaculaire et durable, les cités d'Italie, Milan et Florence, instaurent un véritable culte politique avec le succès que l'on connaît.

---

<sup>12</sup> F. MENANT (Dir.), *Les Capétiens : histoire et dictionnaire, 987-1328*, Paris, 1999, p. 205 ; M.-M. GAUTHIER, *Catalogue international de l'œuvre de Limoges*, t. 1 : *Époque romane*, Paris, 1987, p. 56 et 121.

<sup>13</sup> R. SALVINI, *Il chiostro di Monreale e la scultura romanica in Sicilia*, Palerme, 1962, p. 139-140.

<sup>14</sup> Le chapiteau en question se trouve dans la galerie ouest, face sud du chapiteau n° 8 selon le plan dressé par R. SALVINI, *Ibid.* Sur l'abaque du chapiteau, on peut lire *REX QUI CUNCTA REGIS SICULI DATA SUSCIPE REGIS*. À l'opposé de la dédicace, sur la face nord, se tiennent la Foi et l'Espérance de part et d'autre de l'*Agnus Dei* (*HIC DOMINUS MAGNUS LEO CHRISTUS CERNITUR AGNUS*). Sur la face latérale apparaît la Charité (face est) surmontée de l'inscription *DEUS CARITAS EST* alors qu'à l'opposé (face ouest) se tient la Justice (*IUSTITIA DOMINI*).

<sup>15</sup> Sur les raisons et la chronologie de cette descendance mythique, voir : G. BUTAUD, « Généalogie et histoire des rois mages : les origines légendaires de la famille des Baux (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle) », dans *Famille et parenté dans la vie religieuse du Midi (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, *Cahiers de Fanjeaux*, 43, 2008, p. 107-154. Il semble que la légende se soit établie à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, particulièrement dans le royaume de Naples.

## II. Les Rois mages et la sacralité royale

Mettre en évidence la sacralité royale des Mages n'est pas une tâche simple. En effet, leur légende au XII<sup>e</sup> siècle n'est pas suffisamment développée pour pouvoir les observer exercer leur pouvoir. L'exégèse à vocation politique d'Otto de Freising offre une piste intéressante, mais se reporte aux conceptions impériales germaniques et ne témoigne pas d'un imaginaire collectif. Pour cela, l'étude de la dévotion populaire est très certainement plus convaincante. Toutefois, dans ce domaine, le premier obstacle à affronter est celui des sources, inévitablement plus diffuses dans la chronologie : minces pour le XII<sup>e</sup> siècle, les indices écrits sont plus tardifs. Aussi sera-t-il nécessaire de forcer la barrière chronologique fixée jusqu'à présent.

Nous ne traiterons ici que d'un aspect de la dévotion populaire, celui du rôle prophylactique de plus en plus évident des Mages, que nous pensons pouvoir replacer dans le périmètre de leur royauté. En tant que hardis voyageurs, leur domaine de compétence a été en premier lieu orienté vers la protection des pèlerins. Les plus célèbres objets témoignant du phénomène sont bien entendu les ampoules destinées à recueillir l'huile sainte des principales étapes de pèlerinage en Terre sainte<sup>16</sup>. Mais outre ces ampoules, bon nombre de médailles plus modestes nous sont parvenues. Le British Museum, le Victoria and Albert Museum et le Musée de Jérusalem en conservent un grand nombre. Datées entre le VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècle, leur production s'échelonne jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>. Cologne devient, en toute logique, un point de diffusion de pareils artefacts à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Plusieurs enseignes de pèlerinage, tablettes rectangulaires en métal destinées à être cousues sur le manteau du voyageur, accueillent la figure des trois Rois<sup>18</sup>. Quelques textes font également état de la circulation de rubans que le contact avec les reliques rendait prophylactiques. Sur ces rubans était inscrit « *Sancti tres Reges Caspar, Melchior, Balthasar Orate pro nobis nunc et in hora Mortis* »<sup>19</sup>. Hugo Kehrer relevait déjà ce point et rappelait aussi les auberges disséminées sur les grandes routes de pèlerinage sous le vocable des trois Rois<sup>20</sup>. Il est également possible de retrouver la trace écrite de légendes orales rapportant les miracles opérés par les trois Rois sur ces mêmes

---

<sup>16</sup> Les exemples les plus célèbres sont évidemment les ampoules en argent repoussé de Bobbio et de Monza, mais leur succès dans l'historiographie ne doit pas faire négliger de nombreux autres artefacts beaucoup moins précieux et sans doute plus largement diffusés. Le Musée d'Israël de Jérusalem en conserve un certain nombre datés entre le VI<sup>e</sup> et le VII<sup>e</sup> siècle. Sur ce type d'objet, voir L. Y. RAHMANI, « Adoration of the Magi », *Israel Exploration Journal*, 29, 1979, p. 34-36. Le British Museum en conserve également un grand nombre provenant du Moyen-Orient et daté du VII<sup>e</sup> siècle. On trouvera plusieurs références dans le catalogue : *Cradle of Christianity*, Y. ISRAELI et D. MEVORAH (Éds.), Catalogue de l'exposition au Israel Museum, Jérusalem, printemps 2000-hiver 2001, Jérusalem, 2000.

<sup>17</sup> Voir le catalogue de l'exposition de 1982 à Cologne : *Die Heiligen Drei Könige...op. cit.* n. 1, part cat n° 269-271.

<sup>18</sup> Sur ce type d'objet, se reporter à G. C. BASCAPÈ, « Medaglie, placchette, sigilli con le figure dei Magi : proposta per una ricerca », *Arte Lombarda*, 41, 1974, p. 26-32 ; pour le pèlerinage à Rome, voir A. RODOLFO, « Signa super vestes » dans *Romei e Giubilei : il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, M. d'ONOFRIO ORT (Dir.), Milano, 1999, p. 151-156. Voir dans ce catalogue deux exemples du XIII<sup>e</sup> siècle, cat. n° 131 et 132, p. 356-357. Quelques pièces en bronze du XV<sup>e</sup> siècle se trouvent actuellement dans les collections du Musée national du Moyen Âge de Cluny : D. BRUNA, *Enseignes de pèlerinage et enseignes profanes*, catalogue Musée National du Moyen Âge, Thermes de Cluny, Paris, 1996. Voir enfin : *Die Heiligen Drei Könige...op. cit.* n. 1, cat. n° 263-272, p. 276-280.

<sup>19</sup> « Trois saints rois, Gaspar, Melchior, Balthazar, priez pour nous maintenant et à l'heure de notre mort », M. ÉLISSAGARAY, *La légende des rois mages*, op. cit. n. 8, p. 55.

<sup>20</sup> H. KEHRER, *Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst*, Leipzig, 1908-1909, vol. 1, p. 64-74.

routes de pèlerinage<sup>21</sup>. Enfin, Adolph Franz, dans son précieux recueil de bénédictions, rapporte quelques prières dévolues à la protection des voyageurs<sup>22</sup>. La première vertu reconnue aux Mages étant le voyage et eux-mêmes devenant un objet de dévotion populaire suffisamment prononcé pour motiver un important flux de pèlerins, il paraît logique qu'ils se dessinent peu à peu dans l'esprit médiéval comme les patrons des voyageurs par excellence.

Plus curieuse est l'invocation des Mages dans la purification ou l'exorcisme de certaines espèces notamment l'encens, l'or et les pierres précieuses. Si leur rôle dans la purification de matières précieuses se passe de commentaire, on peut se demander quelle légitimité ont ces personnages, jamais officiellement canonisés ni béatifiés sinon dans l'esprit populaire, pour repousser ainsi le démon par la simple prononciation de leurs noms.

Le pouvoir guérisseur qu'acquièrent les Mages en certaines circonstances ajoute du crédit à cette interrogation. Marianne Éliissagaray rapportait un exemple de prière à des fins curatives consistant à souffler les noms à l'oreille de l'épileptique : « *Gaspar fer[t] mirra, tus Melchior, Baltasar aurum Hec tria secum portabit nomina regum Solvitur a morbo, Christi pietate, caduco, Baltasar mirram, tus Gaspar, Melchion aurum* »<sup>23</sup> (« Gaspard apporte la myrrhe, Melchior l'encens, Balthazar l'or. Celui qui portera sur lui les noms de ces trois rois sera délivré du mal caduc par la piété du Christ, Balthazar porte la myrrhe, Gaspard l'encens, Melchior l'or »). De telles bénédictions semblent constituer une tradition et Adolph Franz rapporte un autre exemple daté du XII<sup>e</sup> siècle se présentant ainsi : « *Melchior abtizar portans hec nomina Caspa Solvitur a morbo Christi pietate caduco* »<sup>24</sup>.

L'épilepsie, ou « mal caduc », est l'une des afflictions les plus redoutées du Moyen Âge et provoque l'effroi des populations et la perplexité des savants. C'est le roi des maux (*malus regius*)<sup>25</sup>. D'origine indubitablement démoniaque, il nécessite un remède surnaturel à des fins curatives ou préventives. Quelle légitimité les Mages revêtent-ils pour guérir une maladie qui épouvante les hommes de ce temps alors qu'ils ne sont ni saints, ni médecins ? Or, il est peu probable que leur science païenne, depuis longtemps occultée, leur donne une quelconque légitimité en ce sens. Restent leurs couronnes. La plupart des exemples de formules narratives citées précédemment stipulent bien que le nom des trois Rois protège du mal caduc, mais ces noms sont bien souvent précédés du préfixe *rex*. Considérons donc l'idée que la couronne royale confère à leur propriétaire une sacralité suffisante pour que les populations leur concèdent un pouvoir surnaturel. *Les rois thaumaturges* de Marc Bloch viennent alors immédiatement à l'esprit. Le lien entre thaumaturgie royale et pouvoir guérisseur des Mages paraît pourtant bien ténu et les sources existantes nous obligent à malmener notre chronologie. Les témoignages sont plus tardifs mais ne laissent aucun doute quant à cette relation. La guérison de l'épilepsie fait partie du domaine de compétence du roi

---

<sup>21</sup> B. de GAFFIER D'HESTROY, *Étude critique d'hagiographie et d'iconologie*, coll. « Subsidia hagiographica, 43 », Bruxelles, 1967, p. 231-232. L'auteur rapporte la célèbre légende des Pèlerins de Compostelle, accusés à tort de vol par un aubergiste corrompu et sauvés du gibet par saint Jacques. Une variation de cette légende substituant les Rois mages à saint Jacques est rapportée dans un manuscrit du XV<sup>e</sup> siècle.

<sup>22</sup> A. FRANZ, *Die kirchlichen Benediktionen im Mittelalter*, Bonn, 2006 (1<sup>ère</sup> éd. Freiburg, 1909), p. 261-289.

<sup>23</sup> M. ÉLISSAGARAY, *La légende des rois mages*, op. cit. n. 8, p. 56, l'auteur se base sur un manuscrit du XIII<sup>e</sup> siècle, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1249, fol. 79.

<sup>24</sup> A. FRANZ, *Die kirchlichen Benediktionen im Mittelalter*, op. cit. n. 22, p. 505.

<sup>25</sup> O. TEMKIN, *The Falling Sickness : a History of Epilepsy from the Greeks to the Beginnings of Modern Neurology*, Baltimore, London, 1994, (1<sup>ère</sup> éd. Baltimore, 1945).



d'Angleterre par la distribution d'anneaux guérisseurs ou protecteurs<sup>26</sup>. Or, les noms des Rois mages se trouvent gravés à l'intérieur d'un nombre non négligeable d'entre eux. Datés pour la majorité des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, quelques exemples plus anciens du XIII<sup>e</sup> siècle nous sont parvenus. L'association des patronymes des trois Rois à un objet d'origine royale devait assurément optimiser son efficacité<sup>27</sup>. En France, en revanche, outre l'épilepsie, il arrive qu'indirectement, les Rois mages guérissent les écrouelles comme le roi de France. C'est le cas d'une fontaine miraculeuse dans le domaine d'Aumont à Estrabonne, près de laquelle les trois Rois de Cologne auraient reposé une nuit lors de leur transfert, donnant ainsi à son eau le pouvoir de soigner les scrofules<sup>28</sup>.

Il faut cependant reconsidérer la chronologie du rituel royal anglais et français établie par Marc Bloch à la lecture de Frank Barlow et de Jacques Le Goff<sup>29</sup>. Le rituel est officiellement établi et codifié en France à partir de Saint Louis, mais il paraît assuré que les souverains antérieurs, Philippe I<sup>er</sup>, Louis VI et plus certainement Philippe Auguste, ont touché les écrouelles<sup>30</sup>. Le pouvoir de guérison des Rois mages semble donc se développer synchroniquement au pouvoir thaumaturge d'une royauté sacrée naissante et les deux, s'affermissent simultanément pour devenir palpables dans les sources plus tardives.

### III. Synthèse

Nous posons en début de chapitre la question de l'assimilation des souverains aux trois Rois. Il semble que la réponse réside dans une relation symbiotique entre Rois mages et rois chrétiens. Les rois chrétiens puisent chez les Mages leur vertu chrétienne, celle de l'adoration, de l'offrande et du pèlerinage<sup>31</sup>, mais eux-mêmes insufflent aux Mages nouvellement couronnés leur sacralité royale. La figure innovante des Rois mages créée par les Ottoniens, sorte d'artifice attribué à des personnages encore relativement désincarnés, se voit ainsi investie de l'aura qui incombe à leur nouveau statut. Leur sacralité royale est ainsi manifeste dans le rituel tant laïc que religieux. C'est une donnée à considérer pour l'étude du

<sup>26</sup> M. BLOCH, *Les rois thaumaturges*, Paris, 1983 (1<sup>ère</sup> éd. Strasbourg, 1924), p. 159-183 et 418-419. Le rituel consistait alors, pour le roi d'Angleterre, à faire une offrande d'or et d'argent sur l'autel puis à racheter ce don en monnaie plus courante. Les pièces de la première offrande étaient alors fondues pour confectionner des anneaux guérisseurs distribués aux malades pour la prévention ou la guérison de l'épilepsie. Voir aussi les documents rapportés par H. KEHRER, *Die Heiligen Drei Könige*, op. cit. n. 20, p. 64-74. Nombre de ces *cramp-rings* sont actuellement conservés à Londres, au British Museum et au Victoria and Albert Museum.

<sup>27</sup> M. BLOCH, *Les rois thaumaturges*, op. cit. n. 26, p. 167-188, remarquait déjà cette superposition des vertus curatives en un seul objet.

<sup>28</sup> M. ÉLISSAGARAY, *La légende des rois mages*, op. cit. n. 8, p. 52, M. BLOCH, *Les rois thaumaturges*, op. cit. n. 26, p. 384, part. note n. 1.

<sup>29</sup> F. BARLOW, « The King's Evil », *English Historical Review*, 1980, p. 3-27, J. LE GOFF dans sa préface à l'édition des *Rois thaumaturges*, Paris, 1983, p. I-XXXVIII ; ID., « La genèse du miracle royal », dans *Marc Bloch aujourd'hui : Histoire comparée et Sciences sociales*, H. AT SMA, A. BURGUIÈRE (Éds.), Paris, 1990, p. 147-156 ; ID., « Aspects religieux et sacrés de la monarchie française du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle », dans *La royauté sacrée dans le monde chrétien*, A. BOURREAU et C.-S. INGERFLOM (Dir.), Colloque de Royaumont, mars 1989, Paris, 1992, p. 19-28.

<sup>30</sup> M. BLOCH, *Les rois thaumaturges*, op. cit. n. 26, p. 36-40, relatait l'exemple rapporté par Helgaud de Fleury au sujet de Louis le Pieux. La guérison des écrouelles apparaissait alors comme un miracle parmi tant d'autres dans la description d'une figure royale christique. HERGAUD DE FLEURY, *Vie de Robert le Pieux*, R.-H. BAUTIER, G. LABORY (Éds.), Paris, CNRS, coll. « Sources d'histoire médiévale, 1 », 1965.

<sup>31</sup> Un sermon de Gilles de Rome au jour de l'Épiphanie de l'an 1286, à la suite du couronnement de Philippe le Bel rappelle en ces termes au souverain pour la charge de son pouvoir royal de suivre l'exemple des trois Rois. Voir *De regine principium*.

thème dans la construction de programmes iconographiques de grande ampleur. En effet, l'Épiphanie ne connaît pas de type d'édifice privilégié pour s'épanouir. Que ce soit sur les façades de cathédrales archiépiscopales liées au pouvoir royal ou de cathédrales urbaines en quête d'indépendance, que ce soit sur les façades d'abbatiales ou d'églises paroissiales, toutes sortes d'édifices accordent une place de choix aux trois souverains. La royauté des Mages outrepassa donc de loin le cadre du message politique pour constituer, bien souvent, un argument théologique usant de l'affirmation de leur sacralité royale dans l'imaginaire. La suite de notre développement ne traitera pas spécifiquement de la couronne des Mages, mais nous devons nous y référer sans cesse pour éclairer la participation de l'Épiphanie aux plus grands programmes de ce temps.

## **Chapitre 2 : La Royauté comme un argument dogmatique**

---

Jusqu'à présent, à l'aide de nombreux textes exégétiques, nous avons donné un aperçu de la définition doctrinale de la péricope et de ses acteurs, engagée depuis les premiers temps chrétiens. Il est apparu, par ailleurs, que l'aboutissement des recherches patristiques évoluait peu à l'époque médiévale, si ce n'est un enrichissement moral significatif. Pourtant, en envisageant avec attention l'intégration des Mages dans de grands ensembles iconographiques, on observe que l'attribution théologique prédéfinie évolue. Nous notons, certes, un essor inédit des images et de leur rôle au sein du programme mais, également, une réorientation de leur compréhension dogmatique. Nous souhaiterions donc observer les mages investir trois degrés d'application. L'Épiphanie, le plus évident, fera l'objet du premier chapitre. Nous concentrerons ensuite notre réflexion sur l'Incarnation par l'analyse du portail septentrional du baptistère de Parme, qui semble s'y prêter le mieux. Nous tenterons enfin d'identifier les liens existants entre *Adoration des Mages* et Eucharistie pour approfondir notre réflexion sur la question du don.

### **I. L'Épiphanie**

Nous avons jusqu'à présent usé du terme « Épiphanie des Mages », alors que, traditionnellement, la seule mention de l'« Épiphanie » se rapporte à la péricope de Matthieu. L'Épiphanie, littéralement « apparition divine » ou « théophanie », couvre en fait plusieurs réalités. La fête en elle-même est définie relativement tôt dans la liturgie et couvre trois manifestations divines du Christ lors de son enfance et au début de son ministère. Jean Chrysostome<sup>32</sup>, déjà, réunit dans la cérémonie de la seule fête du 6 janvier la commémoration

---

<sup>32</sup> Comme références essentielles sur l'origine et le contenu de la fête de l'Épiphanie : B. BOTTE, *Les origines de la Noël et de l'Épiphanie. Étude historique*, Louvain, 1932 ; J. LEMARIÉ, « Épiphanie », dans *D.S.*, vol. 4 (1), 1958, coll. 863-879, part. col. 863-868 ; ID., *La manifestation du Seigneur*, Paris, 1957, p. 23-51 ; P. PACIOREK, « L'Adoration des Mages (Mt 2,1-12) dans la tradition patristique et au Moyen Âge jusqu'au 12e siècle », *Augustiniana*, 50, 2000, p. 85-140, part. p. 85-88. L'Église catholique fête l'Épiphanie le 6 janvier et célèbre en ce jour la manifestation du Seigneur aux hommes. La fête en elle-même recouvre trois épisodes : l'*Adoration des Mages*, le *Baptême du Christ* et les *Noces de Cana*. Il n'en a cependant pas toujours été ainsi. Clément d'Alexandrie témoigne d'une célébration chrétienne de la lumière le 6 janvier dès le II<sup>e</sup> siècle. C'est alors principalement le *Baptême du Christ* qui est célébré. La fête se propage dans tout le monde grec, mais recouvre différentes réalités. À Jérusalem, c'est la *Nativité* qui est fêtée ce jour-là, à Chypre, en Asie Mineure et en

de la visite des Mages, l'apparition de la colombe à l'instant du *Baptême du Christ* et le changement de l'eau en vin lors du banquet des *Noces de Cana*. Théologiquement, l'*Adoration des Mages* se rapporte à la reconnaissance des deux natures christiques et de l'Incarnation de la Trinité en son seul corps ; le Baptême du premier chrétien donne le modèle évangélique du sacrement ; les *Noces de Cana* préfigurent le sacrement eucharistique. La fête dans son essence même donne une version canonique et constructrice du dogme. Ainsi pouvons-nous nous interroger sur la cohérence de la triade épiphannique au Moyen Âge et les indices iconographiques pouvant témoigner de sa stabilité ou, au contraire, de son effacement.

## I. 1 La triple Épiphanie

La triple Épiphanie n'est aucunement remise en cause au Moyen Âge et, la plupart des homélies et des sermons lus lors des célébrations, s'interrogent sur ces trois manifestations divines. Toutefois, les images de notre corpus ne reflètent pas cette cohérence et l'Adoration occulte les deux autres épisodes. Cette simple remarque conduit à questionner différemment le sujet : pourquoi et comment l'*Adoration des Mages* s'approprie-t-elle un concept théologique dont la composition trinitaire est universellement reconnue ? Quelle légitimité acquièrent les Mages au XII<sup>e</sup> siècle pour que saint Bernard s'exprime en ces mots : « Nous lisons qu'il y a eu trois manifestations du Seigneur qui se produisirent le même jour, mais pas la même année. Merveilleuse, certes, est la seconde (le Baptême) et merveilleuse la troisième (les *Noces de Cana*), mais la première (la *Visite de Mages*) est encore plus merveilleusement admirable »<sup>33</sup>.

Dans les productions iconographiques paléochrétiennes, si l'association des trois épisodes est rare, la connexion entre chacune d'elle n'est pas oubliée<sup>34</sup>. Chaque scène peut cependant être isolée selon la cohérence chronologique et thématique du programme. Il faut alors relever une écrasante hégémonie des Mages et leur règne sur l'iconographie paléochrétienne s'explique par l'importance sans égale que tiennent les réflexions sur l'Incarnation dans la construction dogmatique de l'Église catholique. L'*Adoration des Mages* se transforme alors en arme redoutable contre les hérétiques, les païens et les juifs, et permet d'évacuer de nombreux points sujets à contestation en solidifiant le messianisme du Christ, sa double nature, l'Incarnation trinitaire et la virginité mariale.

La miniature impériale ottonienne fait preuve d'un respect plus assidu pour la tripartition de l'Épiphanie et, sur ce point, les sacramentaires de Fulda montrent une tradition

---

Palestine, on y ajoute les *Noces de Cana* ainsi qu'en Syrie, en Arménie et en Égypte. C'est seulement après l'introduction au IV<sup>e</sup> siècle en Orient de la Noël occidentale, le 25 décembre, que la fête se réserve exclusivement au Baptême. En Occident, on retrouve trace de l'Épiphanie dès le IV<sup>e</sup> siècle et elle est corroborée par Paulin de Nole au V<sup>e</sup> siècle, puis Césaire d'Arles au VI<sup>e</sup> siècle. À Rome, à la même époque, la fête est immédiatement dissociée de la *Nativité* et reste, comme en Orient, fixée au 6 janvier. C'est seulement à ce moment-là qu'elle prend comme première orientation théologique celle de la révélation aux païens, comme en témoignent les sermons de Léon le Grand. Ainsi, à partir du V<sup>e</sup> siècle à Rome, puis dans tout l'Occident latin, c'est la visite des Mages qui est en premier lieu commémorée le 6 janvier, célébration à laquelle on ajoute, mais toujours à une place secondaire, celle du *Baptême du Christ* et des *Noces de Cana*.

<sup>33</sup> BERNARD DE CLAIRVAUX *Sermons pour l'année* t. 1.2, *De Noël à la Purification de la Vierge*, trad. M.-I. HUILLE, SCh 481, Paris 2004, II<sup>e</sup> *Sermon pour l'Épiphanie* 1, p. 162-163.

<sup>34</sup> Sur le *Sarcophage des époux* se succèdent de gauche à droite l'*Adoration des Mages*, les *Noces de Cana* et *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher*, scène évoquant clairement le sacrement du baptême.

stable. Le *Sacramentaire de Fulda de Göttingen*<sup>35</sup> (Figure 151), daté de 975, réunit sur deux registres les trois épisodes, sans cohérence chronologique, donnant ainsi une image triple de l'Épiphanie. Un autre évangélaire ottonien, daté du début du XI<sup>e</sup> siècle, conservé à la Bibliothèque vaticane<sup>36</sup>, superpose également les trois scènes en respectant cette fois la chronologie du récit évangélique. Ces miniatures nous montrent évidemment une image ecclésiale synthétique sur trois dimensions, celle du corps des croyants, incarnés par les Mages et enfantés par la Vierge-Église, ainsi que les deux sacrements essentiels, le Baptême et l'Eucharistie, à la fois générateurs et liants de ce corps. Toutefois, plus qu'une image thématique issue d'une construction intellectuelle contemporaine, il s'agit là d'une reprise et d'une affirmation de la tradition liturgique. Le souci d'orthodoxie relève sans aucun doute de la volonté impériale d'organiser et de diffuser un modèle de rituel authentique car traditionnel, par l'intermédiaire des grands sacramentaires. Les productions de l'abbaye de Fulda, principalement destinées à l'exportation, forment donc un outil privilégié pour la diffusion du message pastoral de l'Empire sous Charles le Chauve et gardent ce rôle stratégique sous Otton I<sup>er</sup> et ses successeurs. Ce genre d'image relève donc moins d'un discours théologique que d'une illustration littérale du contenu du cérémonial destinée à l'unification pastorale de l'Empire<sup>37</sup>.

Si dans les commentaires et les homélies du XII<sup>e</sup> siècle, la tripartition de la célébration n'est aucunement remise en cause, force est de constater que la venue des Mages en absorbe tout le sens, le Baptême et les Noces ne reprenant que ce qui a été précédemment dit, en insistant de façon plus prononcée sur la portée sacramentelle de la fête. Or cette dissociation progressive du groupe épiphanique apparaît clairement dans les images. Rares sont les exemples faisant cohabiter en une seule composition les trois épisodes. En raison du contenu liturgique que met en valeur leur réunion, nous les voyons cohabiter au sein d'un même programme dans les décors internes d'édifices réservés aux clercs<sup>38</sup>. L'exemple le plus notable à ce sujet se trouve dans le chœur peint de l'église Saint-Aignan de Brinay. Alors que le cycle des Mages occupe un registre complet du mur nord, le *Baptême* et les *Noces de Cana*

<sup>35</sup> Göttingen, Universitätsbibliothek, cod. Theol. 231, initiale D du fol. 19 r. La composition de cette miniature est reprise à l'identique dans deux autres productions de l'abbaye de Fulda, dans le *Sacramentaire de Fulda d'Udine* (975-993), Udine, Biblioteca Capitolare, 76, V / 1, fol. 19 v et le *Sacramentaire de Fulda de Bamberg*, Staatsbibliothek, Lit. 1, A.II.52, fol. 30 r. et 30 v., plus tardif (997-1011). Sur l'exemple conservé à Udine, l'Adoration, les Noces et le Baptême sont réunis sur deux bandeaux au-dessus de l'initiale. Sur le *Sacramentaire de Bamberg*, la composition est étendue sur une double page superposant, sur la première, l'Adoration et le banquet de Cana pour ne laisser, sur la seconde que le Baptême au-dessus de l'initiale D. Sur un autre sacramentaire produit dans l'abbaye, celui de la Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. 3548, fol. 14 r. et 14 v., les trois Épiphanies ont cette fois été réunies en une seule, celle des Mages. Dans chaque cas, l'image accompagne l'office du temps de l'Épiphanie. La tradition tripartite de Fulda semble se retrouver assez tard dans la production de codex liturgiques, par exemple dans un missel du début du XII<sup>e</sup> siècle, Fulda, Landesbibl., A. a.35, f. 60 v. Concernant ces manuscrits : É. PALAZZO, *Les Sacramentaires de Fulda : étude sur l'iconographie et la liturgie à l'époque ottonienne*, Münster, 1994, p. 45-48, 187-192, 199-203 et 206-210, fig. 4-5 ; 32, 82-83 et 107 ; E. HEINRICH-ZIMMERMANN, *Die fuldaer Buchmalerei in karolingischer und ottonischer Zeit*, Halle, 1910, p. 17-22, fig. 5, 12 et 15.

<sup>36</sup> *Évangélaire*, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Bar. lat. 711, p. 18.

<sup>37</sup> É. PALAZZO, *Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Âge : des origines au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1993, p. 72-79 ; ID., *Les Sacramentaires de Fulda*, op.cit. n. 35, p. 173-179.

<sup>38</sup> Relevons cependant l'exemple particulier de San Pietro in Valle de Ferentillo qui, sur les fresques du mur sud de la nef, développe les trois épisodes sur une même portion de mur.

se partagent le registre supérieur du mur sud<sup>39</sup>. Cependant, exception faite des cycles christologiques, peints ou reportés sur les chapiteaux claustraux, la connexion des trois épisodes semble s'effacer à la moindre synthèse iconographique. Même pris séparément, le Baptême peine à retrouver la place centrale qu'il avait connue dans l'antiquité alors que les Noces de Cana se font rares<sup>40</sup>. Seule l'*Adoration des Mages* peut vivre en autonomie complète et structurer à elle seule un programme iconographique ample.

## I. 2 Adoration des Mages et Présentation au Temple

Remarquons dans un premier temps que si la connexion entre Adoration et *Noces de Cana* a presque disparu, celle avec le Baptême n'est pas aussi répandue que ce que l'on aurait pu croire. Nous la retrouvons dans deux exemples exceptionnels. Le portail nord du baptistère de Parme décrit un cycle de Jean-Baptiste sur son linteau, en accordant une place importante au *Baptême du Christ*, que surplombe le tympan de l'Épiphanie (Figure 155). Le second exemple, beaucoup plus intéressant, se trouve sur le linteau du portail de Notre-Dame-du-Port de Clermont-Ferrand (Figure 71)<sup>41</sup>, sur lequel se succèdent l'*Adoration des Mages*, la *Présentation au Temple* et *Baptême du Christ*. Les Mages en adoration, sur la partie gauche du linteau, répondent au Christ dans le Jourdain à gauche et les deux tableaux respectent une composition similaire. À l'Adoration des trois Mages répond celle des trois anges offrant les trois tuniques du Christ. La Vierge matrice du corps des chrétiens répond ainsi à la génération de ce corps par le baptême. Autrement dit, à la conception de Marie par la Grâce répond la maternité de l'Église par le sacrement. Cependant, au sein de ce dialogue classique, la scène de la *Présentation au Temple* s'est intercalée et centralise à elle seule toute la composition. La préfiguration eucharistique de l'épisode est évidente<sup>42</sup>, mais référons-nous dans un premier temps à la place liturgique qu'occupe la célébration. Dans cet épisode relaté par Luc (Lc 2, 22-39), l'Évangéliste réunit deux cérémonies prescrites par la loi hébraïque, celle de la *Purification de Marie* quarante jours après la naissance et l'offrande du premier enfant mâle

<sup>39</sup> M. KUPFER, *Romanesque Wall Painting in Central France : the Politics of Narrative*, New Haven, London, 1993, p. 107-108. L'auteur met en évidence la disposition des peintures et leur utilisation dans l'office liturgique. Elle a également mis en relief la répartition des décors peints de nombre d'édifices du Centre de la France, édifices paroissiaux, mais sous contrôle d'un prieuré. Dans ces églises, le décor se trouve scindé en deux parties distinctes, l'une dans le chœur réservé aux clercs, l'autre dans la nef réservée aux laïcs.

<sup>40</sup> Le prestigieux tympan de l'église de Charlieu fait ici figure d'exception.

<sup>41</sup> Les sculptures de la porte sud ont longtemps été rapprochées d'une campagne tardive à la fin du XII<sup>e</sup> siècle mais Laurence Cabrero-Ravel a prouvé que toutes les sculptures du Notre-Dame-du-Port dataient d'une seule campagne, reculant ainsi la date des sculptures de la façade entre 1130 et 1140 : L. CABRERO-RAVEL, *Notre-Dame du Port et la sculpture ornementale des églises romanes d'Auvergne, les chapiteaux corinthiens et leurs dérivés (fin XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècle)*, thèse de doctorat, Université de Franche-Comté, Besançon, 1996, p. 114-115 ; ID., « Clermont-Ferrand, l'église Notre-Dame du Port », *CAF : Basse Auvergne, Grande Limagne*, 158, 2000, p. 159-177. Sur l'étude du portail et son iconographie on se reportera également aux contributions plus anciennes mais enrichissantes de Z. ŚWIECHOWSKI, *Sculpture romane d'Auvergne*, Clermont-Ferrand, 1973 p. 111-124, A. COURTILLÉ, « Essai sur les portails des églises romanes en Auvergne et en Bourbonnais », *Annales du centre régional de documentation pédagogique de Clermont-Ferrand*, 1, 1979, p. 27-46, M. AUBERT, « Notre-Dame du Port », *CAF : Clermont-Ferrand*, 87, 1924, p. 27-59.

<sup>42</sup> Sur l'iconographie de l'épisode, voir particulièrement D. C. SHORR, « The Iconographic Development of the Presentation in the Temple », *A.B.*, 28 (1), 1946, p. 17-32. L'auteur y apporte de précieuses remarques sur l'origine de la fête, son apparition iconographique et son développement des origines au XVI<sup>e</sup> siècle. On se référera également à H. LECLERCQ, « Chandeleur », *DACL*, t. 3, vol. 1, 1913, col. 207-210 et ID., « Présentation de Jésus au Temple », *ibid.*, vol. 14, t. 2, 1948, col. 1722-1730 ; G. SCHILLER, *Iconography of the Christian Art*, trad. J. SELIGMAN, London, 1971, t. 1, p. 90-96.

au temple (remplacée par le sacrifice des deux tourterelles). Dans ces conditions, on comprend mieux la préfiguration sacrificielle de l'épisode au cours duquel le prêtre Syméon reconnaît en Jésus le Messie annoncé<sup>43</sup>. Or, l'association de la Présentation et de l'Adoration n'est pas exceptionnelle et, si la première n'est pas une Épiphanie à proprement parler, elle est bien une manifestation de la nature divine du Christ aux autorités religieuses de Jérusalem.

Dans le calendrier liturgique, c'est la *Purification de la Vierge* qui semble s'imposer. Fêtée le deux février, elle devient une véritable célébration de la lumière. Ainsi, le temps fort du rite est la procession des clercs venant déposer des chandelles allumées sur l'autel avant la bénédiction des cierges pour l'année suivante<sup>44</sup>. Ce jour-là est chantée l'antienne : « Il sera la lumière pour éclairer les gentils, et la gloire de votre peuple d'Israël »<sup>45</sup>. Plusieurs commentateurs produisent une exégèse animée du même esprit. Adam de Saint-Victor écrit dans un poème sur la Purification : « Il (l'Enfant) est l'étendard qui ralliera les peuples, cet Enfant dont la présence illumine le Temple [...]. Là le Sauveur, ici Marie : saint Enfant, sainte Mère, quel objet d'allégresse ! Mais portons en nous avec amour l'œuvre de lumière que représentent nos cierges allumés [...]. Le Verbe du Père est la lumière, la chair formée par la Vierge est la cire, le cierge étincelant est le Christ lui-même, c'est lui qui éclaire nos cœurs de la vraie sagesse [...]. Celui qui par l'amour tient le Christ dans ses bras porte vraiment le flambeau de cire allumé »<sup>46</sup>.

Ainsi, dans l'office, la Purification, fête du premier temps ordinaire prolongeant le culte de la lumière du temps de l'Épiphanie et précédant les temps plus graves de la septuagésime, apparaît comme une fête de la lumière. L'épisode constitue donc bien une troisième Épiphanie sur le linteau de Notre-Dame-du-Port.

Le Vitrail de l'Enfance de Saint-Denis nous conforte dans l'idée d'un rapprochement entre les deux célébrations, celle des Mages et celle de la Purification. Selon la reconstitution à ce jour toujours valable de Michael Cothren<sup>47</sup>, l'Histoire des Mages occupe la portion

---

<sup>43</sup> « Et voici qu'il y avait à Jérusalem un homme du nom de Syméon. Cet homme était juste et pieux ; il attendait la consolation d'Israël et l'Esprit Saint reposait sur lui. Et il avait été divinement averti par l'Esprit Saint qu'il ne verrait pas la mort avant d'avoir vu le Christ du Seigneur. Il vint donc au Temple, poussé par l'Esprit, et quand les parents apportèrent le petit enfant Jésus pour accomplir les prescriptions de la Loi à son égard, il le reçut dans ses bras, bénit Dieu et dit " Maintenant, Souverain Maître, tu peux, selon ta parole, laisser ton serviteur s'en aller en paix ; car mes yeux ont vu ton salut, que tu as préparé à la face de tous les peuples, lumière pour éclairer les nations et gloire de ton peuple Israël » (Lc 2, 35-32). La prophétesse Anne assiste à la scène et reconnaît également en Jésus le fils de Dieu : « Survenant à cette heure même, elle louait Dieu et parlait de l'enfant à tous ceux qui attendaient la délivrance de Jérusalem ». (Lc 2, 38).

<sup>44</sup> La fête, apparue à Jérusalem au IV<sup>e</sup> siècle, se diffuse à Byzance puis est introduite à Rome dès le V<sup>e</sup> siècle sous Gélase I<sup>er</sup>. Elle était originellement célébrée le 14 février pour être finalement fêtée le 2 février. Elle est alors inscrite dans le sacramentaire gélasien au VIII<sup>e</sup> siècle. Le cérémonial de la purification des cierges et de la procession est attestée au IX<sup>e</sup> siècle, mais existait sans doute dès le VII<sup>e</sup> siècle. D. C. SHORR, « The Iconographic Development of the Presentation in the Temple », *op.cit.* n. 42, part. p. 17-19.

<sup>45</sup> P. GUÉRANGER, *L'année liturgique*, vol. 3, *Le temps de Noël*, Paris, 1878, t. 2, p. 602.

<sup>46</sup> D'après ADAM DE SAINT-VICTOR, *Œuvres poétiques*, L. GAUTIER (Éd.), Paris, 1894 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1858), p. 116-117, (rééd. Genève, 1980), traduit par P. GUÉRANGER, *L'année liturgique*, *op. cit.* n. 45, vol. 3, t. 2, p. 629-633. Remarquons ici comment Adam de Saint-Victor reprend toute l'imagerie généalogique relative à Marie, le Christ et la souche de Jessé, pour l'appliquer au cierge.

<sup>47</sup> M. W. COTHREN, « The Infancy of Christ Window from the Abbey of St.-Denis: A Reconsideration of Its Design and Iconography », *A.B.*, 68 (3), 1986, p. 398-420. La thèse a été précédemment présentée dans ID., « A Re-evaluation of the Iconography and Design of the Infancy Window from the Abbey of Saint-Denis », *New Research on Abbeys of the Parisian Region in the Twelfth and Thirteenth Centuries*, abstracts of Papers Delivered at Sessions 66 and 87 of the Thirteenth Conference on Medieval Studies (Western Michigan University, Kalamazoo, May 4-7), 1978, *Gesta* 17 (1), 1978, p. 71-76, mais remaniée en raison de la découverte

médiane de la baie qu'elle partage avec la *Présentation au Temple*. L'ensemble, composé de deux demi-médailleurs (dont l'un est perdu) et de quatre panneaux quadrangulaires (dont deux sont perdus) est disposé en une composition florale autour du médaillon central accueillant la Vierge à l'Enfant. Globalement, les épisodes se disposent verticalement sur trois registres. Au registre médian, les Mages (disparus) se présentaient devant la Vierge du médaillon central. Ils sont, sur le panneau suivant, représentés endormis, dans la continuité du sens processionnel initié par l'Adoration. Or, la même dynamique processionnelle semble imprimée à la Présentation du registre supérieur. Sur le panneau central apparaît l'autel du Temple sur lequel est présenté l'Enfant alors que, sur le panneau de gauche, les trois officiantes munies de cierges se suivent en procession et illustrent ainsi le rite de la Chandeleur. L'offrande des cierges correspond donc parfaitement à l'offrande des Mages. Le fleuron médian de la verrière comprime ainsi en une seule composition cohérente le temps liturgique de l'Épiphanie et de la Purification alors que la *Fuite en Égypte*, au registre supérieur, annonce les heures plus graves à venir. Ces quelques remarques nous font donc penser que les imagiers tentent de replacer l'Épiphanie des Mages dans une cohérence chronologique moins évangélique que liturgique.

### I. 3 Épiphanie des Mages et Théophanie

Les Mages synthétisant à eux seuls la première Épiphanie du seigneur, ils peuvent désormais cohabiter avec d'autres théophanies christiques plus amples. Ce sont principalement des productions bourguignonnes, de mentalité bénédictine, qui nous en donnent les plus glorieux exemples. Au tympan de l'ancienne prieurale clunisienne de la Charité-sur-Loire, l'Adoration et la *Présentation au Temple* se partageant le linteau sont surplombées par la *Transfiguration*<sup>48</sup>. Marie-Louise Thérel a montré comment la réunion des trois « théophanies » sur le tympan traduisait la dévotion de Pierre le Vénérable pour la lumière que lui inspirait la Transfiguration, célébration qu'il introduisit, dans le deuxième

---

de nouveaux fragments. Sa reconstitution de la fenêtre repose en grande partie sur celle de L. GRODECKI, *Les vitraux de Saint-Denis : étude sur le vitrail au XII<sup>e</sup> siècle I*, coll. « Corpus Vitrearum, France, étude, 1 », Paris, 1976, p. 81-92 et p. 177-187. Cothren intègre cependant dans sa reconstitution plusieurs fragments dispersés en Europe et dont Louis Grodecki n'avait pas connaissance : le panneau du *Songe des Mages* (conservé au château de Raby, dans la collection Lord Barnard), celui de la *Fuite en Égypte* (conservé en Pennsylvanie, à Bryn Athyn au Glencairn Museum, Academy of the New Church, n° d'inv 03.SG.114) et les trois officiantes de la *Présentation au Temple*, panneau disparu mais connu par une photographie ancienne publiée par l'auteur (1986). La reconstitution des deux auteurs repose à la fois sur des relevés archéologiques et les dessins de l'architecte Charles Percier, exécutés entre 1794 et 1795, avant le démantèlement de la baie.

<sup>48</sup> Le tympan est actuellement déposé sur le mur de clôture du bras sud du transept. Il ornait originellement le portail de droite de la double arcature nord de la façade occidentale. Sur l'identification problématique de la *Transfiguration* dans l'historiographie de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle voir, M.-L. THÉREL, « Les portails de la Charité-sur-Loire : étude iconographique », *CAF : Nivernais*, 125, 1967 (1969), p. 86-103, part. p. 88-89. L'auteur voit dans le tympan de la Charité le premier exemple monumental de *Transfiguration* et attribue cette nouveauté à l'introduction de la fête par Pierre le Vénérable dans l'Office clunisien. Elle développait déjà l'idée dans son article « Pierre le Vénérable et l'iconographie des tympans de La Charité-sur-Loire », *BSNAF*, 1969, p. 191-193. L'auteur développait alors la thèse novatrice de R. RAEBER, *La Charité-sur-Loire : Monographie der romanischen Kirche Notre-Dame unter spezieller Berücksichtigung der Skulpturen*, Berne, 1964, p. 103-106 et 117-133 qui expliquait l'iconographie du tympan à l'aide d'une homélie de l'abbé de Cluny. Voir à propos de ce livre les réflexions qu'il inspire à J. VALLÉRY-RADOT, « La Charité-sur-Loire », *CCM*, 9, 1966, p. 51-57.

quart du XII<sup>e</sup> siècle, à la liturgie clunisienne<sup>49</sup>. Si l'exemple de la Charité-sur-Loire relève d'une initiative ponctuelle, les mises en relation de différents pôles de l'histoire sacrée par plusieurs épiphanies du Christ est courante, avant même l'élévation de la façade de la Charité. Plusieurs exemples de la sculpture bourguignonne en témoignent. Le portail du narthex de Vézelay, que nous étudierons en détail plus bas, présente sur ses deux portails latéraux deux Épiphanies, celle des Mages et celle de l'Ascension, toutes deux réparties autour de la théophanie complexe du portail central<sup>50</sup>.

Toujours en Bourgogne, l'Épiphanie des Mages se voit associée de façon récurrente à une théophanie plus classique, celle que synthétise la *Majestas Domini*. Au portail de Saint-Georges de Chassenard, par exemple, les Mages du linteau adressent leurs offrandes aussi bien au Christ Enfant qu'au Christ parousiaque du tympan, formule que nous retrouvons au portail de l'église Saint-Barthélemy de Fleury-la-Montagne ou encore au portail disparu de Saint-Bénigne de Dijon parmi tant d'autres exemples. De ce fait, nous verrons par la suite que l'*Adoration des Mages* elle-même peut très facilement acquérir une certaine atemporalité et, parfois même, devenir une adoration apocalyptique voire eschatologique selon des modalités qu'il nous faudra expliciter. Ainsi, dans l'iconographie comme dans les commentaires et la liturgie, les Mages absorbent littéralement le concept d'Épiphanie. De ce fait, ils peuvent correspondre directement à d'autres grandes théophanies du calendrier liturgique pour former alors une image dogmatique achevée.

## II. Rois Mages et Incarnation : l'exemple du baptistère de Parme

De l'exaltation du mystère de l'Incarnation lors de l'Épiphanie, il en a été question dans nos deux premières parties. Aussi, nous ne nous attarderons ici que sur son expression monumentale la plus aboutie que présente, à notre sens, le portail septentrional du baptistère de Parme (Figure 153). De par sa conception et de par son emplacement à l'entrée d'un édifice central pour la cité, ce portail décompose, dans un discours iconographique démonstratif déjà gothique, ce qui se trouvait jusqu'à présent condensé en une simple image.

### II. 1 Structure démonstrative du portail

Le portail, ou *Portale della Vergine*, l'une des deux œuvres signées du maître Benedetto Antelami<sup>51</sup>, a attiré depuis longtemps l'attention de nombreux auteurs<sup>52</sup>. Le

---

<sup>49</sup> M.-L. THÉREL, « Les portails de la Charité-sur-Loire... », *op. cit.* n. 48, p. 86-103 ; ID., M.-L. THÉREL, *Le triomphe de la Vierge-Église*, Paris, 1984, p. 9-15, 68-70. L'auteur applique également sa méthode analytique au tympan de l'*Assomption*, encore en place sur la façade occidentale.

<sup>50</sup> É. PALAZZO, « L'iconographie des portails de Vézelay : nouvelles données d'interprétation », *L'Écrit-voir*, 4, 1984, p. 23-30.

<sup>51</sup> La seconde est le relief de la *Descente de Croix*, daté de 1178, conservé dans la cathédrale de Parme.

<sup>52</sup> Deux monographies anciennes restent de précieux outils par leurs descriptions minutieuses de l'intégralité du monument et de son décor : M. LOPEZ, *Il battistero di Parma*, Parma, 1864, 2 vol. (l'auteur y relève toute l'épigraphie gravée dans les marbres mais n'avait cependant pas pu avoir connaissance des inscriptions peintes) ; L. TESTI, *Le baptistère de Parme. Son histoire, son architecture, ses sculptures, ses peintures*, Florence, 1916. Trois ouvrages collectifs publiés après la restauration de l'édifice, sont incontournables : G. SCHIANCHI (Éd.), *Il Battistero di Parma : iconografia, iconologia, fonti letterarie*, Milano, 1999 ; C. FRUGONI (Dir.), *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, Torino, 1995 ; B. ZANARDI, P. ROCKWELL *Battistero di Parma*, Milano, 1992-1993, 2 vol.



monument a néanmoins révélé toute la préciosité des jeux chromatiques de ses marbres et de ses polychromies, enfouis sous une gangue noirâtre, lors de sa restauration complète entre 1986 et 1992<sup>53</sup>, venue apporter de nombreuses informations jusqu'alors inaccessibles. Le cœur du portail septentrional est encastré dans un massif composé de quatre archivoltes principales et quatre intermédiaires retombant sur seize colonnes nues<sup>54</sup>. Nous pourrions isoler six secteurs architectoniques portant chacun un segment du programme iconographique.

Le premier secteur, le tympan, expose l'Épiphanie, véritable nœud du programme (Figure 155). Une Vierge immense, voilée et couronnée, trône en son centre. Elle porte dans sa main droite le bourgeon fleuri et maintient l'Enfant bénissant sur son genou gauche<sup>55</sup>. Si elle n'est pas abritée sous un dais architecturé, un dossier d'or sur fond bleu, peint sur le fond du tympan, l'isole au centre de la composition. Elle est flanquée des trois Rois mages en adoration à gauche et de Joseph alerté en songe par l'ange à droite.

Les trois Rois mages portent leurs offrandes dans leurs mains voilées de leurs manteaux et respectent la progression gestuelle désormais classique : le premier s'agenouille alors que le second se retourne vers le troisième en désignant l'étoile. Ils sont tous trois distingués par leur âge et, plus important, par leurs noms peints sur le fond : *GASPAR*, *BALDASAR*, *MELCHIOR*, selon la forme que nous connaissons aujourd'hui. Au-dessus plane un ange à la place de l'ange guide. Il suit le cortège en montrant la Vierge de la main et en tenant un globe doré. La littérature identifie généralement là l'ange porteur de l'étoile mais cela est peu probable. En effet, jamais l'astre ne se présente sous une forme sphérique. De plus, cela prêterait à Benedetto Antelami un savoir astronomique bien en avance sur son temps. Enfin, c'est bien le bourgeon marial, surgeon de David, placé devant le Christ sur les genoux de Marie, qui tient lieu de signal pour les nations. Il est donc préférable de voir ici la transposition, à la place du guide, d'un archange porteur de l'orbe, tel que nous les trouvons dans les visions mariales et christiques des mosaïques byzantines et des fresques lombardes<sup>56</sup>. Les archanges sont par ailleurs omniprésents sur le portail. Gabriel, placé dans la partie droite du tympan au moment de son apparition à Joseph (on peut lire sur le phylactère que tient l'ange *GABRIEL* et *IOSEP*), nous laisserait penser que l'ange à l'orbe n'est autre que Michel

<sup>53</sup> La restauration complète de l'édifice et de son décor eut lieu entre 1986 et 1992. Pour le rapport des découvertes, se reporter à B. ZANARDI, « Relazione di restauro dei manufatti in pietra policromi o meno, e delle superfici lapidee e in laterizio dell'interno e dell'esterno del Battistero di Parma, e alcune osservazioni di ordine materiale compiute durante i lavori », dans *Battistero di Parma, op. cit.* n. 52, vol. 1, p. 249-268 ; ID., « La Polychromie des reliefs de Benedetto Antelami et les deux phases décoratives du Baptistère de Parme », dans *La couleur et la pierre : polychromie des portails gothiques*, D. VERRET et D. STEYAERT (Dir.), Actes du colloque, Amiens, 12-14 oct. 2000, Paris, 2002, p. 115-118 ; P. ROCKWELL, « Alcuni dati di cultura materiale osservati durante il restauro eseguito tra 1986 e 1992 », dans *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma, op. cit.* n. 52, p. 251-279.

<sup>54</sup> Sur l'étude des sculptures du baptistère : A. ROVETTA et S. COLOMBO, « Annalisi iconografica del ciclo antelamico », dans *Il battistero di Parma, iconografia, iconologia, fonti letterarie, op. cit.* n. 52, p. 137-168 ; G. KERSCHER, *Benedictus Antelami oder das Baptisterium von Parma. Kunst und Kommunales*, München, 1986 ; G. de FRANCOVICH, *Benedetto Antelami, architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, Milano-Firenze, 1952, 2 vol. Pour un bilan historiographique critique, A. C. QUINTAVALLE, *Battistero di Parma. Il cielo e la terra*, Parma, 1989, p. 193-240 ; W. SAUERLÄNDER, « Benedetto Antelami. Per un bilancio critico », dans *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma, op. cit.* n. 52, p. 3-69.

<sup>55</sup> La vierge du tympan est la réplique exacte de la *Madonna di Fontevivo*, Trône de Sagesse en bois attribué à Antelami à la fin du XII<sup>e</sup> siècle et conservé aujourd'hui dans l'ancienne abbatale de Fontevivo.

<sup>56</sup> Voir le corpus dressé par C. LAMY-LASSALE, « Les archanges en costume impérial dans la peinture murale italienne », dans *Synthronon : Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, coll. « Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, 2 », Paris, 1968, p. 189-198.

introduisant les visiteurs devant la Reine du ciel, en cohérence avec les problématiques que nous exposons dans l'étude des absides catalanes.

L'ensemble de la vision surplombe un motif ondulé, récurrent dans la sculpture gothique septentrionale et habituellement interprété comme les nuées. Il pourrait être dans notre cas un élément aquatique (nous retrouvons le même motif pour figurer les ondes du Jourdain dans la scène du *Baptême du Christ* au linteau et sur plusieurs chapiteaux externes du baptistère).

Dans sa composition en triptyque, articulant les Mages et le *Songe de Joseph* autour du trône de sagesse, ce tympan rappelle bien évidemment le tympan de Saint-Gilles-du-Gard, ou celui, lacunaire, de Notre-Dame-des-Pommiers de Beaucaire, avec lesquels il a été souvent rapproché, sur la base d'une hypothétique activité d'Antelami en Provence<sup>57</sup>. Mais le rapprochement paraît moins pertinent à la vue du groupe de tympan rhodaniens, pour la plupart issus d'un climat de pensée clunisien, qui adopte une composition similaire. À celui de Saint-Gilles, ajoutons celui de Notre-Dame-de-Malpas de Montfrin dans le Gard (1178-1181), celui de l'ancienne prieurale bénédictine de Saint-Alban-du-Rhône en Isère (1<sup>ère</sup> moitié du XII<sup>e</sup> siècle)<sup>58</sup> et celui de l'ancienne abbatale clunisienne de Nantua, dans l'Ain (milieu du XII<sup>e</sup> siècle). Tous ces exemples font de Joseph une figure autonome qui, depuis longtemps, s'était installée à la place du « témoin » sans toutefois être systématiquement avertie par l'ange.

Cette composition est également semblable à celle que l'on trouve à Bourges (1150-1160), à Laon (1180-1210) ou à Germigny-l'Exempt (début XIII<sup>e</sup> siècle), ce qui a fait émettre l'hypothèse d'un voyage du maître en Île-de-France au cours duquel il se serait imprégné des formes protogothiques. Nous pouvons maintenant affirmer que ce type de tympan en triptyque centré sur Marie *Trône de Sagesse* n'appartient ni à la Provence, ni à l'Île-de-France, mais se retrouve dans l'Europe entière. Si nous devons identifier un prototype, il faudrait se reporter au tympan de la cathédrale de Vérone sculpté par Niccolò peu avant 1140, maître auprès duquel Antelami exprime clairement sa filiation. Il convient donc, à la suite de Willibald Sauërländer et Arturo C. Quintavalle, de ne pas céder à une méthode diffusionniste de l'art Antélamique<sup>59</sup>, avant tout fidèle à une tradition locale.

Le tympan ainsi défini, évoquons le second secteur du programme que délimite la large voussure encadrant la lunette. Le long de cet élément se succèdent douze prophètes (plus précisément douze figures vétérotestamentaires), tenant chacun dans un médaillon le buste

---

<sup>57</sup> R. JULLIAN, *L'Éveil de la sculpture italienne : la sculpture romane dans l'Italie du Nord*, Paris, 1945, p. 200-202 ; G. de FRANCOVICH, *Benedetto Antelami*, *op. cit.* n. 54, accepte l'influence provençale, tout en portant attention à un possible voyage d'Antelami en Île-de-France et à une sensibilité aux formes et à l'iconographie gothiques septentrionales.

<sup>58</sup> Le tympan de Saint-Alban-du-Rhône est également l'un des premiers portails à donner une version des trois noms : *MELICOR*, *BANDASAR*, *CAPAR*.

<sup>59</sup> Pour Arturo C. Quintavalle, Antelami se revendique avant tout de la tradition de Wiligelmo et Niccolò qui puisaient eux-mêmes leurs modèles dans l'Antiquité tout comme les sculpteurs de la façade de Saint-Gilles : A. C. QUINTAVALLE, « "L'éveil de la sculpture italienne dans l'Italie du Nord" ? », dans *Medioevo : arte e storia*, A. C. QUINTAVALLE (Dir.), *Atti del Convegno internazionale di studi Parma*, 18-22 settembre 2007, Milano, 2008, p. 13-37. Pour Willibald Sauërländer, il convient de marquer une différence entre le thème iconographique et la forme lorsqu'il s'agit de diffusion des modèles, les premières circulant plus rapidement et sur de plus grandes distances que les artistes eux-mêmes : W. SAUERLÄNDER, « Benedetto Antelami. Per un bilancio critico », dans *Benedetto Antelami e il Battistero du Parma*, *op. cit.* n. 52, p. 3-69.

d'un apôtre et disposés dans les circonvolutions de deux rinceaux végétaux se nouant au-dessus de la Vierge du tympan<sup>60</sup>.

Le troisième secteur se limite à l'élément supérieur de l'architrave, séparé du tympan par une corniche de marbre. On peut y lire un cycle de Jean-Baptiste, saint patron du baptistère, décliné en trois épisodes. À gauche, le Christ est immergé à mi-corps dans les ondes du Jourdain alors que saint Jean le baptise en compagnie de trois archanges<sup>61</sup> porteurs des trois tuniques du Christ. Au centre intervient le *Banquet chez Hérode* et à droite, le cycle se conclut par la décollation du saint<sup>62</sup>. Au niveau inférieur, sur le linteau proprement dit, se lit la signature du maître d'œuvre (*BUS BINIS DEMPTIS ANNIS DE MILLE DUCENTINTIS INCIPIT DICTUS OPUS HOC SCULPTOR BENEDICTUS*) nous permettant d'attribuer avec certitude le programme sculpté du baptistère à Benedetto Antelami, en 1196, date probable du début des travaux<sup>63</sup>.

Deux éléments clefs du programme se trouvent enfin aux deux jambages de la porte, quatrième et cinquième secteurs du programme. Sur ces derniers croissent deux généalogies végétalisées du Christ, basées en partie sur les premiers chapitres des Évangiles de Luc et de Matthieu et tenant lieu de racines aux rinceaux végétaux de l'archivolte. Sur le montant gauche se déploie l'*Arbre de Jacob*, et sur celui de droite, un *Arbre de Jessé* (Figure 154). À la base du premier, Jacob (muni d'un phylactère sur lequel se lit *IACOB*) siège sur une tige, flanquée de deux corolles, matrices de deux rameaux ascendants d'un même arbre, ordonnés et régulièrement bagués pour façonner trois médaillons. Douze figures positionnées alternativement en couple à l'intérieur de chaque médaillon et de part et d'autre du tronc commun, s'échelonnent ainsi au-dessus du patriarche. Les légendes que portent chacun des personnages sur leurs phylactères nous permettent de reconnaître les douze fils du patriarche, fondateurs des douze tribus d'Israël. Ils se trouvent superposés non dans l'ordre de leur naissance (Gn 29, 31 à 35, 21), mais sont réunis autour du nom de leur mère respective (Gn 35, 23-26)<sup>64</sup>. Un tel arbre, rare dans l'art monumental, trouve généralement sa place dans

---

<sup>60</sup> Les inscriptions peintes sur la bordure de la voussure nous permettent d'identifier chacun d'eux. De gauche à droite : Isaïe et Jérémie, l'un à côté de l'autre tiennent respectivement les bustes de Pierre et Paul (*YSAIAS, PETRUS* et *IEREMIAS, PAUL[US]*). Suivent Ézéchiël et André (*EZECHIEL, ANDREAS*), Daniel et Jacques (*DANIEL, IACO[BUS]*), Michée et Philippe (*MICHEAS, PHILIPPUS*), Habacuc et Jean (*ABACHUC, IOH[ANNE]S*), Osée et Thomas (*OSEE, THOMA*), Esdras et Barthélémy (*ESDRA, BATHOL[OMEUS]*), Salomon et Simon (*SALOMON, SIMON*), Samuel et Thaddée (*SAMUEL, TADEUS*). Enfin, à droite, à la base le l'arc, David et Ozias tiennent respectivement les bustes de Matthias l'apôtre et Matthieu l'évangéliste (*DAVID et MATHIAS, OZIAS et MATHEUS*).

<sup>61</sup> Sur la gauche s'approchent Raphaël (*RAPHAEL*) et Gabriel (*GABRIEL*) alors que sur la droite se tient Michel (*MICHAEL*). Le Baptiste est légendé *IOH(ANNE]S BATISTA* et le Christ, *XPS*.

<sup>62</sup> Le banquet fait intervenir un nombre inhabituel de personnages : un homme d'Hérode (*MINISTER*) offrant un vase à un conseiller (*CO(N)SILIATOR HERODIS*). Apparaissent ensuite Hérode (*ERODES*), Hérodiade (*ERODIA*), et Salomé (*PUELLA FILIA ERODIS*), poussée par le Diable (*SATANAS*) et portant un rameau à sa mère. Pour la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, le saint, sortant à mi-corps de sa prison reçoit le coup fatal de son bourreau (*SPICULATOR*). Un ange (*MICHAEL*) encense le chef du saint (*CAPUD IOH(ANNIS]S BATISTE*).

<sup>63</sup> La date de 1196 se rapporte sans doute au début de l'ouvrage. On peut raisonnablement penser que le portail septentrional, en tant qu'entrée du baptistère donnant sur la place de la cathédrale, fut exécuté en premier.

<sup>64</sup> Les douze personnages sont superposés, réunis autour de leurs mères respectives : Léa, Rachel, Bala et Zelfa, les deux concubines de Jacob. Se succèdent ainsi Siméon, Ruben, Lévi, Zabulon et Issachar, tous fils de Léa (rappelé par l'inscription *ISTI SEX SUNT FILII LIA* entre Lévi et Juda). Suivent Joseph et Benjamin, fils de Rachel (*ISTI DUO SUNT FILLI RACHEL*), puis Asher et Gad, fils de Zilpa (*ISTI DUO SUNT FILII ZELPHE*), Dan et Nephtali, fils de Bala (*ISTI DUO SUNT FILII BALE*).

l'enluminure de l'initiale « H » d'Ex 1, 1 (« *Haec sunt nomina filiorum Israhel* »)<sup>65</sup>. L'ensemble généalogique aboutit à Moïse (*MOYSES PROPHETA*), auteur présumé au Moyen Âge du Pentateuque et intervenant ici en tant que libérateur des tribus d'Israël et, donc, comme une préfiguration du Christ.

Sur le jambage de droite, l'*Arbre de Jessé* se compose d'un seul tronc central, né du flanc de Jessé (*IE(SS)E*), endormi à sa base, autour duquel siègent six couples de rois sur six paires de palmettes étagées symétriquement. Contrairement à d'autres exemples monumentaux, l'intégralité des figures qui le composent sont identifiable par les patronymes de chaque personnage inscrits sur les phylactères et codex que tient chacun d'entre eux. De bas en haut s'échelonnent ainsi, selon la généalogie de Mt 1, 6-10, David et Salomon, Roboam et Abia, Asa et Josaphat, Joram et Ozias, Joatham et Achaz, Ézéchias et Manassé<sup>66</sup>. Au sommet de l'arbre, une Vierge monolithique en marbre blanc est encastrée dans le marbre rosé du jambage. Elle trône, seule, entre deux corolles, munie d'un fleuron et forme le maillon final de la généalogie. Privée de l'Enfant, elle n'est que le rameau intermédiaire, la *virgo-virga*, faisant directement référence à l'inscription sur la bordure inférieure de l'arbre : *EX HAC STIRPE PIA PROCESSIT VIRGO MARIA*<sup>67</sup>. L'*Arbre de Jessé* parmesan se base ainsi entièrement sur la généalogie de Mathieu et les trois premiers chapitres d'Isaïe.

Enfin, la face interne des jambages et du linteau, sur laquelle s'épanouit un arbre paradisiaque, constitue le dernier élément du programme. Le portail est enrichi par deux couples de figures vétérotestamentaires sur les murs nord-ouest (Salomon et la Reine de Saba) et nord-est (David et Nathan) et par deux figurations de vertus à la base des deux ébrasements. Pour finir, les figures en pied de deux archanges (Michel et Gabriel) flanquent le sommet de l'archivolte du portail.

## II. 2 Les Mages et la double génération du Chrétien

Ainsi, la clef des deux généalogies des jambages du portail de la Vierge réside dans le tympan de l'Épiphanie, véritable fleur sommitale des deux arbres. Nous l'avons vu, les Mages véhiculent deux prophéties messianiques de première importance, celle de Balaam, « Un astre issu de Jacob devient chef, un sceptre se lève, issu d'Israël. Il frappe les tempes de Moab et le crâne de tous les fils de Seth » (Nb 24, 17) et le chapitre 11 d'Isaïe : « Un rejeton sortira de la

<sup>65</sup> A. DIETL, « La decorazione plastica del battistero e il suo programma : Parenesi e iniziazione in un commune dell'Italia settentrionale », dans *Benedetto Antelami e il battistero du Parma*, op. cit. n. 52, p. 71-108, part. p. 91-92.

<sup>66</sup> Respectivement légendés : *DAVID, SALOMON, ROBOAM, ABIAS, ASA, IOSAPHA, IORAS, OZIAS, IOATHA, ACHAZ, EZECHIAS, MANASES*.

<sup>67</sup> Sur les problématiques relatives à l'*Arbre de Jessé*, se reporter en premier lieu A. WATSON, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, Oxford, 1934 et ID., « The Speculum Virginum with Special Reference to the Tree of Jesse », *Speculum*, 3 (4), 1928, p. 445-469, qui remet en cause les premières remarques d'É. MÂLE, *L'Art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, 1998 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1922), p. 168-175. Émile Mâle proposait en effet de voir le vitrail du chœur de Saint-Denis comme le prototype monumental du thème. Voir également les recherches d'A. GUERREAU-JALABERT, « La Vierge, l'arbre de Jessé et l'ordre chrétien de la parenté », dans *Marie : Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, D. IOGNA-PRAT, É. PALAZZO, D. RUSSO (Éds.), Paris, 1996, p. 137-170 et M. FASSLER, « Mary's Nativity, Fulbert of Chartres, and the Stirps Jesse : Liturgical Innovation circa 1000 and Its Afterlife », *Speculum*, 75 (2), 2000, p. 389-434, qui recherche les origines de la pensée du thème dans les sermons sur la fête de la Nativité de la Vierge par Fulbert de Chartres. Voir également pour la thématique royale M.-L. THÉREL « Comment la patrologie peut éclairer l'archéologie ?... À propos de l'Arbre de Jessé et des statues-colonnes de Saint-Denis », *CCM*, 6, 1963, p. 146-152.

souche de Jessé, un surgeon poussera de ses racines [...]. Ce jour-là, la racine de Jessé, qui se dresse comme un signal pour les peuples, sera recherchée par les nations, et sa demeure sera glorieuse [...]. Il dressera un signal pour les nations et rassemblera les bannis d'Israël. Il regroupera les dispersés de Juda des quatre coins de la terre » (Is 11, 1-12). Or, ces deux références font état des deux ascendances complémentaires de Jésus à Jacob et à Jessé. Les liturgistes ont très tôt compris le potentiel de cette double généalogie et l'ont synthétisée en un trope extrêmement répandu : « *Germinavit radix Jesse, orta est stella ex Jacob: Virgo peperit Salvatorem; te laudamus, Deus noster* »<sup>68</sup>. Mais la double ascendance, jusqu'à présent condensée dans la simple image de l'*Adoration des Mages* devant le *Trône de Sagesse* se trouve sur le portail de Parme, exceptionnellement développée de part et d'autre de la porte.

Cependant, les deux arbres, à première vue distincts l'un de l'autre, ne forment bien qu'une seule et même ascendance humaine dans sa continuité, comme l'indique la ponctuation ornementale que nous a laissée le sculpteur. À la base de l'*Arbre de Jacob*, nous voyons que l'arborescence naît de deux tiges, chacune générée par deux larges corolles (Figure 156). Or, l'arbre ne se conclut pas avec Moïse en son sommet, placé dans un médaillon ouvert sur deux palmettes. La génération végétale se poursuit par l'*Arbre de Jessé* (ne comportant qu'une seule tige issue d'une seule des douze tribus) et se termine, cette fois, en son sommet, par la réutilisation des deux larges corolles (Figure 157)<sup>69</sup>. Ainsi, la généalogie débute par Jacob et s'achève par la Vierge.

Ceci étant, le portail peut se comprendre comme une construction symétrique selon un axe tracé en son centre, imprimé longitudinalement par la Vierge. Cet axe passe par le *Banquet chez Hérode*, et plus précisément, le vase clos que tient le serviteur d'Hérode, pouvant éventuellement conserver le chef de Jean-Baptiste, mais aussi par le point de liaison entre les deux rinceaux des archivolttes au-dessus de la Vierge. La compréhension du portail doit se faire en fonction de cet axe. La partie gauche dresse une généalogie de l'humanité, par la mention des douze tribus d'Israël, prenant ici valeur d'universalité de la race humaine. Cette même humanité missionne leurs rois, Gaspar, Balthazar et Melchior, dont les noms apparaissent dans la continuité de ceux de leurs ancêtres, pour la reconnaissance de la Nouvelle Alliance. La partie droite, quant à elle, dresse la généalogie du Christ que Joseph et surtout Marie, transmettent. Mais il faut également envisager les deux arbres dans la continuité l'un de l'autre car, des douze tribus, seule celle de Juda est élue pour être la souche de Jessé, donnant naissance au Christ. Il est ainsi possible de distinguer dans ces deux généalogies deux types de maternité. La génération charnelle dont est issue l'humanité, mais dont est aussi issu le Fils de l'homme, et la maternité virginale de Marie, au sommet de l'*Arbre de Jessé*, venant abroger la première.

La partition du linteau permet l'aboutissement du raisonnement. En effet, deux scènes ont été rejetées aux extrémités du linteau. À gauche, le Christ se fait baptiser dans le Jourdain alors qu'à droite, Jean-Baptiste est martyrisé. Concernant le Baptême, la composition est inhabituelle. Le Christ bénit Jean-Baptiste et se tient de profil, tourné vers la gauche, vers

<sup>68</sup> CAO. Antienne n° 2941.

<sup>69</sup> Ce motif se retrouve presque à l'identique sur la façade de la cathédrale de Fidenza, attribué dans sa majeure partie à Antelami. À droite du portail central, au-dessus de la statue d'Ézéchiel, est placée une Vierge à l'Enfant siégeant entre deux rinceaux végétaux chargés de fruits. Au-dessus on peut encore lire : *VIRGA VIRTUTIS PROTULIT FRUCTUMQUE SALUTIS VIRGA FLOS NATUS EST CARNE DEUS TRABATUS*.

l'arbre de Jacob et vers les Mages qui le surplombent, reprenant de fait le positionnement du Christ enfant au tympan. Le Christ dans le Jourdain accueille donc les nations se pressant vers le baptême pour que l'humanité générée par la chair puisse renaître par la Grâce. À l'extrême droite du linteau, du corps décapité de saint Jean s'écoule le sang familial du Christ, au-dessus de l'*Arbre de Jessé*. Ce sang est également celui d'un protomartyr, annonçant le sacrifice du Christ et la rédemption de l'homme. Son sacrifice fait écho à Joseph alerté par l'ange au tympan, annonçant le sacrifice du Seigneur mais aussi, les nombreux maux auxquels devra faire face son Église durant son cheminement terrestre, avant la Seconde Parousie du portail occidental<sup>70</sup>.

Le système duodécimal sur lequel est construit l'ensemble du portail (douze patriarches, douze prophètes, douze apôtres, douze rois de l'Ancien Testament) participe à l'universalisme du message en gommant les frontières entre Ancienne et Nouvelle Alliance. Les Rois mages deviennent les ambassadeurs, auréolés de l'universalité de leurs couronnes, élus pour figurer le rachat de l'humanité pécheresse. L'Épiphanie ainsi construite en tant qu'aboutissement des deux généalogies christiques, forme une image ecclésiale achevée décrivant les noces royales entre le Christ et son Église.

L'union quasi nuptiale est par ailleurs préfigurée par les deux groupes que forment Salomon et la Reine de Saba, préfiguration bien connue de l'union mystique entre l'Église et le Christ<sup>71</sup>, et Nathan face à David, en référence à la promesse du prophète faite au roi de l'élection de son lignage à la dignité royale<sup>72</sup>. L'image de l'union entre Dieu et les hommes est affirmée par l'omniprésence des archanges au portail et, particulièrement, par ceux surplombant le portail, au registre supérieur de la façade, placés comme un trait d'union entre le Ciel et la Terre. La façade construit ainsi une apologie de la Vierge génératrice du corps chrétien dans une image à l'universalisme rare dont la portée doit toutefois être limitée à la

<sup>70</sup> La question du temps dans lequel évolue l'Église paraît avoir fait l'objet d'une réflexion dans la quête de cohérence du programme iconographique. Si la Porte de la Vierge marque clairement le début d'une chronologie terrestre et, ainsi, le début d'un temps linéaire, le Jugement dernier, au portail occidental, en constitue la fin. En revanche, le portail sud, décrivant l'une des Paraboles de l'histoire de Barlaam et Josaphat, évocation de la précarité de la vie humaine, se rapporte à un temps cyclique par la présence des astres et de leur parcours dans la voûte céleste. L'orientation au sein de la ville des trois portails a été étudiée par A. DIETL, « La decorazione plastica del battistero ... », *op. cit.* n. 65. Cependant, la relation entre les trois portails dans un sens de lecture giratoire que semble indiquer le cordon de médaillons à motifs zoomorphiques sur le périmètre du monument n'est pas établie.

<sup>71</sup> Nos recherches nous ont amené à rencontrer sporadiquement quelques rapprochements entre les Mages et la Reine éthiopienne. Citons parmi d'autres JUSTIN MARTYR, *Dialogue avec Tryphon* dans *Justin Martyr*, 78, *Œuvres complètes*, trad. G. ARCHAMBAULT, L. PAUTIGNY et E. GAUCHÉ, Paris, 1994, p. 224-226. Cependant, la connexion ne semble pas réellement relayée dans les textes médiévaux. L'iconographie n'opère le rapprochement que tardivement et reste anecdotique. Citons par exemple l'ambon de Klosterneuburg, commandé en 1181 par le prévôt Wernher à Nicolas de Verdun, les statues-colonnes du portail sud de la cathédrale d'Amiens (1220) ou encore la fenêtre nord du chœur de la cathédrale de Canterbury (fin du XII<sup>e</sup> siècle). Pour une synthèse iconographique de la figure de la reine : J. DEVISSE, *L'image du Noir dans l'art occidental*, vol. 2, *Des premiers siècles chrétiens aux "grandes découvertes"*, Paris, 1979, p. 129-132. Plus particulièrement, sur la rencontre de la Reine de Saba et Salomon, dans l'iconographie : S. MORALEJO ALVAREZ, « La rencontre de Salomon et la Reine de Saba : de la Bible de Roda aux portails gothiques », *CSMC*, 10, 1979, p. 79-107. Pour l'interprétation exégétique la plus courante de l'épisode : G. LOBRICHON, « La Dame de Saba : interprétations médiévales d'une figure impossible », *Graphé*, 11, 2002, p. 101-122.

<sup>72</sup> « Et quand tes jours seront accomplis et que tu seras couché avec tes pères, je maintiendrai après toi le lignage issu de tes entrailles et j'affermirai sa royauté. C'est lui qui construira une maison pour mon Nom et j'affermirai pour toujours son trône royal » (2Sa 7, 12-13), « Ta maison et ta royauté subsisteront à jamais devant moi, ton trône sera affermi à jamais », (2Sa 7, 16).

citée elle-même<sup>73</sup>. La Vierge-Mère, patronne de Parme, rayonne sur la place de la cathédrale et le baptistère, immense construction au symbolisme efficace, apparaît ainsi comme le ventre matriciel de la cité.

### II. 3 Les noces entre le Christ et l'Église : une image polémique ?

L'Épiphanie du tympan du baptistère de Parme présente donc une alliance entre les hommes et Dieu exprimée comme un idéal de noces, pures et fécondes ou, plus concrètement, comme un exemple pour le fidèle de lien matrimonial. Or, dans la société féodale, l'Église prend peu à peu le contrôle de ce lien social et le portail de la Vierge donne l'exemple d'un discours clérical prononcé en faveur d'une conception matrimoniale et parentale que l'Église souhaite voir basée sur le modèle de la naissance virginale du Christ. Les travaux d'Anita Guerreau-Jalabert sur la parenté dans la société médiévale sont, à ce sujet, particulièrement éclairants<sup>74</sup>. En effet, depuis le haut Moyen Âge et avec un succès croissant, l'Église se rend maîtresse de deux institutions majeures pour la cohésion de l'édifice social, à savoir, le baptême et le mariage. Le baptême représente la rupture avec la filiation charnelle pour instituer une relation directe et saine entre Dieu et les hommes. Si l'*Arbre de Jacob* exprime sans ambiguïté la filiation cognatique des fondateurs des douze tribus d'Israël, engendrés par un patriarche commun (Jacob), mais également par les mères respectives dont les noms sont clairement énoncés<sup>75</sup>, l'*Arbre de Jessé* décrit l'abrogation de cette génération sexuée par la Vierge encadrée à son sommet. Cette dernière tient une position analogue à l'Église qui rompt avec la chair en assumant la renaissance spirituelle des chrétiens et leur agrégation au corps ecclésial par le sacrement. Pour établir plus encore ce contrôle social de la filiation, l'Église travaille à évincer du rituel la parenté charnelle en généralisant l'institution d'une « parenté artificielle », celle des parrains, pour établir une parenté spirituelle parfaite et redonner à l'individu sa place dans la descendance spirituelle de Dieu et de l'Église. Cette abolition n'est par ailleurs pas sans créer une contestation laïque à la fin du XII<sup>e</sup> siècle et au début du XIII<sup>e</sup> siècle, contre un système contraignant qui met en péril la transmission des droits patrimoniaux. Ce sont peut-être de telles tensions qui ont initié, à Parme, la production d'une telle image.

L'idée semble se confirmer par l'évocation d'une image nuptiale idéale. Nous l'avons dit, le tympan du baptistère exalte la fertilité des noces mystiques entre le Christ et son Église,

---

<sup>73</sup> Pour l'intégration du programme iconographique dans la commune parmesane, voir A. DIETL, « La decorazione plastic del battistero... », *op. cit.* n. 65, part. p. 90-94. L'auteur démontre comment la décoration de chaque portail s'orientait, non par hasard, en fonction de la répartition des quartiers de la cité. Concernant le portail septentrional, il met en évidence le rôle de la Vierge, figure de l'identité de la commune (p. 94). Elle se retrouve sur l'étendard de la commune (*Vesillum Beate Marie*), sur le sceau de la cité accompagnée de l'hexamètre « *Hostis turbetur quia Parmam Virgo tuetur* ».

<sup>74</sup> Nous nous reportons ici particulièrement à A. GUERREAU-JALABERT, « *Spiritus et Caritas*. Le baptême dans la société médiévale », dans *La parenté spirituelle*, F. HÉRITIER, É. COPET-ROUGIER (Éds.), Paris, 1994, p. 133-203 ; Id., « La Parenté dans l'Europe médiévale et moderne : à propos d'une synthèse récente », *L'Homme*, 29, 1989, p. 69-93 ; Id., « Sur les structures de parenté dans l'Europe médiévale », *Annales E.S.C.*, 36 (6), 1981, p. 1028-1049 ; Id., « La Vierge, l'arbre de Jessé et l'ordre chrétien de la parenté », *op. cit.* n. 67.

<sup>75</sup> A. GUERREAU-JALABERT, « Sur les structures de parenté dans l'Europe médiévale », *op. cit.* n. 74. L'auteur remarque dans le rituel féodal, par exemple dans les serments vassaliques en Catalogne et en Languedoc, la mention de plus en plus fréquente des mères des deux contractants ainsi qu'une représentation prononcée des liens maternels dans les généalogies du Nord de la France.

s'opposant en cela à certains comportements matrimoniaux que l'Église souhaite abolir. Or, les couples David-Nathan et Salomon-Reine de Saba ne préfigurent pas seulement le lignage royal du Christ, mais rappellent également les dérives conjugales des deux rois. Dans le second livre de Samuel, il est reproché à David, par l'intermédiaire de Nathan, d'avoir commandité la mort d'Urie afin d'épouser la femme de ce dernier, Bethsabée (2Sa 12, 9-15)<sup>76</sup>. De même, le premier Livre des rois nous décrit l'égarement de Salomon dans l'idolâtrie en multipliant ses unions inconvenantes avec de nombreuses femmes païennes. Or tous deux connaissent le châtement divin, David par la mort de son premier enfant mâle né de son union coupable et, Salomon par la promesse de la chute de son royaume par la main de son fils (1R 11, 9-13).

Mais c'est surtout l'inceste qui est combattu dans le programme par la présence, au centre du linteau, du couple Hérode Antipas-Hérodiade à qui Jean reproche leur union répréhensible<sup>77</sup>. Or, le couple incestueux est placé au centre du linteau, juste sous la Vierge du tympan. Hérode se tient la barbe pour exprimer ses sentiments coupables pour son épouse tout en posant la main sur l'épaule de cette dernière. Le péché d'inceste est affirmé par la présence de Salomé, poussé par Satan vers son beau-père. L'épigraphe la présente par ailleurs comme la propre fille d'Hérode « *PUELLA FILIA ERODIS* » alors que l'on connaît l'ambiguïté des relations entre les deux personnages dans l'imagerie médiévale. Au jambage du portail, deux personnifications de vertus, la *Caritas* et la *Castitas* viennent achever le discours en rappelant le cadre moral des relations amoureuses : la chasteté et l'amour de Dieu.

Le portail de la Vierge est donc une image polémique exprimant le contrôle que l'Église souhaite exercer sur la parenté. Sur cette dernière, elle souhaite voir primer l'enfantement spirituel et le mariage monogamique, indissoluble et exogamique. Les deux revendications se construisent à Parme sur l'expression dogmatique de l'Incarnation du Christ qui se transforme en incarnation idéale de l'individu et du corps chrétien. Dans cette image, la Vierge apparaît à la fois comme *Mater* et *Sponsa* et les Rois mages personnifient, autant par leur groupe que par leur individualité (rappelons qu'ils sont tous trois nommés) l'universalité et la diversité de ce « corps mystique du Christ ».

### III. Mages et Eucharistie

La relation intime entre les Mages et le sacrement eucharistique réside avant tout dans l'Adoration du corps incarné du Christ et donc, celle du *Corpus Christi* et de toutes les déclinaisons que ce dernier terme implique. Les Pères analysaient étymologiquement en ce sens l'instant de l'Incarnation du Seigneur à Bethléem, dans la *domus panis*, d'après un rapprochement scripturaire à Jean 6, 41. Ils formaient ainsi un prototype syncrétique entre le

<sup>76</sup> « Pourquoi as-tu méprisé Yahvé et fait ce qui lui déplaît ? Tu as frappé par l'épée Urie le Hittite, sa femme tu l'as prise pour ta femme, lui tu l'as fait périr par l'épée des Ammonites ». (2Sa 12, 9). « Et Natân s'en alla chez lui. Yahvé frappa l'enfant que la femme d'Urie avait donné à David, et il tomba gravement malade. (2Sa 12, 15).

<sup>77</sup> (Mt 14, 3 ; Mc 6, 18 et Lc 3, 19). En effet, Hérodiade, mariée dans un premier temps à son oncle, Hérode Philippe I<sup>er</sup>, épouse le frère de son premier mari, Hérode Antipas.



corps incarné et le corps sacrificiel<sup>78</sup>. Les Mages dès leur entrée dans la *domus* participent donc logiquement à la construction eucharistique du corps incarné.

Plusieurs auteurs ont été amenés à questionner le rapprochement entre les Mages et le devoir du Chrétien devant l'autel. La première remarque significative est due à Karl Young à propos du drame liturgique. Dans son étude de l'*Office des Rois à l'usage de Limoges*, l'auteur remarque qu'il est fait mention de la place du drame dans le manuscrit sur lequel il travaille<sup>79</sup>. La procession des Mages intervient au moment de l'*Oblatio*, tout juste avant l'Offertoire et l'auteur en conclut que la dramatisation de la messe de l'Épiphanie pourrait être née d'une mise en scène de l'*Oblatio Populi* et de l'*Oblatio sacerdotis* pour donner un sens communautaire à l'Offertoire. Par la suite, Otto von Simson dresse une analyse des mosaïques de San Apollinare Nuovo de Ravenne en relation avec l'usage liturgique de l'espace ecclésial<sup>80</sup>. Il conclut à une participation évidente du panneau des Mages à l'orientation processionnelle de l'ensemble du décor, entièrement centralisé sur l'autel. L'analyse du programme sculpté de Chartres d'Adolf Katzenellenbogen apporte également de précieuses remarques sur le sujet, cette fois plus orientées sur la spiritualité médiévale autour de l'Incarnation<sup>81</sup>. Plus tard, Ursula Nilgen consacra un article à la question sur la base de tableaux modernes en fondant son analyse iconographique à la fois sur la dimension rituelle et exégétique<sup>82</sup>. Sur la chronologie qui est la nôtre, la dimension eucharistique dans les images est omniprésente, nous avons été amenés à l'évoquer plus d'une fois, mais il convient pour approfondir la question de procéder par étapes

### III. 1 Adoration du corps incarné

L'*Adoration des Mages* évoque le sacrement eucharistique de plusieurs manières. La première serait une adoration du corps incarné destiné au sacrifice. Elle réside dans l'intégration de l'Épiphanie au cycle dont les imagiers n'hésitent pas à bousculer l'ordre chronologique pour créer une narration moins chronologique que thématique. Il n'est ainsi pas

---

<sup>78</sup> AMBROISE DE MILAN, *Jacob et la vie heureuse*, trad. G. NAUROY, SCh 534, Paris, 2010, Livre 2, ch. 7, 32 « Elle est vraiment "la maison du pain", car c'est la maison du Christ, le pain salutaire venu du ciel (Jn 6, 51) pour nous afin que personne n'ait faim, fort de la nourriture d'immortalité » ; GRÉGOIRE LE GRAND, *Homélies sur l'Évangile*, trad. R. ÉTAIX et C. MOREL, SCh. 485, Paris, 2005, vol. 1, *Homélie I-XX, Homilia 8*, p. 215 : « C'est aussi fort à propos que le Rédempteur naît à Bethléem, car *Bethléem* veut dire *maison du pain*. Il dit en effet lui-même : "*Je suis le pain vivant descendu du ciel*" (Jn 6, 41). Le lieu où naîtrait le Seigneur avait été appelé d'avance *maison du pain*, parce que devait s'y rendre visible, dans la matérialité de la chair, celui qui reconforterait l'âme des élus par un rassasiement intérieur » ; CHROMACE D'AQUILÉE, *Sermons*, t. 2, *Sermons XVIII-XLI*, trad. J. LEMARIÉ et H. TARDIF, SCh 164, Paris, 1971, *Sermon. XXXII*, 3-4 p. 159-160 : « Car Bethléem se traduit *Maison du pain*. Ce lieu, jadis, avait reçu ce nom de manière prophétique, car celui qui naquit d'une vierge à Bethléem était *le pain du ciel* (Jn 6, 41) [...]. Notre crèche, c'est l'autel du Christ, autour duquel nous nous réunissons chaque jour pour y prendre le corps du Christ ».

<sup>79</sup> DMC, vol. 2., p. 32-33, sur l'office de Limoges, voir p. 34-35. L'auteur remarque la mention dans le texte que le drame doit être joué après l'*Oblatio*.

<sup>80</sup> O. von SIMSON, *Sacred Fortress : Byzantine Art and Statecraft in Ravenna*, Princeton, 1987 (1<sup>ère</sup> éd. Chicago, 1948).

<sup>81</sup> A. KATZENELLENBOGEN, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral : Christ, Mary, Ecclesia*, Baltimore, 1959.

<sup>82</sup> U. NILGEN, « The Epiphany and the Eucharist : On the Interpretation of Eucharistic Motifs in Mediaeval Epiphany Scenes », *A.B.*, 49 (4), 1967, p. 311-316. L'auteur y retrace la relation entre Épiphanie et Eucharistie en Orient comme en Occident dans les images, l'exégèse et la liturgie, depuis les origines, pour comprendre le motif de la table régulièrement placée dans la crèche, dans la peinture moderne.

rare de voir les Mages suivis de tableaux qui, selon toute logique, leur sont chronologiquement antérieurs. Le plus souvent, l'Adoration est directement suivie de la crèche de la Nativité en accord avec l'exégèse citée ci-dessus. Adolf Katzenellenbogen a bien mis en relation la frise des chapiteaux du portail royal de Chartres avec la rhétorique sur l'Incarnation du Christ des tympans supérieurs. Cette frise n'est pas unique dans la sculpture protogothique septentrionale et nous en retrouvons d'importants exemples à Corbeil (très fragmentaires) et à Étampes<sup>83</sup>. Sur cette dernière, les Mages se trouvent sur les chapiteaux externes de l'ébrasement gauche et marchent vers la Vierge immédiatement suivie de la Nativité et du *Bain de l'Enfant*. Les Mages en s'approchant ainsi de la Vierge-Église s'orientent vers la préfiguration des deux sacrements essentiels : l'Eucharistie et le Baptême.

Une concentration de portails auvergnats vise à la même exaltation sacramentelle en associant l'Adoration et la *Présentation au Temple*. C'est le cas du linteau Notre-Dame-du-Port (Figure 71) et du tympan d'Authezat (Figure 158). Ce dernier exemple reproduit à l'identique sa composition sur deux registres. Ainsi, à la Vierge à l'Enfant en trône, logée dans la partie droite du registre inférieur, répond verticalement l'autel du Temple. De même, Joseph apportant les colombes en offrandes et Marie offrant l'Enfant au prêtre Syméon reproduisent la procession des Mages<sup>84</sup>. Outre le fait de réunir sur ses deux registres deux manifestations de la nature divine du Christ, ce tympan met en relation deux présentations publiques du corps incarné. Ces dernières sont assumées par la Vierge, une première fois à destination des Mages, une seconde à destination du prêtre. Il s'agit donc, pour les deux registres, d'une monstration du *Corpus Christi* incarné et destiné au sacrifice sur l'autel.

Proche de Clermont-Ferrand et d'Authezat<sup>85</sup>, le linteau en bâtière du portail de Saint-Ignat développe de manière tout aussi significative cet argumentaire. Trois épisodes y sont réunis, l'Adoration à gauche, la *Descente de Croix* au centre et les *saintes femmes au tombeau* à droite. Le discours est ici sans ambiguïté. Le corps sacrifié, encore sur la Croix, est flanqué des témoins de l'Incarnation et de ceux de la Résurrection. Les deux pôles temporels de l'année liturgique sont ainsi disposés autour du corps eucharistique, axe sacramentel et structurant de la composition.

Remarquons à ce sujet qu'un lien évident se tisse entre les Mages et les femmes myrrhophores depuis le XI<sup>e</sup> siècle. Les Pères dressaient déjà une analogie entre la visite au Sépulcre et la Nativité, pour présenter la Résurrection comme une seconde naissance du Christ<sup>86</sup>. Plus précisément, une relation entre Rois mages et Saintes-Femmes se dégage des miniatures des grands manuscrits ottoniens. Ces productions, usant d'un panel iconographique relativement restreint, gratifient chaque fête importante d'une miniature pleine page. Or, les deux épisodes y sont très souvent présents et construits selon une composition identique. L'exemple le plus parlant est celui des *Péricopes d'Henri II* sur lequel les deux scènes

---

<sup>83</sup> K. NOLAN, « Narrative in the Capital Frieze of Notre-Dame at Etampes », *A.B.*, 71(2), 1989, p. 166-184. L'auteur a éclairci la façon dont doit être lue la succession des chapiteaux de la frise.

<sup>84</sup> Au-dessus des chevaux des Mages, logés sur la gauche du bandeau inférieur, se trouve Joseph tenant la bride de l'âne sur lequel est assise Marie. La composition rappelle la *Fuite en Égypte*, mais l'absence de l'Enfant sur les genoux de la Vierge orienterait l'identification de la scène vers l'arrivée de la sainte famille à Bethléem.

<sup>85</sup> Le linteau se trouve actuellement remployé dans la maçonnerie du mur sud de l'église.

<sup>86</sup> H. TOUBERT, « La Vierge et les sages-femmes : un jeu iconographique entre les Évangiles apocryphes et le drame liturgique », dans *Marie : Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, *op. cit.* n. 67, p. 328-360. Voir part. p. 339 et n. 33.

bénéficient d'une double page (les seules du manuscrit). Cet exemple est toutefois loin d'être isolé<sup>87</sup>. On peut légitimement penser que l'optique reste ici la mise en parallèle des deux pôles du temporel. La même analogie apparaît dans le drame liturgique. Nous l'avons dit, le jeu des Mages est construit sur le modèle de celui des saintes femmes, à partir du *Quem quaeritis*, trope élémentaire apparu en premier lieu pour les jeux de Pâques, puis pour ceux de Noël et enfin, avec le succès que nous avons observé, pour les jeux des Rois<sup>88</sup>. Le linteau de Saint-Ignat paraît être du même ordre. Si la relation dans l'art monumental est beaucoup moins fréquente au XII<sup>e</sup> siècle, nous la retrouvons de temps à autres<sup>89</sup>. Il est cependant beaucoup plus intéressant de remarquer certains cas de contamination iconographique, comme sur l'un des reliefs de l'église Saint-Paul de Saint-Paul-lès-Dax (Landes) où les trois saintes femmes réparties de part et d'autre du tombeau se voient nimbées et couronnées, portant leurs vases d'onguents dans leurs mains voilées. La même contamination iconographique semble se retrouver sur le tympan de la tour de l'église San Justo de Ségovie (fin du XII<sup>e</sup> siècle).

Cependant, si nous voulons efficacement mettre à jour une relation plus concrète entre les Mages et l'Eucharistie, nous ne pouvons en rester à une herméneutique de l'image limitée au champ iconique. Le sacrifice eucharistique est un rituel, il est même le rituel fondamental autour duquel se polarisent l'architecture, son décor, les fidèles et les officiants. Il nous faut donc replacer notre analyse dans une spatialisation des décors et comprendre le contenu des images par leur localisation et leur interconnexion dans l'édifice<sup>90</sup> car le sujet de l'image définit le choix de son emplacement autant que son positionnement modèle son contenu selon l'utilisation qui en est faite.

<sup>87</sup> Outre les *Péricopes d'Henri II*, Munich, Staatsbibl. Clm. 4452, fol. 116 v.-117 r. (saintes-femmes) et 17 v-18 r (Rois mages), d'autres exemples, particulièrement les grands sacramentaires du XI<sup>e</sup> siècle, présentent une même analogie de composition entre les deux épisodes. Citons parmi les exemples les plus intéressants : les *Péricopes de Meister Bertold*, New York, Pierpont Morgan Library, ms. 780, fol. 31 r. (saintes-femmes) et 12 r (Rois mages) ; le *Sacramentaire de Saint-Bertin*, Paris, BnF., lat. 819, fol. 21 v. (Rois mage) et 47 v. (saintes-femmes) ; le *Sacramentaire de Reichenau*, Paris, BnF. ms. lat. 18005 fol. 34 v. (Rois mages) et 73 v. (saintes-femmes) ; les *Péricopes de Vysehrad*, Prague, Bibliothèque universitaire, XIV, A. 13, fol. 43 v. (saintes-femmes) et fol. 13 v. (Rois mages) ; le lectionnaire du Musée d'Utrecht, Aartsbisschoppelyk, 3, fol. 16 v. (Rois mages) et 113 v. (saintes-femmes) ; sacramentaire conservé à Berlin, Staatsbibliothek, Theol. lat. fol. 132 v. (saintes-femmes) ; fol. 19 r. (Rois mages) ; le Bénédictionnaire conservé à Dresde dans la Collection Aranhold, fol. 29 v. (saintes-femmes) et fol. 24 v. (Rois mages) ; un lectionnaire conservé à Madrid, B.N.E, Vit. 20-5, fol. 11 v. (Rois mages), 44 r. (saintes-femmes).

<sup>88</sup> Voir notre troisième partie, chapitre 3, III. 1. B : « Le drame liturgique : un outil comparatif » et nos notes n° 51-59. H. TOUBERT, « La Vierge et les sages-femmes... », *op. cit.* n. 86, p. 339-342, remarquait également la base liturgique et particulièrement la mise en scène des drames pour observer une telle analogie de construction des images. À ce sujet, remarquons le cas particulier des *Péricopes de Vysehrad* (voir note précédente), dans lesquelles les deux scènes respectent exactement la même composition. Dans les deux tableaux, les Mages et les Saintes-Femmes portent leurs offrandes sous une couronne suspendue. L'image fait ainsi un rapprochement entre la Vierge à l'Enfant, le Sépulcre et l'autel.

<sup>89</sup> Par exemple, les chapiteaux de l'ancienne abbatale de Dreux : celui de l'*Adoration des Mages* conservé au Musée d'Art et d'Histoire de Dreux (Musée Marcel Dessal, n° d'inv. 950.009.002) et celui de la *Visite des Saintes-Femmes au Tombeau*, aujourd'hui converti en bénitier dans l'église Saint-Pierre. Sur les deux pièces, les personnages forment une même procession et sont auréolés d'un même nimbe perlé.

<sup>90</sup> Les travaux de Nicolas Reveyron, notamment l'article « Spatialisation iconique et rhétorique de l'image dans la lecture du cycle de l'enfance de l'abside de la cathédrale de Lyon (XII<sup>e</sup> siècle) », dans *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, A. BAUD (Dir.), coll. « Travaux de la Maison de L'Orient et de la Méditerranée, 53 », Lyon, 2010, p. 183-198, mais aussi ceux portant sur la spatialisation du décor peint de D. RUSSO, « Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique. Les peintures de Berzé-la-Ville (Chapelle-des-Moine) », *R. M.*, 11 (72), 2000, p. 57-87 et de J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images, les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263) thèmes, parcours, fonction*, Paris-Rome, 1991, nous invitent à cette réflexion.

### III. 2 Les Mages face à l'autel

#### III. 2. a Quelques remarques

C'est dans la décoration interne de l'édifice que l'imbrication entre Épiphanie et Eucharistie est la plus apparente, par l'utilisation efficace de la composition processionnelle de l'Adoration à des points stratégiques de l'édifice. Quel que soit le médium utilisé, le lieu de prédilection pour l'épanouissement du thème reste l'abside et les murs latéraux du chœur, le rond-point du chœur et l'arc triomphal. Quelques données statistiques suffiront à introduire notre propos. Sur près de 220 décors recueillis à ce jour, 92 ornent l'extérieur de l'édifice (auxquels on ajoute cinq décors d'entrée de salles capitulaires et trois portails claustraux) et 86 participent à la décoration interne (auxquels on ajoute vingt chapiteaux ou séries de chapiteaux de cloître). Ainsi sur ces 86 œuvres participant directement à la ponctuation de l'espace ecclésial, 63 sont placés dans ou à proximité du chœur. Sur ce dernier noombre, on dénombre 29 décors directement intégrés à la partie tournante de l'abside ; 14 chapiteaux de retombées d'arcs triomphaux (dont 9 ornent ceux de l'abside centrale) ; 4 chapiteaux intervenant dans le programme du rond-point du chœur alors que 15 décors (chapiteaux, peinture ou vitraux) sont placés entre les piles orientales du transept et la première travée du chœur. Ainsi, près de 75 % des décors internes de l'édifice ecclésial sont polarisés autour ou à proximité de l'autel. Enfin selon une rapide estimation, notons que dans près de 80 % des cas, la procession des Mages dans l'image suit l'orientation ouest-est de l'édifice, y compris pour les chapiteaux et les peintures placés dans la nef. Bref, les Mages sont désormais littéralement orientés et semblent se mouvoir en fonction de l'autel. Venus d'Orient d'après l'Évangile, ils marchent désormais vers l'est, en direction du Christ, l'étoile radieuse du matin, dont l'intelligibilité du corps est entièrement centralisée sur le seul épice de l'édifice, de son décor et de sa fonction rituelle : l'autel. Une seule infraction à cette règle semble circonscrite à la tradition picturale romaine qui, nous l'avons vu, garde les Mages à l'écart du chœur pour leur aménager une place dans les parties occidentales, le plus souvent attirés vers une importante Crucifixion pour participer à l'*exaltatio Crucis*. Si le message semble le même, il a été décentralisé. Nous tenterons d'en expliquer plus bas les raisons. Ces quelques remarques ne sauraient cependant tenir lieu d'argument définitif et pourraient être représentatives de la condensation des épisodes néotestamentaires dans les volumes orientaux de l'édifice. Soumettons donc, dès à présent, plusieurs exemples à une analyse à la fois iconographique et rituelle.

#### III. 2. b Les fresques catalanes

La question a déjà été abordée dans notre analyse des peintures absidales catalanes. Nous remarquons alors la construction de leur programme sacramentel, aussi bien dans le choix et l'agencement iconographique que dans le positionnement des fresques et leur visibilité par l'assemblée. En tant que fresques absidales, elles constituent un écran pictural pour l'autel apparaissant, pour le spectateur de la nef, tourné vers l'orient, comme une vision statique. Mais elles constituent également une projection d'images dont l'agencement vise à l'intelligibilité du sacrifice quotidiennement accompli en ce lieu. À Santa Maria d'Àneu (Figure 126), les Mages en adoration surplombent le triple *Sanctus* des séraphins d'Is 6, 3 qui

introduisent les prophètes vers l'autel en les soumettant à la purification des lèvres<sup>91</sup>. Dans la conque, les Mages en adoration, placé de part et d'autre de la Vierge en majesté, sont également disposés de chaque côté de l'axe de symétrie de l'abside passant par les deux extrémités de la mandorle et par l'autel concret. L'Enfant dans le giron de sa mère est ainsi suspendu au-dessus de la table sacrificielle. L'abside de Santa Maria de Taüll (Figure 130) remplace les prophètes et la louange angélique par le collègue apostolique, mais ajoute sur l'intrados de l'arc triomphal *l'Agnus Dei* dans un médaillon en surplomb de l'autel. Deux figures en pied se disposent de part et d'autre du même médaillon sur l'intrados de l'arc : Abel offrant son sacrifice à droite et Melchisédech à gauche<sup>92</sup>, deux personnages aux attributions eucharistiques évidentes dans l'art chrétien. Nous n'irons pas plus en avant dans l'étude de ces fresques que nous avons abondamment commentées dans notre troisième partie. Remarquons simplement que lorsque les Mages désertent progressivement la conque absidale en Catalogne, à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, ils se retrouvent alors régulièrement dans la décoration de panneaux d'autel<sup>93</sup>.

Dans ces derniers exemples, il est fait usage des Mages pour construire une vision épiphanique statique qui, dans le reste de l'Europe, sera privilégiée sur les façades plutôt qu'à l'intérieur de l'édifice. Or, nous l'avons vu, la principale caractéristique des trois Rois est d'être constamment en mouvement, lors de leurs nombreuses pérégrinations, mais également au moment de leur contemplation du Christ. *L'Adoration des Mages* est une image dynamique depuis sa naissance et le Moyen Âge ne leur nie pas ce mouvement perpétuel, bien au contraire, il s'en sert comme d'une ponctuation dans la segmentation de l'espace ecclésial.

### III. 3 Les Mages et la structuration spatiale de l'église

Toute recherche relative à l'édifice religieux au Moyen Âge doit désormais considérer l'espace ecclésial en tant qu'espace sacré modulé au sein d'une architecture. Plusieurs travaux pionniers ont accordé l'histoire de l'architecture à sa fonction liturgique. Carol Heitz et Élie Konigson ont identifié une répartition de volumes à des degrés de sacralité divers ainsi que les dynamiques qu'elle implique<sup>94</sup>. Tout l'intérêt de cette problématique a éveillé l'intérêt des

<sup>91</sup> Voir à ce sujet l'interprétation de la purification des lèvres d'Isaïe (Is, 6 1-7) dans le chœur de Vicq par M. KUPFER, « Spiritual Passage and Pictorial Strategy in the Romanesque Frescoes at Vicq », *A.B.*, 68 (1), 1986, p. 35-53 (part. p. 6-52). Pour l'auteur, l'apposition du charbon signifie la révélation du Nouveau Testament au prophète par la purification de ses péchés et l'effacement de la faute originelle.

<sup>92</sup> La figure est effacée, mais d'après sa position, on a longtemps reconnu Caïn. Cependant, l'association d'Abel et de Melchisédech connaît plusieurs précédents dans la peinture espagnole. Nous la retrouvons sur le mur oriental de la chapelle Santa Cruz de Maderuelo (Madrid, musée du Prado). De plus, si le personnage a en partie disparu, on distingue encore la coupe que celui-ci tenait. Les deux personnages se retrouvent également couplés sur l'Autel de Stavelot, cette fois-ci parfaitement identifiables par une inscription. Sur l'identification de Melchisédech à Taüll et Maderuelo dans ces deux exemples, voir J. YARZA LUACES, « Un cycle de fresques romanes dans la paroisse de Santa Maria de Taüll », *CSMC*, 30, 1999, p. 121-140 et ID., « Las pinturas de Maderuelo », *Bellas Artes*, 5 (33), 1974, p. 17-20.

<sup>93</sup> E. GARLAND, « L'Adoration des Mages dans l'art roman pyrénéen », *CSMC*, 25, 1994, 99-119, relève huit panneaux d'autel peints et un partiellement sculpté et polychrome, tous datés entre le XII<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle. Le plus ancien remonte au dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle. Dans la plupart de ces panneaux d'autel, *l'Adoration des Mages* constitue la scène principale (p. 108-109).

<sup>94</sup> C. HEITZ, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, 1963 ; ID. « Architecture et liturgie processionnelle à l'époque pré-romane », *Revue de l'art*, 1974, 24, p. 30-47. É. KONIGSON, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, 1975. Le premier de ces auteurs s'intéresse particulièrement à la construction progressive du symbolisme de chaque volume de l'édifice. Le second tente de mettre à jour, à

chercheurs issus de diverses disciplines de domaines divers, tant dans les études archéologiques, liturgique, l'iconographique<sup>95</sup>, et, depuis moins de dix ans, elle et a fait l'objet de nombreuses publications collectives<sup>96</sup> qui dessinent peu à peu l'étendue et la richesse de ce domaine de réflexion. Concernant notre présente étude, ces recherches ont été d'un grand secours pour la compréhension de l'image, son utilisation (pour ne pas dire sa fonction), son espace d'accueil et le choix du support.

En effet, l'architecture délimite un espace sacré hiérarchisé et distribué en plusieurs sous modules d'usage et d'importance inégaux. Or la décoration apportée à l'architecture délimite l'espace tout autant qu'elle s'adapte à sa fonction et à sa localisation. Il faut également considérer l'entière polarisation de l'édifice sur l'autel qui génère lui-même l'espace sacré et influe sur l'architecture et sur son décor.

Nous avons abordé la notion d'espace dans le champ iconique et avons remarqué que les Mages se soumettent à une hiérarchisation spatiale rigoureuse, réflexions que nous avons tenté de résumer dans le schéma du chapiteau de Tarragone (Annexe 2). Nous avons alors identifié une image mouvante que nous qualifions de processionnelle. Notre étude se limitant aux décors monumentaux, il nous faut, désormais nous interroger sur l'usage qui est fait de cette composition processionnelle et sur ses interactions avec le « flux rituel » des fidèles.

### **III. 3. a      *La procession des Mages : les peintures de Saint-Martin-de-Fenollar***

Attardons-nous, dans un premier temps, sur l'église roussillonnaise de Saint-Martin-de-Fenollar<sup>97</sup> conservant un ensemble de fresques remarquables, concentrées dans son chœur à chevet plat, et intégrant un cycle de l'Enfance sur les murs nord et sud. Sur le mur nord se juxtaposent de gauche à droite (de l'ouest vers l'est), l'Annonciation, la Nativité et l'Annonce aux Bergers, alors que les Mages occupent tout le mur méridional. La partie intermédiaire du cycle se trouvait sans doute sur le mur oriental aujourd'hui effacé. L'Adoration des Mages occupe donc l'angle sud-est du chœur. Elle forme une procession régulière vers le mur

---

travers la scénographie du drame liturgique, la dynamique qu'entretient chacun de ces volumes selon un axe longitudinal partitionné d'ouest-est.

<sup>95</sup> Notre analyse est particulièrement redevable à D. IOGNA-PRAT, *La Maison Dieu : une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (v. 800-v. 1200)*, Paris, 2006.

<sup>96</sup> Nous nous reportons particulièrement aux trois volumes suivants : T. LIENHARD (Éd.), *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations*, 37<sup>e</sup> congrès de la SHMES, 2-4 juin 2006, Paris, 2007, notamment aux contributions de D. MÉHU, « *Locus, transitus, peregrinatio* : Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle) », p. 275-293 et J.-C. SCHMITT, « "De l'espace aux lieux" : les images médiévales. », p. 317- 346 ; A. BAUD (Dir.), *Espace ecclésial au Moyen Âge...op. cit.* n. 90. On lira avec intérêt la revue historiographique et la définition du champ de recherche par N. REVEYRON dans son introduction, p. 12-20 ; *Lieux sacrés et espace ecclésial (IX<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, 46<sup>e</sup> Colloque de Fanjeaux, 5-8 juillet 2010, *Cahiers de Fanjeaux*, 46, 2011, notamment la contribution de M. LAUWERS, « Des lieux sacrés aux territoires ecclésiaux dans la France du Midi : quelques remarques préliminaires sur une dynamique sociale », p. 13-34.

<sup>97</sup> Le programme peint a été étudié en détail par M. DURLIAT, « Les peintures murales romanes dans le Midi de la France de Toulouse et Narbonne aux Pyrénées », *CCM*, 26 (2), 1983, p. 117-139 ; ID., « Iconographie d'abside en Catalogne à la fin du XI<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle », *CSMC*, 5, 1974, p. 99-116 ; ID., « La peinture romane en Roussillon et en Cerdagne », *CCM*, 4, 1961, p. 1-14 ; ID., *Roussillon roman*, coll. « La Nuit des temps, 7 », Saint-Léger-Vauban, 1958, p. 103-108. Voir également M. THIBOUT, « Saint-Martin-de-Fenouilla », *CAF : Roussillon*, 1954, p. 39-346 et P. PONSICH, « Le maître de Saint-Martin de Fenollar », *CSMC*, 5, 1974, p. 117-129.

oriental conservant, en partie le groupe de la Vierge à l'Enfant (Figure 160). Ce dernier est très mutilé et seuls les gestes de la Vierge et de l'Enfant à destination des visiteurs restent visibles. On peut cependant encore lire, entre la Vierge et le premier mage, l'inscription suivante : (vidimus) *STELLAM EIUS IN ORIENT(e) ET VE(nimus) CVM MU(neri)BVS (ado)ARE DOM(inum)*<sup>98</sup>.

En réalité, la singularité du cycle réside dans la juxtaposition de l'Adoration et du *Retour des Mages*, selon un sens de lecture contraire. Après s'être approchés du trône marial, les trois Sages s'en éloignent à cheval et semblent emprunter la route par laquelle ils sont venus. Nous pourrions attribuer cette incongruité à l'ancienneté des peintures (sans doute 1<sup>er</sup> quart du XII<sup>e</sup> siècle), faisant de ce tableau l'un des premiers témoins monumentaux du Retour, si ce n'était un détail notable : les cavaliers prennent le départ, munis de longues croix hastées, détail suffisamment rare pour attirer notre attention<sup>99</sup>.

L'inscription interposée entre les Mages et la Vierge donne la clef de l'agencement inhabituel des deux scènes. Telle qu'elle est déchiffrée par Louis de Bonnefoy et comme ce dernier le remarque justement, la formule est tirée de l'Office de l'Épiphanie, « *Vidimus stellam ejus in Oriente et venimus cum muneribus adorare dominum* », d'après les paroles des Mages face à Hérode dans l'Évangile « *dicentes ubi est qui natus est rex Iudaeorum vidimus enim stellam eius in oriente et venimus adorare eum* » (Mt 2, 2). Ces versets servent à la confection d'un chant liturgique très répandu, intervenant le plus souvent dans l'office au moment de l'Alléluia et lors de la communion ou de la postcommunion<sup>100</sup>, soit, avant et après l'Offertoire, lui-même construit sur la base du Psaume 72 (71) : « *Reges Tharsis et Insule munera offerent...* ». Ces différents tropes sont également repris dans la plupart des *Offices de l'étoile* et des *Offices des Rois*. À Saint-Martin de Fenollar, la procession des Mages prend donc une apparence liturgique. Le fidèle, ou du moins l'officiant, est invité à suivre la direction des trois rois, au son de l'Alléluia, et à déposer les dons de la communauté au pied de l'autel au son de l'Offertoire. Ces mêmes offrandes sont alors bénies par le prêtre, tout comme le Christ bénit celles des Mages<sup>101</sup>. Le trope est une fois encore entonné après la consécration et une fois la communion achevée. Si l'Adoration résume la consécration des espèces et la communion, le voyage de retour se comprend assurément comme la bénédiction (*dominus vobiscum*) marquant l'achèvement de l'office et la dispersion des fidèles dans la paix du Christ (*Deo gratias*). En rendant ainsi Grâce à Dieu, le fidèle intègre le *Corpus*

<sup>98</sup> Ainsi déchiffrée par L. de BONNEFOY, « Épigraphe Roussillonnaise », Société agricole Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales, 12, 1860, p. 41-44 et par le *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, 11, *Pyrénées-Orientales*, R. FAVREAU, J. MICHAUD, B. MORA (Éds.), Poitiers, 1986, p. 91-94.

<sup>99</sup> Nous ne retrouvons ce détail que sur les peintures beaucoup plus anciennes de Saint-Pierre-les-Églises de Chauvigny. Sur celles de Saint-Placard, proches de Fenollar, on remarque que le premier mage porte une croix brodée sur son vêtement. Sur un chapiteau normand de l'église de Faye-la-Vineuse, les trois cavaliers portent également chacun une croix très clairement identifiable. Mais dans les trois cas, l'attribut intervient au moment de la marche vers le Christ. Un détail semblable se retrouve sur les fresques de San Pietro in Valle de Ferentillo où l'on observe les Mages munis de longues lances lors de leur retour. Dans ce dernier cas, le détail est sans doute la reprise d'une tradition franque ancienne, plusieurs ivoires montrant, en effet, les Mages cavaliers munis de lances. Un exemple plus proche de Fenollar se trouve à Saint-Aignan de Brinay où le premier Mage du retour porte une longue hampe qui n'apparaît pas au moment de son arrivée.

<sup>100</sup> AMS, p. 24-25 : alléluia : *Vidimus stellam ejus in Oriente et venimus cum muneribus adorare Dominum* ; CAO, antienne n° 5411 et Verset n° 8243.

<sup>101</sup> L'interrogation est légitime. Dans l'image, la bénédiction de l'Enfant s'adresse-t-elle aux trois Rois ou à leurs offrandes symbolisant l'*Oblatio* ?

*Christi*. Guillaume Durand n'hésite d'ailleurs pas à comparer la distribution de l'hostie à celle de l'Esprit saint à la Pentecôte en assimilant l'achèvement de l'office à l'envoi en mission de l'assemblée<sup>102</sup>. Concernant l'Épiphanie, son analyse dans une optique rituelle démontre que, si l'Adoration et l'offrande sont avant tout adressées à l'autel, le *Voyage des Mages* est à comprendre dans ce même cadre. L'épisode, nous l'avons vu, signifie la conversion des Mages et, par conséquent, celle des gentils. C'est un sens que nous pourrions appliquer à ces peintures au regard des croix que tiennent les trois Rois, signes de leur entrée dans l'Église. Toutefois, dans ces peintures, c'est la conversion quotidienne du fidèle qui est exprimée, son agrégation au corps du Christ à chaque rituel eucharistique par la réactualisation quotidienne du sacrifice.

La reproduction dans l'iconographie du rituel se voit confirmée par la place que tiennent les Bergers au moment de l'apparition de l'Ange. Le messenger apparaît à l'extrémité du mur nord alors que les Bergers, effacés, recevaient la bonne nouvelle sur le mur est. Les mutilations ont fait disparaître toute inscription éventuelle, mais, d'après ce que nous révèle l'*Adoration des Mages*, nous remarquons que les Bergers trouvaient toute leur cohérence dans ce programme. L'épisode se réfère au *Gloria in excelsis*, chant de l'office généralement placé entre le *Kyrie eleison* et la collecte et renvoie directement aux paroles de l'ange lors de l'annonce au pasteur rapportée par Luc 2, 10-14. D'après Guillaume Durand<sup>103</sup>, le cantique était chanté par le prêtre tourné vers l'Orient, *versus orientem* selon l'usage médiéval<sup>104</sup>, et l'on peut penser qu'à Saint-Martin de Fenollar, l'officiant reproduisait la posture de l'ange peint sur sa gauche, sur le mur nord. Le cadre liturgique ainsi matérialisé par le décor peint voyait son accomplissement dans la liturgie céleste des Vieillards de l'Apocalypse. Juxtaposés sur les rampants de la voûte, en bordure d'une *Majestas Domini* centrale, les Anciens rappellent la finalité du rituel, celle de transgresser la frontière entre Dieu et les hommes.

Ainsi, à Saint-Martin-de-Fenollar, la liturgie de l'Épiphanie est mise en image pour ponctuer spatialement un rite qui, vraisemblablement, s'opérait quotidiennement dans l'édifice. Les Mages se trouvent donc extraits de leur contexte évangélique ou du simple cadre des festivités de Noël pour résumer efficacement à eux seuls l'organisation de la messe : la venue vers le Christ, l'offrande à l'autel et le retour sur la voie (dans la paix) du Christ. Dans le chœur de cette petite église, la singularité iconographique qui marque une discontinuité de l'Adoration et du Retour tient sans doute aux proportions du chœur (3, 22 m. par 2, 45 m.) qui ne permettait pas une procession continue centrée sur l'autel. Son exigüité obligeait à un aller-retour linéaire. Dans des édifices plus vastes, tels que San Pietro in Valle de Ferrentillo, les scènes de voyage (en fait la monstration de l'étoile), de l'Adoration et du retour sont organisées en triptyque (Figure 104 à Figure 106) marquant une continuité processionnelle transversale que permettait l'espace de la nef.

---

<sup>102</sup> GUILLAUME DURAND, *Rational ou manuel des divins offices*, livre 4, ch. 49, trad. Charles BARTHÉLEMY, Paris, 1854, vol. 2, p. 11-412.

<sup>103</sup> *Ibid.*, livre 4, chap. 12, vol. 2, p. 6.

<sup>104</sup> A. RAUWEL, « L'orientation des autels : un problème mal posé ? », dans *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, op. cit. n. 90, p. 21-25. Pour l'auteur, l'orientation de l'officiant vers l'est tient de l'évidence.



### III. 3. b *Les Mages devant le seuil de l'église : l'arc triomphal de Saint-Marie d'Audignon*

Les peintures murales de Saint-Marin de Fenollar mettent en évidence une orientation claire de l'édifice en fonction de l'autel. Notons cependant que l'orientation de l'espace ecclésial n'est généralement pas linéaire mais fragmentée en volumes de sacralités inégales. Si les fresques d'un édifice mettent souvent en lumière cette hiérarchisation, notre propos s'orientera maintenant vers un type de décor marquant physiquement le passage entre deux espaces, celui de l'arc triomphal. Cet élément d'architecture, objet d'attentions toutes particulières de la part des peintres et des sculpteurs<sup>105</sup>, se trouve être un support d'accueil privilégié pour les Mages. Notre corpus ne dénombre ainsi pas moins de quatorze chapiteaux d'arcs triomphaux, principalement situés dans le quart sud-est de la France<sup>106</sup> et dans l'espace pyrénéen hispanique<sup>107</sup>.

Commençons notre enquête dans l'église Notre-Dame d'Audignon, modeste église des Landes, datée du dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle<sup>108</sup>. Dans cette église, en effet, le seuil du chœur est très nettement marqué par son arc triomphal, enrichi d'un arc doubleau, sans fonction architectonique apparente, retombant sur deux consoles historiées. À l'intérieur d'un édifice d'une grande sobriété, l'arc triomphal marque ainsi un véritable monument dans l'église. Alors que sur la console de la retombée nord se trouve le *Sacrifice de Caïn et Abel* (Figure

---

<sup>105</sup> Voir particulièrement sur ce sujet peu exploité les travaux de C. ROUX, « À propos de l'arc triomphal : origines, formes et emplacements dans l'espace ecclésial (IV<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle) », dans *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, op. cit. n. 90, p. 153-181 ; ID., « Sanctuaire et limites monumentales dans les églises en Occident : le rôle de l'arc triomphal de l'Antiquité tardive au Moyen Âge », *HAM*, 15 (2), p. 257-270 ; ID., « L'arc triomphal dans l'espace ecclésial. De l'Antiquité tardive au Moyen Âge central en Occident », *BUCEMA* [En ligne], 13, 2009, mis en ligne le 04 septembre 2009, consulté le 10 mars 2011. URL : <http://cem.revues.org/index11070.html>.

<sup>106</sup> Tous les exemples relevés à ce jour construisent un discours cohérent, souvent d'orientation eucharistique, au-dessus de l'autel. Par exemple, dans l'église Sainte-Marie d'Audignon (Landes), les chapiteaux de l'*Adoration des Mages* et du *Sacrifice de Caïn et Abel* sont placés en vis-à-vis. Il en est de même pour les églises suivantes : Cénac (Dordogne), église Sainte-Marie (*Adoration des Mages* et *Résurrection de Lazare*) ; Cessac (Gironde), église Saint-Romain (*Adoration des Mages ?* et *Michel terrassant le Dragon*) ; Lubersac (Corrèze), église Saint-Étienne, arc triomphal de l'absidiole sud (*Voyage* et *Adoration des Mages* dans la Crèche de la *Nativité*) ; Mazères (Hautes-Pyrénées) c<sup>ne</sup> de Castelnau-Rivière-Basse, église Saint-Jean (*Adoration des Mages* et *Sacrifice d'Isaac*), Oloron (Pyrénées-Atlantiques), église Sainte-Marie (*Adoration des Mages* et *Décollation de Jean-Baptiste*) ; Targon, (Gironde) église Saint-Romain (*Adoration des Mages* et *Péché originel*). Nous pouvons ajouter à cette liste les peintures du mur de séparation entre le chœur et la nef de l'église Saint-Martin de Nohant-Vicq.

<sup>107</sup> Même remarque que pour la note précédente : Murillo-de-Galligo (Aragón, Zaragoza), église San Salvador (*Adoration des Mages* et *Majestas domini*) ; Fuentidueña (Segovia, Castilla y León), église San Martín, aujourd'hui au Metropolitan Museum de New York, Cloisters (*Adoration des Mages* et *Daniel dans la fosse aux lions*) ; Zamora (Castilla y León), églises San Cipriano (*Adoration des Mages* et *Péché originel*) ; Zamora, église Santo Tomás (*Adoration des Mages* et une scène indéterminée) ; Yermo (Cantabrie), église Santa Maria (*Adoration des Mages* et *Majestas Domini*) ; Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), cathédrale del Salvador, arc d'entrée de la chapelle axiale (*Adoration des Mages* et *Daniel dans la fosse aux lions*)

<sup>108</sup> Si l'église d'Audignon a subi plusieurs remaniements au cours de son histoire, l'abside a conservé son aspect roman originel. Les chapiteaux qui soutiennent la corniche au niveau de la base des trois fenêtres absidales ont été très endommagés au XIV<sup>e</sup> puis au XVIII<sup>e</sup> siècle lors de l'intégration de deux retables encore en place aujourd'hui. Pour l'analyse historique et archéologique de l'édifice, se reporter à F. ROUSSEAU, « Le chœur roman d'Audignon », *Bulletin de la Société de Borda*, 93, 1969, p. 7-57 ; J. CABANOT, « Sainte-Marie-d'Audignon », dans *Gascogne romane* coll. « La Nuit des Temps, 50 », Saint-Léger-Vauban, 1978 (rééd. 1992), p. 67-171, fig. 62-63.

163), un cycle condensé de l'Épiphanie orne le chapiteau de la retombée sud. Portons, pour commencer, notre attention sur ce dernier.

La Vierge à l'Enfant y occupe la face principale (Figure 161). Couronnée et nimbée, trônant frontalement et présentant l'Enfant bénissant sur ses genoux, elle n'est pas particulièrement remarquable si ce n'est, en arrière-plan, la présence d'un voile suspendu aux crochets et au fleuron du chapiteau. Sur la face occidentale, celle visible de la nef, les trois Mages s'avancent vers Marie, leurs mains voilées chargées de petits vases trapézoïdaux. Au-dessus d'eux, un ange porteur de l'étoile surgit à mi-corps des nuées et accompagne l'élan processionnel des trois Rois.

Un détail fait cependant du chapiteau d'Audignon une œuvre exceptionnelle. Le premier mage, pour se présenter devant le Christ et sa mère, est contraint de franchir le revers de la tenture qui marque une frontière entre les deux pans du chapiteau. Il ne peut donc passer de l'un à l'autre qu'avec toute la solennité que lui impose cette hiérarchie. Une telle structuration du décor a pour conséquence une fragmentation équivoque du cycle développé sur ce seul chapiteau. En effet, sur la face orientale, côté abside, le *Retour des Mages* complète l'adoration (Figure 162). L'ange alertant les Mages accompagne les trois Rois sur le chemin du Christ. L'acceptation du chemin de l'Église du Christ est confirmée par le geste des deux premiers mages exposant la paume de leur main grande ouverte<sup>109</sup>.

Ainsi, par le biais d'une composition en triptyque, c'est une véritable dynamique giratoire qui est imprimée au chapiteau par la procession des Mages. L'élan est initié par l'adoration, finalisé par le retour et articulé autour du *Trône de Sagesse* central. Les éléments narratifs de l'image laissent place à une solennité toute liturgique à laquelle il faudrait ajouter les mains voilées des Mages, l'ange intervenant plus comme un assistant que comme un messager divin et l'étoile apparaissant entre les mains de ce dernier comme un ustensile manipulable.

On pense évidemment, face à ce chapiteau, à la procession des clercs lors du drame liturgique, venant porter leurs offrandes sur l'autel majeur et quittant la scène (le chœur) par une autre porte (la porte de la sacristie dans l'*Office de Limoges*). Toutefois, sans s'en remettre au drame, les remarques inspirées par les fresques de Saint-Marin de Fenollar s'appliquent ici parfaitement. L'Adoration met en scène l'Offertoire alors que les Mages sur le chemin du retour, représentés en pleine Action de grâce (*Deo gratias*), la paume de leur main grande ouverte en signe de réception du message christique, figurent l'achèvement de la messe par la postcommunion ou la bénédiction. Ce chapiteau met en scène l'office tout en substituant le mystère de l'Incarnation au sacrement eucharistique. Une telle conception du décor sur l'arc triomphal de l'église d'Audignon ne laisse aucun doute quant à cette interprétation.

Le chapiteau de la retombée nord, en vis-à-vis de celui de l'Épiphanie, décrit le *Sacrifice de Caïn et Abel* selon une composition tripartite similaire. Préfiguration eucharistique courante, l'iconographie du thème, sur ce chapiteau, n'en est pas moins inhabituelle et semble avoir été adaptée à la place stratégique qu'il occupe. En effet, les deux frères, répartis sur les faces orientale et occidentale ne présentent pas leurs offrandes à l'habituelle dextre divine perçant les nuées, mais à un Christ bénissant, placé en regard de la

---

<sup>109</sup> F. GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen âge*, vol. 1, *Signification et Symbolique*, Paris, 1982, p. 74-75.

Vierge à l'Enfant. Remarquons également que le Christ au nord, tout comme la Vierge au sud, trône sur un banc monté sur deux colonnes s'apparentant fort à la pierre d'un autel. Dans les deux cas, donc, l'offrande des fils d'Adam et celle des Mages sont portées sur le Christ-autel.

Or, l'analyse de chacun des chapiteaux ne prend sens que dans une iconographie globale de l'arc triomphal. Les deux figures hiératiques se faisant face sur l'un et l'autre des deux chapiteaux matérialisent un espace liminal<sup>110</sup> à l'entrée du chœur. En reconsidérant ainsi l'exception iconographique du chapiteau de l'Épiphanie, ne pourrait-on pas en déduire une synthèse iconique de l'espace sacré concret dans lequel le fidèle évolue chaque jour ? En franchissant le voile le séparant de la Vierge à l'Enfant, le premier mage franchit le seuil marqué par l'arc triomphal, le voile pouvant être celui du *Ciborium* ou celui suspendu à une éventuelle poutre de gloire. Quoi qu'il en soit, la Vierge à l'Enfant se trouve insérée dans un isolat spatial de sacralité supérieure et les Mages invitent le fidèle à suivre leur progression, du regard du moins, vers l'autel, épïcêtre de cette sacralité.

Ainsi, dans l'église d'Audignon, comme dans la plupart des exemples semblables<sup>111</sup>, les Mages marquent-ils un seuil entre l'abside et la nef. Cette transition est pour ainsi dire ultime dans l'édifice. Mais nous pourrions établir les mêmes remarques pour un autre seuil de l'édifice, que tout fidèle se doit de franchir, celui du portail. Les recherches récentes de Caroline Roux tentent de mettre en évidence le lien entre la transition marquée par l'arc triomphal et celle matérialisée par le portail, deux architectures liminales par excellence<sup>112</sup>. Nous ne nous attarderons pas sur ce dernier sujet, mais notre corpus fait état d'un nombre tout à fait conséquent d'*Adorations des Mages* sur les chapiteaux d'ébrasements, presque toujours orientées vers la porte de l'édifice.

### III. 4 La pérégrination dans l'édifice : l'exemple des chapiteaux de Saint-Pierre de Chauvigny

Dans les exemples précédents, nous avons évoqué l'utilisation de la procession des Mages dans l'édifice. Toutefois, plusieurs exemples montrent une utilisation similaire des points stratégiques de l'église sans que leur composition ne semble participer à l'orientation architecturale générale ni à sa hiérarchisation et aux courants humains qu'elles génèrent. Le chapiteau du rond-point du chœur de l'abbatiale Saint-Pierre de Chauvigny semble, à première vue, respecter une logique d'image statique, élevée comme un retable au-dessus de l'autel (Figure 164).

Sur ce chapiteau, le sculpteur s'est efforcé de concentrer l'essentiel de sa composition sur la face principale. La procession des Mages y a été en conséquence totalement annihilée au profit d'un positionnement symétrique de la triade par rapport à la Vierge, très rare sur au

---

<sup>110</sup> Selon la thèse développée par C. Roux, « À propos de l'arc triomphal... », *op. cit.* n. 105, p. 153-181.

<sup>111</sup> Voir note n° 106 et 107. Faisons toutefois exception de certains cas particuliers qui usent des chapiteaux de l'arc triomphal pour créer un diptyque statique conçu pour être contemplé de la nef. Par exemple, l'église Sainte-Marie d'Oloron place en pendant la Vierge à l'Enfant de l'*Adoration des Mages* et Hérode Antipas de la *Décollation des saint Jean-Baptiste*, les deux figures en trône constituant ainsi une image antithétique statique visible de la nef.

<sup>112</sup> C. ROUX, « Entre sacré et profane. Essai sur la symbolique et les fonctions du portail d'église en France entre le XI<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 82 (4), 2004, p. 839-854 ; ID., « À propos de l'arc triomphal : origine, formes et emplacements... », *op. cit.* n. 105, part. p. 173-175.

XII<sup>e</sup> siècle<sup>113</sup>. Au centre, la Vierge à l'Enfant trône hiératiquement. Sur son nimbe, on lit encore *AVE SANCTA MARIA*. L'Enfant, arborant quant à lui son nimbe crucifère, bénit l'offrande des deux mages placés à sa droite et accueille, de son autre main, celle du visiteur venant à sa gauche. Outre sa composition inhabituelle, le chapiteau présente d'autres originalités. Les Mages ne tiennent pas chacun une offrande mais deux, contenues dans deux coupes identiques, qu'ils présentent l'une au-dessus de l'autre. Les deux rois placés immédiatement au côté du Christ ont posé leurs deux genoux à terre alors que le troisième est en attente sur la face latérale. Pour finir, la dextre divine, bénissant l'Enfant, constitue un *unicum* iconographique dans une image de l'Épiphanie des Mages (plus courante en revanche pour le Baptême). Sur la face latérale droite intervient l'Annonciation et sur la gauche, la Présentation au Temple. Enfin, la face donnant sur le déambulatoire montre la première tentation du Christ : le diable brandit une grosse pierre et demande à Jésus de la changer en pain.

Ce chapiteau fait partie des deux seuls du rond-point à être décorés de scènes évangéliques. Le second coiffe la première colonne sud et présente, côté chœur, l'Annonce aux Bergers (Figure 165), enrichie des inscriptions *DIXIT GLORIA IN EXCELSIS DEO ; GABRIEL ANGEL ; PASTORES ; PASTOR BONUS*. Côté déambulatoire, la personnification de Babylone (*MAGNA MERETRIX BABILONIA*) tient les coupes remplies du vin de la colère. Sur les faces latérales s'opposent Michel psychopompe (*MICHAEL ARC(H)ANGE*) et un disciple de Babylone (*BABILONIA...DESERTA*).

Le chapiteau des Mages tient une place stratégique. Seul chapiteau historié visible de la nef, il coiffe la colonne de droite de l'arcade centrale et expose littéralement son message épiphanique au-dessus de l'autel, à la manière d'un retable. C'est par ailleurs sur ce point nodal du programme que le sculpteur a choisi d'y apposer sa signature (*GODFRIDUS ME FECIT*). L'Épiphanie de Chauvigny est donc conçue comme une monstration de la *Sedes sapientiae*, elle-même monstration du corps incarné de Jésus à l'assemblée des fidèles. Dressée au-dessus de l'autel, l'image s'accorde avec le culte à l'hostie naissant à partir du XI<sup>e</sup> siècle, pouvant donner lieu à une exposition similaire du corps du Christ dans un processus de mise à l'écart progressive du peuple lors du rituel eucharistique.

Ainsi placé au-dessus de l'autel, le chapiteau de l'Épiphanie développe un programme autonome à visée eucharistique qui se trouve enrichi par le reste de sa décoration. Sur la face latérale, l'Annonciation est l'instant théologique de l'incarnation du corps christique mais la croix que tient Gabriel rappelle sa vocation sacrificielle, réflexion développée par l'exposition de l'Enfant au-dessus de l'autel du Temple, sur la face opposée. Nous pensons donc judicieux de voir dans les deux coupes que tiennent chacun des Mages une évocation des deux espèces du corps du Christ et, dans leur adoration, une offrande eucharistique. Elle s'oppose ainsi aux coupes remplies du vin de la colère que tient la personnification de Babylone sur le chapiteau de l'Annonce aux Bergers. Quant à la dextre divine bénissant l'Enfant, si sa présence dans l'image de l'Épiphanie est inexistante rare, elle est en revanche beaucoup plus courante dans l'iconographie du rituel eucharistique, où la main est généralement suspendue au-dessus de

---

<sup>113</sup> L'Évangélaire d'Etchmiadzin (Erevan, Maenadaran, ms. 2374 f. 229 r., avant, Bibliothèque d'Etchmiadzin, ms. 229) est daté de 989 mais la miniature de l'Adoration des Mages, placée à la fin du manuscrit est, elle, datée entre le VI<sup>e</sup> et le VII<sup>e</sup> siècle. L'Ivoire byzantin du British Museum daté du VI<sup>e</sup> siècle (n<sup>o</sup> d'inv. 1904, 0702.1).

l'autel<sup>114</sup>. Ainsi, la bénédiction divine du corps incarné destiné au sacrifice, présenté dans le giron de sa mère comme sur un autel, pourrait être une évocation, rare, de la consécration eucharistique. La face du chapiteau, côté déambulatoire, offre en ce sens l'image contraire de cette conversion en présentant la première tentation du Christ (la seule des trois tentations présente à Chauvigny). Le Diable fait face à Jésus et lui demande de changer les pierres en pain. À la demande perfide de Satan, répond ainsi sur la face opposée le très saint mystère eucharistique.

Le contenu de l'image s'accorde donc étroitement avec sa localisation. Il semble, par ailleurs, que l'Épiphanie de ce chapiteau ait pour seule vocation d'exposer son message sacramentel au fidèle présent dans la nef. Ce dernier placé *ad orientem* est alors saisi par le fourmillement de scènes violentes de monstres, de chimères androphages sur l'ensemble des chapiteaux que seules l'Épiphanie et l'Annonce aux Bergers viennent rompre. De ces deux scènes, cependant, seule la première est visible, la seconde nécessitant de dévier de l'axe du vaisseau central pour être aperçue. L'image globale ainsi construite par l'ensemble des chapiteaux ne peut faire penser qu'au Psaume 22 (21) « *De ore leonis libera me Domine* » chant indissociable de l'office et représentatif du climat de supplication instauré avant la consécration des espèces. Dans cet ensemble, si le chapiteau de l'Annonce aux Bergers n'est pas directement visible par le fidèle lorsqu'il est témoin de la conversion des espèces, il paraît toutefois jouer un rôle analogue à celui que nous avons relevé pour les peintures de Saint-Marin-de-Fenollar. Alors que le prêtre accomplit l'office, tourné vers l'Orient et donc, face à l'Adoration des Mages, l'Annonce aux Bergers reste présente à sa droite, évoquant le *Gloria in Excelsis*. La formule est d'ailleurs inscrite en toutes lettres sur le chapiteau (*GARBIEL DIXIT GLORIA IN EXCELSIS DEO*). Mais plus encore que dans la chapelle de Fenollar, le prêtre est ici clairement identifié aux bergers par l'ajout de la mention *PASTORES* et *PASTOR BONUS*<sup>115</sup> au-dessus des pâtres, qui, sur le chapiteau, détournent les brebis de Babylone pour les réunir autour de l'ange.

Ainsi, les faces de chacun des chapiteaux orientées vers l'autel forment un écrin au rituel eucharistique accompli quotidiennement sur la pierre sacrificielle et dont l'Adoration des Mages constitue la clef.

Nous ne pourrions cependant limiter le discours des chapiteaux à la simple construction d'un retable de pierre élevé au-dessus de l'autel. Plusieurs auteurs ont en effet abordé les chapiteaux du chœur de Chauvigny comme un programme iconographique dynamique construit en fonction de la *peregrinatio*<sup>116</sup> du fidèle dans l'édifice<sup>117</sup>. En réalité, à

---

<sup>114</sup> Nous en trouvons un bel exemple sur l'archivolte du portail de l'église de Saint-Loup-de-Naud. La main divine apparaît au-dessus de l'autel alors que l'évêque saint Loup consacre les espèces. Sur le claveau voisin, celui de la clef de l'arc, une autre dextre divine s'oriente vers l'autel.

<sup>115</sup> Mention peu répandue pour désigner les Bergers et référence claire au *Bon Pasteur*. L'assimilation des pasteurs aux clercs responsables de leur troupeau illustre une exégèse déjà ancienne : AMBROISE DE MILAN. *Traité sur l'Évangile de Saint Luc*, livre 2, 53, G. TISSOT, Sch, 45, Paris, 1956, p. 95 : « le Christ naît, et les pasteurs se mettent à veiller ; par eux les troupeaux des nations, vivant jusque-là la vie des animaux, vont être rassemblés dans le bercail du Seigneur [...]. Et les pasteurs peuvent bien veiller, étant formés par le Bon Pasteur. Ainsi, le troupeau, c'est le peuple ; la nuit, c'est le monde ; les pasteurs, ce sont les évêques ».

<sup>116</sup> Nous empruntons ce terme à D. MÉHU, « Locus, transitus, peregrinatio : Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle) », *op. cit.* n. 96, p. 75-293.

<sup>117</sup> N. COATANOAN, *Chapiteaux de Saint-Pierre de Chauvigny en Poitou*, Monaco, 1959 ; D. MCDUGALL, « The Choir Capitals of S. Pierre-en-haute, Chauvigny (Poitou) », *The Burlington Magazine*, 36, 1920, p. 1-18 et

l'image statique construite pour les fidèles massés dans la nef s'ajoute une seconde dimension, perceptible lors du cheminement dans le déambulatoire. En entrant par le bas côté nord, le spectateur affronte un monde infesté de créatures démoniaques, sur lesquelles Satan règne en maître, et dont chaque étape forme un programme contraire à celui développé côté l'autel. Si l'on suit un éventuel sens de déambulation du nord au sud, qui paraît le plus logique, le fidèle affronte, entre autres, le diable rassemblant ses adorateurs (antonyme de *l'Adoration des Mages*), la tentation du Christ, sorte d'anti eucharistie et, pour finir, Babylone brandissant les coupes de vin qui enivrent les rois des nations (au contraire des Rois mages portant le vin à la consécration). Le cycle se termine par Michel psychopompe, pendant de Gabriel sur la face opposée, concluant ainsi le programme par un espoir eschatologique.

Soulignons enfin que *l'Adoration des Mages* de Chauvigny est sans doute celle de notre corpus qui exprime le plus nettement l'adoration de l'autel et l'offrande eucharistique. Si nous considérons notre hypothèse selon laquelle les coupes des Mages contiennent bien les espèces destinées à la consécration, la dextre divine signifie leur conversion, ce chapiteau exalte donc avec force la présence réelle. Or, pour ce faire, la composition en a été profondément remaniée tout en enrichissant une thématique que les Mages véhiculent naturellement<sup>118</sup>. On peut s'interroger sur le besoin de création d'une telle image. D'après la datation la plus communément acceptée, les chapiteaux de Chauvigny auraient été exécutés à la fin du XI<sup>e</sup> siècle ou au plus tard, au début du XII<sup>e</sup> siècle. Plusieurs hérésies locales agitent certes la région, mais, en raison de la datation haute du chapiteau, nous pourrions rapporter sa conception au contexte de querelle eucharistique initiée par Bérenger de Tours et combattue par Lanfranc de Bec. En effet, le chapiteau de l'Épiphanie semble être une attaque directe aux théories symbolistes de la conversion des espèces exprimée par Bérenger. Ce dernier défend l'idée selon laquelle le pain et le vin subsistent après la conversion, le corps du Christ étant simplement signifié et la conversion entendue comme un processus intelligible. Au contraire, le chapiteau défend la thèse réaliste inverse en décrivant clairement l'efficacité du rituel de conversion et la présence réelle du Christ par l'exaltation de son corps incarné. Or, nous savons que Bérenger forgea sa théorie au milieu du XI<sup>e</sup> siècle, mais que ses idées étaient encore sources de polémiques peu avant sa mort (1088), notamment au synode de Poitiers (1078) où il manqua d'être assassiné. On peut donc penser que les concepteurs du programme iconographique de Chauvigny, dans un climat agité, ont ressenti le besoin d'affermir l'orthodoxie eucharistique.

#### IV. Synthèse

Suite à la brève étude de ces quelques décors monumentaux, force est de constater que l'acte d'offrande des Mages surpasse non seulement le cadre évangélique, mais également celui de la célébration de l'Épiphanie, pour se recentrer essentiellement sur le sacrifice eucharistique<sup>119</sup>. La combinaison de l'offrande faite au Christ et de celle faite à l'autel nous

---

avec moins de succès, M. MAUPOIX, « Les chapiteaux de Saint-Pierre de Chauvigny », *Art sacré : cahiers de Rencontre avec le Patrimoine Religieux*, 16, 2002, p. 6-99.

<sup>118</sup> I. ROSIER-CATACH, *La parole efficace : signe, rituel, sacré*, Paris, 2004, p. 6-40.

<sup>119</sup> La relation entre les Mages et le Baptême paraît ainsi passer au second plan dans l'image monumentale. Il convient cependant de considérer cette remarque pour les décors monumentaux seuls. En effet, la relation entre

interdit donc de restreindre l'image à un simple commentaire tropologique destiné au fidèle, car, en réalité, les Mages donateurs conceptualisent les notions universelles d'Offrande et d'Adoration.

Les travaux d'Anita Guerreau-Jalabert et ceux d'Eliana Magnani<sup>120</sup> ont approfondi l'analyse anthropologique du don en replaçant la relation binaire et synallagmatique entre donateur et bénéficiaire dans une société théocentrique considérant l'offrande comme essentiellement destinée à Dieu. Dans ce contexte, l'Église canalise le flux des offrandes dans la société en le polarisant sur son cœur, l'autel, l'offrande destinée au sacrifice eucharistique restant le don fondamental.

Ainsi, les deux actions accomplies par les Mages face au Christ selon l'Évangile de Matthieu, adoration (*adoratio*) et offrande (*oblatio*), entrent particulièrement en résonance dans la société médiévale. L'Adoration représente le premier devoir du chrétien envers Dieu et lui est exclusivement destinée. En ce sens, elle est assumée par l'Église : par la louange perpétuelle de l'*Opus Dei* calquée sur la liturgie céleste, par les messes destinées aux âmes des défunts ou, plus simplement, lors de la liturgie de l'office commun à destination collective, privée ou votive. La société féodale fait donc fusionner les deux notions dans une vision paradigmatique du lien entre l'humain et le divin et sont, au XII<sup>e</sup> siècle, assurées par l'Église et polarisées sur la véritable pierre angulaire de l'édifice sociétal : la table sacrificielle. Dans ce contexte, rappelons que l'Épiphanie est, par nature, la révélation divine faite aux hommes, fondement de la Nouvelle Alliance. Or, au Moyen Âge, la conception de cette alliance et du lien unissant le fidèle et Dieu se structure autour du don que l'Église, au-delà de la simple célébration mémorielle de l'histoire évangélique, organise et tente de garder vivante par sa réitération quotidienne lors du cérémonial liturgique. Ainsi, les mystères de l'Incarnation et de l'Eucharistie se confondent sous le regard des trois Rois et se reproduisent à chaque office sous celui du fidèle. Cette donnée importante ne manque pas de contaminer les images de l'Adoration dans leur expression monumentale. Par leur intégration à l'espace ecclésial, espace conçu pour et par la liturgie, elles participent au rituel autant que le rituel influence leur conception. Le don des Mages médiévaux devient ainsi l'acte fondateur de la Nouvelle Alliance et, comme tout acte de donation, il est officialisé sur l'autel.

Insistons, pour finir, sur l'idée que la portée eucharistique de l'épisode, construite autour de l'acte de donation, est sans doute le moteur véritable du processus d'actualisation de l'épisode et de sa participation directe à la vie du fidèle. Chaque jour est reproduit le sacrifice, et chaque jour le Chrétien est témoin du mystère eucharistique comme les Mages l'ont été de celui de l'Incarnation. En cela, le langage rituel reproduit la symbolique exégétique, établie depuis des siècles : la conversion des gentils au moment de l'Adoration. Cependant, la forme sacramentelle que prend l'Adoration au XII<sup>e</sup> siècle signifie la conversion du Chrétien renouvelée à chaque office, à chaque sacrifice eucharistique, véritable générateur du *Corpus Christi*.

---

l'Épiphanie et le Baptême perdure comme en témoigne la quantité de décors de cuves baptismales accueillant l'offrande des trois Rois.

<sup>120</sup> A. GUERREAU-JALABERT, « "Caritas" y don en la sociedad medieval occidental », *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. 60 (1), n° 04, 2000, p. 7-62 ; E. MAGNANI, « Du don aux églises pour le salut de l'âme en Occident (IV<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle) : le paradigme eucharistique » dans *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, N. BÉRIOU, B. CASEAU, D. RIGAUX (Éds.), vol. 2, *Les réceptions*, Paris, 2009, p. 1021-1042.

## Chapitre 3 : Les Rois Mages dans une ecclésiologie du XII<sup>e</sup> siècle

---

La polarisation sacramentelle de l'acte d'offrande des Mages influe profondément sur la portée ecclésiologique du thème iconographique dont nous avons observé l'évolution depuis les origines. Dans l'Église primitive, l'acte d'offrande était adressé à l'Église en tant que groupe restreint, pour la prospérité de la communauté mais aussi pour la mémoire du donateur et l'accès de son âme au royaume des cieux. Plus tard, dans une ecclésiologie impériale, pontificale tout d'abord, puis carolingienne et ottonienne, l'offrande devient un tribut garant de la cohésion politique et spirituelle de l'Église autour d'une entité structurante (Rome ou l'Empereur). D'après les décors que nous venons d'étudier, le don lui-même semble faire l'Église. En tant qu'acte efficace et opérant, l'offrande au Christ est non seulement la reconnaissance du corps christique mais également l'agrégation de ses membres selon les modalités que nous définirons plus bas. Pour ce faire, nous aborderons deux programmes sculptés bien connus, les portails de la nef de Vézelay et la façade de Saint-Gilles-du-Gard, tous deux usant des trois Rois différemment pour l'élaboration d'une puissante image ecclésiale.

### I. L'Adoration du *Corpus Christi* : Vézelay

Le portail de la nef de Vézelay<sup>121</sup> est apparu naturellement comme une étape nécessaire à notre raisonnement. En effet, si le programme garde encore jalousement, en l'état actuel de la recherche, une grande part de son mystère, l'image qui y est élaborée est reconnue par tous comme celle de l'*Ecclesia universalis* forgée dans une pensée clunisienne. Nous nous engagerons toutefois prudemment dans son analyse en relevant prioritairement les problématiques posées par les nombreuses « anomalies » que présente l'*Adoration des Mages* du portail sud, témoins d'une intense réflexion sur le thème dans une vision d'ensemble. En cela, l'analyse du tympan sud ne pourra se passer de sa complémentarité avec le portail nord

---

<sup>121</sup> La bibliographie relative au portail de la Madeleine étant interminable, on s'orientera principalement vers les études récentes et leurs précieux travaux historiographiques. On pourra dans un premier temps faire bon usage de l'ouvrage collectif : *Cluny 910-2010 : onze siècles de rayonnement*, N. STRATFORD (Dir.), Paris, 2010, notamment les contributions de P. et D. DIEMER, « Le grand portail de Vézelay », p. 200-213 et N. STRATFORD, « Pour une archéologie du grand portail de Vézelay », p. 214-219 qui référence une grande partie de l'historiographie. Concernant les études plus approfondies : A. KIRCSCH, *Das Verhältnis von Altem und Neuem Testament im Spiegel romanischer Kirchenportale Frankreichs : Das Südportal von Saint-Pierre in Moissac. Das Westportal von Saint-Trophime in Arles. Das Westportal von Sainte-Madeleine in Vézelay*, Stuttgart, 2006 ; M. ANGHEBEN, « L'Apocalypse XXI-XXII et l'iconographie du portail central de la nef de Vézelay », *CCM*, 41, 1998, p. 209-240 ; K. M. SAZAMA, *The Assertion of Monastic Spiritual and Temporal Authority in the Sculpture of Sainte-Madeleine at Vezelay*, Ph.d., Evanson, 1995, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1997 ; P. DIEMER, « Das Pfingportal von Vezelay : Wege, Unwege und Abwege, einer Diskussion », *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, 1, 1985 sans oublier V. HUYS-CLAVEL, *Image et discours au XII<sup>e</sup> siècle : les chapiteaux de la basilique Saint-Marie-Madeleine à Vézelay*, Paris, 2009. Pour l'historique de la Madeleine et une analyse archéologique de la façade voir en premier lieu les travaux de Francis Salet : F. SALET, *Cluny et Vézelay. L'œuvre des sculpteurs*, Paris, 1995, p. 87-114 ; ID., *La Madeleine de Vézelay*, Melun, 1948 ; ID., « La Madeleine de Vézelay. Notes sur la façade de la nef », *B.M.*, 99, 1940, p. 223-23 que l'on corrigera avec L. SAULNIER et N. STRATFORD, *La sculpture oubliée de Vézelay*, Paris, 1984, part. p. 1-18. Dans leur ensemble, les conclusions de Francis Salet n'ont pas été contredites. On pourra toutefois consulter C. BEUTLER, *Das Tympanon zu Vezelay. Programm, Planwechsel un Datierung*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 29, 1967, p. 7-30. qui remet en cause la vision archéologique habituelle bien que les conclusions de l'auteur soient à prendre avec précautions. Voir au sujet de ce dernier auteur le compte rendu de Francis Salet dans, *B.M.*, 126, 1968.



consacré à l'Ascension et surtout, de son statut de portail secondaire, dévolu au développement de la vision du portail central.

### **I. 1 Le portail sud**

S'il est un élément du programme du narthex laissé pour compte par l'historiographie vézélienne, il s'agit du portail de l'Enfance ornant la porte sud (Figure 166), écrasé par la vision complexe du portail central, sur laquelle se sont concentrées toutes les énergies<sup>122</sup>, et devancé par son semblable, le portail de l'Ascension (Figure 167) qui, dans les querelles pour l'identification de la vision centrale, avait l'avantage de servir d'argument. Le portail de l'Enfance a donc, au mieux, été cité, sinon purement oublié<sup>123</sup>. Pourtant, son iconographie inhabituelle mérite toute notre attention.

Le portail se compose d'une lunette à deux registres, encadrée d'une double archivolt ornée de corolles florales et de rinceaux végétaux. La partie supérieure de la porte repose sur deux jambages massifs et deux pilastres cannelés. Deux anges buccinateurs sont sculptés en vis-à-vis, sur les corbeaux, alors qu'un faune archer (le personnage est affublé d'une queue animale) et une sirène, ornent les deux chapiteaux d'ébrasements. Dans sa structure architectonique, le portail est l'exacte réplique du portail nord, consacré aux pèlerins d'Emmaüs et à l'apparition du Christ au Cénacle avant l'Ascension.

Au registre inférieur se succèdent, de gauche à droite, l'Annonciation, la Visitation, l'Annonce aux Bergers et la Nativité insérée dans une grotte stylisée. Le cycle de l'Enfance se conclut, dans la lunette supérieure par l'Épiphanie des Mages, dans laquelle résident toutes les anomalies de l'image. En effet, autour de la Vierge centrale sont disposés cinq personnages tour à tour interprétés par divers auteurs comme les cinq mages, comme quatre mages et un valet ou encore comme trois Mages et deux Bergers<sup>124</sup>. Nous pouvons à ce stade de l'étude exclure la possibilité que plus de trois Mages participent à une même action (ici l'adoration), leur nombre ne pouvant varier que par la fragmentation du récit, ce qui n'est pas le cas ici. Nous pouvons également écarter une mise en parallèle des Mages et des Bergers à la façon du tympan de la cathédrale de Vérone, l'annonce aux pasteurs apparaissant déjà au registre

---

<sup>122</sup> Les querelles scientifiques du début du XX<sup>e</sup> siècle ont cristallisé autour de l'interprétation exacte de la vision du portail central (Pentecôte, Ascension, apparition au Cénacle ou envoi des disciples en mission). Là encore, la bibliographie très conséquente nous oblige à ne mentionner que les thèses récentes qui dresseront un tableau historiographique. Outre les références de la note précédente, voir : M.-D. TAYLOR, « The Pentecost at Vézelay », *Gesta*, 19, 1980, p. 9-15 ; J. S. FELDMAN, *The Narthex Portal at Vézelay : Art and Monastic Selfimage*, Ann Arbor, Michigan, 1986, M. ANGHEBEN, « L'Apocalypse XXI-XXII et l'iconographie du portail central de la nef de Vézelay », *op. cit.* n. 121 ; P. LOW, « You Who Once Were Far Off'': Enlivening Scripture in the Main Portal at Vézelay », *A.B.*, 85(3); 2003, p. 469-489. On consultera également F. SALET, « Essai d'interprétation du grand tympan de Vézelay », *BSNAF*, 1947, p. 62-69, 262-264 pour un rappel de l'historiographie la plus ancienne.

<sup>123</sup> Seules quelques études favorisant une approche globale de la question de la façade évoquent la porte sud : F. SALET, *Chuny et Vézelay...op. cit.* n. 121, p. 106-115, É. PALAZZO, « L'iconographie des portails de Vézelay : nouvelles données d'interprétation », *Écrire-Voir*, 4, 1984, p. 22-31, M. ANGHEBEN, « L'Apocalypse XXI-XXII et l'iconographie du portail de la nef de Vézelay », *op. cit.* n. 121, R. OURSEL, *Lumière de Vézelay*, Saint-Léger-Vauban, 1993, p. 69-71 ; V. ROUCHON-MOULLERON, *Vézelay, livre de Pierre*, Paris, 1997, p. 90-97.

<sup>124</sup> Pour R. OURSEL, *Lumière de Vézelay*, *op. cit.* n. 123, il s'agit de quatre mages et d'un serviteur ; V. ROUCHON-MOULLERON, *Vézelay, livre de pierre*, *op. cit.* n. 123, voit une image épiphanique rare comportant cinq mages.

inférieur et le thème de *l'Adoration des Bergers* étant quasi inexistant au XII<sup>e</sup> siècle<sup>125</sup>. De plus, les cinq personnages sont tous munis d'offrandes (à l'exception de celui logé dans l'écoinçon gauche trop mutilé pour que l'on puisse l'affirmer). Ils sont tous en adoration dans une dynamique non plus processionnelle, mais convergente, ce qui nous permet d'exclure immédiatement Joseph, la sage-femme (les cinq figures sont masculines) ou l'ange (aucun n'est ailé). Notons, pour finir, l'importante variation des proportions des figures que l'on a voulu attribuer à la maladresse d'un sculpteur, imitant péniblement l'art de son génial voisin, auteur du tympan central.

Proposons donc que trois Mages seulement participent à l'action, regroupés dans la partie droite de la lunette (Figure 168). Ils sont tous trois de même taille, richement vêtus<sup>126</sup> et étaient apparemment couronnés avant les mutilations révolutionnaires. Comme à Autun, et à Neuilly-en-Donjon, le dernier mage porte la prophétie de Balaam en guise d'offrande, sous la forme d'un codex scellé, confirmant une tradition bourguignonne de ce détail. Les trois chevaux, parqués dans l'écoinçon droit, complètent une composition de fait habituelle.

Les deux personnages de gauche sont plus problématiques. Celui placé au plus près de la Vierge porte une coiffe juive et un manteau bien trop précieux pour être celui d'un berger (Figure 170). Il convient plutôt d'y voir une figure vétérotestamentaire. Le second mérite un examen plus attentif (Figure 169). Il tente de retenir un long manteau emporté par le souffle de la vision du portail central<sup>127</sup>, découvrant ainsi ses jambes et ses pieds nus (alors que son voisin est chaussé). Remarquons pour commencer que seuls les apôtres dispersés sur l'ensemble du portail, sont représentés pieds nus et ainsi animés du souffle de l'Esprit saint. Son bras est mutilé, mais nous identifions encore un objet forme rectangulaire qui apparaît entre les plis de son manteau, ressemblant fort à un codex. Enfin, si son visage est mutilé, on peut encore remarquer l'implantation haute des cheveux se réunissant en un bourrelet au sommet de son crâne et retombant en mèche longue sur sa nuque. Ce personnage pieds nus, porteur du livre et vraisemblablement atteint de calvitie, ne peut donc être que saint Paul qui apparaît à plusieurs reprises sur le portail.

Saint Paul ainsi associé à un personnage vétérotestamentaire rappelle bien évidemment le célèbre chapiteau du *Moulin mystique* (Figure 171), sur lequel nous retrouvons l'apôtre des gentils, ressemblant en tout point au personnage que nous venons de décrire, pieds nus et vêtu d'une toge de citoyen romain<sup>128</sup>. Le second personnage, juif, est, comme sur le portail, chaussé et vêtu du même long manteau. Ce dernier, habituellement reconnu comme Moïse, pourrait donc être celui qui accompagne Paul vers l'Épiphanie. Acceptons donc, dans un premier temps, que ce personnage soit une figure prophétique évoquant l'Ancienne Loi alors que Paul incarne le Christianisme, en accord avec l'idée d'union des deux Testaments récurrente dans l'iconographie vézelienne. Mais alors, comment expliquer la coupe que ce

---

<sup>125</sup> À l'exception de rares exemples hispaniques, par exemple dans le cloître de San Pedro el Viejo de Huesca (Aragón), 1175-1200 ; sur un chapiteau de l'abside de San Martín de Fuentidueña (aujourd'hui au Metropolitan Museum, Cloisters, 1175-1200 ; sur un chapiteau du cloître de Santo Domingo de Silos.

<sup>126</sup> Les tenues vestimentaires des trois Rois sont à rapprocher de celles qu'ils portent sur les chapiteaux d'Autun.

<sup>127</sup> Nous remarquons en effet qu'un même souffle, paraissant émaner du tympan central, anime les vêtements de la plupart des figures de la façade.

<sup>128</sup> M. ZINK, « Moulin mystique. À propos d'un chapiteau de Vézelay : figures allégoriques dans la prédication et dans l'iconographie romanes », *Annales E.S.C.*, 31 (3), p. 481-488.

dernier présente au Christ<sup>129</sup> ? Cette dernière nous orienterait plutôt à reconnaître l'attribut habituel de Melchisédech dont la présence dans l'iconographie au XII<sup>e</sup> siècle est certes rare, mais pas inexistante. Considérons donc, dans un premier temps, les deux éventualités et replaçons le portail de l'Enfance dans la cohérence globale de la façade.

## I. 2 Le portail central

### I. 2. a *Ecclesia universalis*

Éric Palazzo, le premier, a invité le chercheur à une analyse globale de la façade en proposant plusieurs pistes<sup>130</sup>. Pour l'auteur, une triple Épiphanie doit être considérée sur les trois portails, celles des portails latéraux étant subordonnées à la vision du portail central. Nous en prenons ici acte, en ajoutant que les trois révélations divines sont aussi trois visions corporelles du Christ ou, encore, trois interprétations différentes du corps du Christ. Si le tympan sud nous montre les premiers instants de ce corps lors de l'Incarnation, le portail nord décrit les derniers instants du corps ressuscité sur terre avant l'Ascension. Enfin, le tympan central évoque son corps glorieux d'après une conception que nous allons préciser.

Évitons de revenir sur les querelles qui ont animé l'historiographie durant près de soixante ans au sujet de l'identification de la scène centrale<sup>131</sup> en acceptant l'interprétation la plus couramment admise. Au centre du tympan s'élève un Christ immense, inscrit dans sa mandorle. Des paumes de ses mains se diffuse l'Esprit saint sur les douze apôtres porteurs de livres, scindés en deux groupes de six. Le tympan construit donc, comme l'envisageait Francis Salet, une image doctrinale syncrétique de la Pentecôte et de l'Envoi des disciples en mission. Au niveau des épaules du Christ s'opposent deux motifs décoratifs, l'un ondulé à gauche et l'autre, végétal, à droite. Ils ont généralement été interprétés comme l'évocation de l'Arbre de Vie et de la source d'eau vive d'Apocalypse 22<sup>132</sup>. Une voussure compartimentée épouse la partie supérieure de l'espace du tympan, peuplée de personnages souffrant de diverses afflictions physiques et mentales. Ces petites scènes ont le plus souvent été interprétées comme les nations destinées à intégrer l'Église, leur handicap exprimant les maux de leur âme. La seconde archivoltte donne une dimension cosmocentrique à l'ensemble en déployant un calendrier. D'un bout à l'autre du linteau, sur lequel repose la vision du tympan, se réunissent les différents peuples de la terre dont l'apparence physique quasi monstrueuse est issue des descriptions anthropologiques fabuleuses léguées par la littérature antique<sup>133</sup>. Ils convergent vers Pierre et Paul. Enfin, six figures en pied, pour la plupart des apôtres, occupent les ébrasements et les côtés du trumeau. Dans le prolongement de ce dernier, un portrait de

---

<sup>129</sup> La seule iconographie de Moïse le montrant muni d'une coupe est celle de l'apposition du *Tau*, la coupe lui servant de récipient à peinture, ce qui n'a aucun sens dans ce contexte. Notons que si l'on a l'habitude de voir Melchisédech couronné, cela est loin d'être une norme. Nous le retrouvons vêtu comme le personnage de Vézelay au portail du transept nord de Chartres.

<sup>130</sup> É. PALAZZO, « L'iconographie des portails de Vézelay... », *op. cit.* n. 123.

<sup>131</sup> Voir note n° 121.

<sup>132</sup> D'abord par F. SALET, *La Madeleine de Vézelay, op. cit.* n. 121, puis plus en détail par M. ANGHEBEN « L'Apocalypse XXI-XXII et l'iconographie du portail de la nef de Vézelay », *op. cit.* n. 121.

<sup>133</sup> F. SALET, *Cluny et Vézelay...*, *op. cit.* n. 121, p. 97-101 ; ID., *La Madeleine de Vézelay, op. cit.* n. 121, p. 124-131 ; A. KATZENELBOGEN, « The Central Tympanum at Vézelay : Its Encyclopedic Meaning and its Relation to the First Crusade », *A.B.*, 26 (3), p. 141-151.

Jean-Baptiste, porteur de l'*Agnus Dei*, était surmonté d'un élément intermédiaire aujourd'hui disparu.

Si beaucoup de questions, dans l'analyse détaillée du portail, restent ouvertes, son interprétation générale est depuis longtemps saisie dans ses grandes lignes. Selon deux dynamiques contraires de diffusion et de convergence, se construit une image de l'Église universelle autour du Christ. Cette construction s'opère par l'intermédiaire des apôtres, investis du Saint-Esprit, formant les piliers de la première Église institutionnelle chrétienne et donc les fondements de l'Église catholique. Dans un tel contexte, on comprend la place donnée aux Mages sur le tympan sud, l'annonce faite aux gentils étant comprise comme la préfiguration évangélique des peuples rassemblés autour de la théophanie centrale. Nous pourrions également approfondir l'idée en reconnaissant, dans la diversité des peuples du linteau, une illustration des grands pèlerinages eschatologiques des Psaumes et du livre d'Isaïe. La participation active des Mages à un programme montrant la constitution de l'*Ecclesia universalis* est donc parfaitement en accord avec une pensée universelle clunisienne de l'*Ecclesia cluniacensis* trouvant son point d'orgue dans les écrits de Pierre le Vénérable<sup>134</sup>. L'abbé est en effet très actif entre 1130 et 1140, peu après l'édification de la façade de la nef d'après la chronologie communément admise (aux environs de 1125). C'est donc vers cet auteur incontournable que nous renvoyent les recherches les plus récentes sur le portail de Vézelay<sup>135</sup>.

### *I. 2. b Incarnation sacramentelle du Corpus Christi*

Concentrons-nous donc un instant sur le Christ central en relevant en premier lieu son gigantisme. Il traverse longitudinalement le tympan pour former l'axe central du portail, celui vers lequel convergent les peuples du linteau et se rejoignent les compartiments de la voussure. Il forme ainsi l'axe de l'univers autour duquel tout est agencé, y compris le cosmos. Ses pieds reposent sur le fond de la mandorle, presque sur le linteau, alors que sa tête auréolée du nimbe crucifère, se loge dans un espace vide laissé entre les deux compartiments supérieurs de la voussure, espace vierge qui se prolonge jusque sur la première voussure en interrompant la succession des médaillons du zodiaque. Ce vide aménagé au sommet du tympan forme le neuvième claveau de la voussure et la tête du Christ tient lieu de clef de l'arc, comme une expression littérale de la pensée augustinienne du Christ « Pierre angulaire »<sup>136</sup>. Mais la monumentalité du Christ, exposé dans toute sa matérialité, la tête irradiant dans un espace vierge et les pieds posés sur le linteau, rappelle également la partition augustinienne du corps christique d'après laquelle la tête appartient au ciel alors que les pieds, signes de son humanité, sont posés sur terre. Si Augustin n'a pas la paternité de l'image théologique, elle sera abondamment diffusée par ses commentaires sur les Psaumes : « Ô Christ, qui êtes assis

---

<sup>134</sup> J.-P. TORRELL, « L'Église dans l'œuvre et la vie de Pierre le Vénérable », *Revue Thomiste*, 77, 1977, p. 357-393 et 558-591 ; voir également D. IOGNA-PRAT, *Ordonner et Exclure : Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam (1000-1150)*, Paris, 2000 (1<sup>ère</sup> éd. 1998) p. 74-98.

<sup>135</sup> Voir note n° 147.

<sup>136</sup> Dans son commentaire du Psaume 86, l'évêque d'Hippone écrit « Et comme si les Apôtres et les Prophètes, qui servent de fondement à la cité n'avaient point par eux-mêmes une solidité suffisante, l'Apôtre ajoute : "Le Christ en est lui-même la principale pierre angulaire" » : SAINT AUGUSTIN, *Discours sur le Psaume LXXXVI*, D'après M. RAULX, *Œuvres complètes de saint Augustin*, Rodez, 1871, t. 9, p. 313. Ce commentaire est particulièrement en accord avec la vision centrale de Vézelay.

dans les cieux à la droite de votre Père, et dont les pieds et les membres sont meurtris ici-bas » (commentaire du Ps 91)<sup>137</sup> ; « Le ciel est mon trône, et la terre l'escabeau de mes pieds (Is 66, 1) »<sup>138</sup> (commentaire du Ps 98) ; « Il est bien en haut des cieux, mais il a les pieds sur la terre. La tête est dans les cieux et le corps ici-bas. » (Commentaire du Psaume 90)<sup>139</sup>.

Le système métaphorique augustinien se base essentiellement sur la théologie paulinienne<sup>140</sup> du corps christique, presque anatomique, liant intimement la destinée du corps du croyant, promis à la mort et à la résurrection, à celle du corps du Christ (Rm 1-6)<sup>141</sup>. L'évêque d'Hippone enrichit toutefois la pensée paulinienne de sa conception des deux cités.

Henri de Lubac a bien démontré que la conception d'un corps « mystique » ecclésial, fondé sur le sacrifice eucharistique, prenant à la fois substance au moment de la communion et recouvrant toutes les réalités corporelles du Christ (corps incarné et immolé, corps ressuscité, corps sanctifié, corporatif et éternel) n'appartient ni à Paul ni à Augustin pour qui le mystère du sacrement constitue une union physique et spirituelle entre le fidèle et Dieu. Le terme « mystique » s'applique alors principalement à l'Eucharistie. Ainsi, l'apôtre parle du corps christique de trois façons : le corps né de la Vierge et immolé sur la croix, le corps sacramentel ou mystique et le corps de l'Église dont chaque chrétien constitue un membre (corps universel ou corps plénier)<sup>142</sup>. L'évêque d'Hippone a la même conception tripartite en affirmant plus encore la différence de chacune des composantes<sup>143</sup>. Cette vision continue de s'affiner jusqu'au XI<sup>e</sup> siècle. La notion de *Corpus mysticum* se restreint donc au corps sacramentel à l'intérieur d'une « zone cérémonielle » en tant qu'accomplissement d'un rituel présent, alors que le corps incarné en Marie et destiné à l'immolation est délimité dans une « zone scripturaire », dont l'office perpétue la mémoire. Ainsi, le corps ecclésial construit lors du sacrement n'est-il plus seulement « rétrospectif » mais « prospectif », à la signification « efficiente »<sup>144</sup>. Cette dernière notion, Henri de Lubac la résume en une incise célèbre : « c'est l'Église qui fait l'Eucharistie mais c'est aussi l'Eucharistie qui fait l'Église »<sup>145</sup>.

Cette distinction évolue après les polémiques engagées contre Bérenger de Tour. Si le corps incarné scripturaire garde son autonomie, le même concept *mysticum* couvre à la fois le corps rituel sanctifié, objet de toutes les attentions, et le corps céleste du Christ, assis à la droite du Père. Il donne donc à la communion valeur d'immortalité. Ainsi, au tournant du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècle, le corps mystique dans son exception sacramentelle tend à fusionner avec le

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 377.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 416

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 365.

<sup>140</sup> « Il a tout mis sous ses pieds, et l'a constitué, au sommet de tout, Tête pour l'Église, laquelle est son Corps, la Plénitude de Celui qui est rempli, tout en tout » (2Co 12, 2) ; « Car la construction que vous êtes a pour fondation les apôtres et prophètes, et pour pierre d'angle le Christ Jésus lui-même » (Ep 1, 22).

<sup>141</sup> « Car, de même que notre corps en son unité possède plus d'un membre et que ces membres n'ont pas tous la même fonction, ainsi nous, à plusieurs, nous ne formons qu'un seul corps dans le Christ, étant, chacun pour sa part, membres les uns des autres » (Rm 12, 4-5), conception qu'il définit plus particulièrement par l'Eucharistie : « La coupe de bénédiction que nous bénissons, n'est-elle pas communion au sang du Christ ? Le pain que nous rompons, n'est-il pas communion au corps du Christ ? Parce qu'il n'y a qu'un pain, à plusieurs nous ne sommes qu'un corps, car tous nous participons à ce pain unique » (1Co 10, 16-17). Cette théologie est développée tout au long des Épîtres : 1Co 6, 15-17 ; 1Co 12 ; Ep 4, 4-16 ; 1Col 1, 18.

<sup>142</sup> Y. CONGAR, *L'Église de saint Augustin à l'époque moderne*, Paris, 1997 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1970), p. 86.

<sup>143</sup> H. de LUBAC *Corpus mysticum : l'Eucharistie et l'Église au Moyen Âge : étude historique*, Paris, 2010 (1<sup>ère</sup> éd. 1944), p. 37.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 67-88.

<sup>145</sup> H. de LUBAC, *Méditation sur l'Église*, Paris, 2003 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1953), p. 113.

corps ecclésial. Une réalité sacramentelle incorporatrice se dessine sous l'appellation *Corpus mysticum*. Ce qui implique que l'Eucharistie et son principe mystique, à la fois réitération mémorielle effective et permanente, réalise le corps ecclésial. La limite entre corporation et sacrement se fait donc de plus en plus mince au milieu du XII<sup>e</sup> siècle<sup>146</sup> jusqu'à ce que *Corpus mysticum* et *Ecclesia* deviennent synonymes.

Il paraît important d'effectuer ce détour car la vision du portail central synthétise une image du corps glorieux du Christ distribué aux fondations de l'Église. Les apôtres, en recevant l'Esprit, se chargeront de le diffuser aux nations venant constituer le corps ecclésial. Ainsi, la vision centrale décrit-elle remarquablement l'incarnation de l'Église par la transmission des sacrements : celui du baptême permettant l'enfantement des nations du linteau, celui de la confession pour la guérison des peuples de la voussure, et celui de l'Eucharistie, sacrement souverain permettant l'unité du corps.

En replaçant l'iconographie vézélienne dans une pensée clunisienne contemporaine, il est possible de clarifier le message du tympan. Un tel rapprochement reste une question ouverte dans l'historiographie mais Cluny est si présente dans chacun des organes du programme, que nombre d'auteurs y ont entraperçu l'ombre de Pierre le Vénérable<sup>147</sup>. La connexion évidente, mais difficile à retracer concrètement, révèle, sinon l'autorité de cet auteur, du moins une mentalité bénédictine clunisienne sensible dans les écrits de son plus brillant abbé. Les principaux documents nous permettant de reconstituer la pensée ecclésiale de Pierre le Vénérable<sup>148</sup> restent contenus dans sa trilogie polémique contre les hérésies, le *Contra Petrobrusianos hereticos*, l'*Adversus judaeorum* et le *Contra Sarracenos*<sup>149</sup>. À ces

---

<sup>146</sup> H. de LUBAC, *Corpus mysticum*, *op. cit.* n. 143, p. 103-105 : « À la lettre, donc, l'Eucharistie fait l'Église. Elle en fait une réalité intérieure. Par sa vertu secrète, les membres du corps achèvent de s'unir entre eux en devenant davantage membres du Christ, et leur unité réciproque est solidaire de leur unité avec l'unique Tête [...], elle constitue un être réel ».

<sup>147</sup> D. IOGNA-PRAT, *Ordonner et exclure*, *op. cit.* n. 134, p. 267-271, sur la base de K. M. SAZAMA, *The Assertion of Monastic Spiritual...*, *op. cit.* n. 121 ; voir aussi V. HUYS-CLAVEL, *Image et discours au XII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.* n. 121 ; K. T. AMBROSE, *The Nave Sculpture of Vézelay : the Art of Monastic Viewing*, Toronto, 2006. La question de l'influence de la pensée de Pierre le Vénérable et de la spiritualité clunisienne dans l'iconographie a déjà été soulevée à propos d'autres grands monuments clunisiens : R. RAEBER, *La Charité-sur-Loire : Monographie der romanischen Kirche Notre-Dame unter spezieller Berücksichtigung der Skulpturen*, Berne, 1964, p. 103-106 et 117-133. L'auteur met en relation la *Transfiguration* de la Charité-sur-Loire avec un sermon de Pierre le Vénérable ; Marie-Louise Thérel a, de façon, convaincante développé cette remarque pour les tympans de la *Transfiguration* et de l'*Assomption* : M.-L. THÉREL, « Pierre le Vénérable et l'iconographie des tympans de La Charité-sur-Loire », *BSNAF*, 1969, p. 191-193 ; ID., « Les portails de la Charité-sur-Loire : étude iconographique », *CAF : Nivernais*, 125, 1967 (1969), p. 86-103 ; ID., *Le triomphe de la Vierge-Église*, *op. cit.* n. 49, p. 9-14 et 69-70 et p. 279-285 pour un rapprochement avec Vézelay ; ID., « Pierre le Vénérable et la création iconographique au XII<sup>e</sup> siècle », dans *Pierre Abélard et Pierre le Vénérable : les courants philosophiques, littéraires et artistiques en Occident au milieu du XII<sup>e</sup> siècle*, R. LOUIS et J. JOLIVET (Dirs.), Actes du colloque international, Abbaye de Cluny, 2-9 juillet 1972, Paris, 1975, p. 731-743.

<sup>148</sup> Le raisonnement suivant se base sur plusieurs travaux relatifs à l'abbé de Cluny : Outre les travaux relatifs à l'iconographie de la Madeleine de Vézelay cités précédemment (note n° 121), nous utilisons, D. IOGNAT-PRAT, *Ordonner et exclure*, *op. cit.* n. 134, J.-P. TORRELL, « L'Église dans l'œuvre et la vie de Pierre le Vénérable », *op. cit.* n. 134 ; J.-P. TORRELL, D. BOUTHILLIER, *Pierre le Vénérable et sa vision du monde. Sa vie, son œuvre. L'homme et le démon*, Louvain, 1986. Sur ce dernier ouvrage, voir les importantes corrections apportées par le compte-rendu d'A. GUERREAU dans *Annales E.S.C.*, 43, 1988, p. 920-923.

<sup>149</sup> Les trois traités sont édités : PETRI VENERABILIS, *Contra Petrobrusianos hereticos*, CCCM 10, 1973 ; ID., *Adversus Iudeorum inveteratam duritiem*, CCCM 58, 1985 et ID., *Contra sectam Sarracenorum*, dans *Petrus Venerabilis Schriften zum Islam*, R. GLEI (Éd.), coll. « *Corpus Islamico-Christianum Series latina*, 1 », Altenberge, 1985, p. 30-225.

trois traités, il faudrait ajouter le *Livre des Merveilles*<sup>150</sup> et l'épistolaire qui a pu être reconstitué.

Dans sa conception du corps ecclésial généré par l'eucharistie, Pierre de Vénéral est lui-même héritier de prédécesseurs comme Alger de Liège (1060-1132)<sup>151</sup>. La métaphore paulinienne, appréciée à travers l'héritage d'Augustin, de Grégoire le Grand et de Bède, est très présente dans ses écrits à travers certaines expressions telles que *Christ quod est ecclesiae*, *Corpus Christi* ou *Corpus ecclesiae*. L'idée se trouve cependant enrichie d'une distinction plus affirmée entre la tête et les membres dans une conception monastique hiérarchisée qui mêle concept d'Église universelle (*Ecclesia universalis*) et organisation monacale (*Ecclesia Cluniacensis*)<sup>152</sup>. En effet, l'Église de Pierre le Vénéral n'a rien de spirituel et se conçoit dans une matérialité très forte. D'origine divine, léguée par le Christ, fondée sur les apôtres et emblématisée par Paul, elle est irriguée de l'Esprit saint auquel Pierre le Vénéral attribue un rôle décisif, car il y voit l'origine de la communion faisant du Chrétien un vrai membre du corps christique<sup>153</sup>. Dans ce legs aux hommes, l'église de Pierre est éminemment sacramentelle. Le sacrement génère et entretient la cohésion de la corporation chrétienne<sup>154</sup>. Pour Pierre le Vénéral, ces sacrements fondamentaux sont au nombre de trois, tous garants de l'incorruptibilité de l'Église. Le premier, souverain parmi tous, est bien entendu le sacrifice eucharistique, abondamment développé dans tous ses traités. Le second, le Baptême, est plus particulièrement réfléchi dans son traité contre Pierre de Bruys. Le troisième, la confession, est présent tout au long des miracles rapportés dans le *Livre des Merveilles*. Dans la pensée monastique clunisienne, l'Église humaine est pécheresse, sentiment justifié par les tourmentes hérétiques et le relâchement des mœurs des clercs auxquelles elle fait face. Dans le *Livre des Merveilles*, ainsi, l'hostie et la « confession véritable » sont les seules portes du salut de l'âme. Or, ce sont précisément les trois sacrements dont l'abbaye de Vézelay revendique l'exercice face au pouvoir séculier<sup>155</sup> et ce sont les mêmes qui sont exaltés sur la façade.

En revenant au portail central, il paraît clair que le Christ *caput ecclesiae* évoluant entre ciel et terre ne respecte pas une logique ascendante, bien au contraire. C'est un Christ sacerdotal d'origine divine incorporant son Église dans le monde par les trois sacrements fondamentaux. Le sacrement eucharistique est évoqué par ce Christ dans la posture du crucifié, bras en croix, mains ouvertes, le bassin en torsion, constituant la branche supérieure

---

<sup>150</sup> PIERRE LE VÉNÉRABLE, *Le Livre des Merveilles*, trad. J.-P. TORRELL et D. BOUTHILLIER, Paris-Strasbourg, 1992. Un premier travail typologique sur les miracles rapportés dans ce volume a été exécuté par J.-P. VALÉRY PATIN et J. LE GOFF, « À propos de la typologie des miracles dans le *Liber de miraculis* de Pierre le Vénéral », dans *Pierre Abélard et Pierre le Vénéral*, op. cit. n. 147, p. 180-189, en revanche, pour une étude approfondie, voir J.-P. TORRELL et D. BOUTHILLIER, *Pierre le Vénéral et sa vision du monde. Sa vie, son œuvre. L'homme et le démon*, op. cit. n. 148.

<sup>151</sup> ALGER DE LIÈGE, *De Sacramentis Corporis et Sangis Dominici*, Livre 1, ch. 3 PL. 180, 747 C, « *Ad ultimum etiam ne aliquid in ipso nobis alienum videatur aut arduum, ita vere et perfecte communicavit nobis seipsum, ut visibiliter etiam corporis et sanguinis sui mirifico sacramento, Ecclesiam sibi uniens et concorporans tanta gratia insigniret, ut ipse caput ejus, et ipsa esset corpus suum* ». Ainsi, l'abbé clunisien reprend la vision unitaire et organique de l'Église gouvernée par le Christ.

<sup>152</sup> Les deux notions sont étroitement liées et parfois confondues, D. IOGNA-PRAT, *Ordonner et exclure*, op. cit. n. 134, p. 61-87

<sup>153</sup> J.-P. TORRELL, « L'Église dans l'œuvre et la vie de Pierre le Vénéral », op. cit. n. 134, p. 370-595.

<sup>154</sup> D. IOGNA-PRAT, *Ordonner et exclure*, op. cit. n. 134, p. 195.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 74-86.

de la croix amorcée par le trumeau et le linteau<sup>156</sup>. Dans la position du sacrifié, mais réunissant également les attributs du Christ parousiaque<sup>157</sup>, il est la parfaite illustration du *Corpus Christi* évoqué plus haut, à la fois sacramentel et glorieux. Il est le « pain vivant descendu du ciel » (Jn 6, 41) se distribuant lui-même à son Église, irriguant de son esprit salvateur et de son corps les peuples, jusqu'aux confins du monde. La communion de la Pentecôte prend alors valeur de communion eucharistique. Le second sacrement est celui du baptême figuré par la statue du Baptiste au trumeau vers laquelle marchent les nations du linteau pour renaître dans l'Église. Le dernier, enfin, est celui de la confession : l'Esprit saint promis aux apôtres leur donne en effet le pouvoir de remettre les péchés et, donc, de soigner les âmes des personnages difformes aux compartiments de la voussure<sup>158</sup>. L'arbre de vie et la source paradisiaque, placés de part et d'autre du Christ, ont la même valeur curative selon l'Apocalypse (22, 1-2)<sup>159</sup>. Ce qui nous est montré là est donc une incarnation du corps ecclésial, irrigué par l'esprit divin et construit autour d'un Christ sacerdotal, « grand prêtre selon l'ordre de Melchisédech » comme l'écrit le psalmiste (Ps 110, 4), repris comme une antienne dans l'Épître aux Hébreux (Heb 5-7).

Concluons l'analyse de ce tympan par un sermon sur l'Incarnation de Julien de Vézelay, moine à la Madeleine aux alentours de 1160, soit après l'édification du portail. À un âge déjà avancé, il prêche à ses frères le jour de la Nativité en ces mots : « Le silence médian enveloppait tout le pays, la nuit était parvenue au milieu de sa course : ta parole toute puissante Seigneur, descendit alors de son trône royal », puis plus précisément, après avoir évoqué le sacrifice de la Croix, « Donc, “la Parole toute puissante”, pour faire tout cela, ou plutôt pour souffrir tout cela de la part de l'homme [...] la Parole “descendit de son trône” [...] alors que toute chose était plongée dans le silence médian ». Ces quelques lignes paraissent

<sup>156</sup> M. ANGHEBEN, « Apocalypse XXI-XXII et l'iconographie du portail central », *op. cit.* n. 121, p. 219, remarque l'agencement cruciforme de l'ensemble du portail central. P. SKUBISZEWSKI, « Le trumeau et le linteau de Moissac : un cas du symbolisme médiéval », *C.A.*, 40, 1992, p. 51-90 tire les mêmes conclusions à propos du portail de Saint-Pierre de Moissac.

<sup>157</sup> M. ANGHEBEN, « Apocalypse XXI-XXII et l'iconographie du portail central », *op. cit.* n. 121.

<sup>158</sup> Malgré les nombreuses interprétations qu'ont reçues ces compartiments (voir note n° 133), il est reconnu que la difformité des personnages reflète les maux de leur âme. Or, il semble qu'un ordre ait été respecté dans leur étagement. En effet, chaque compartiment possède son pendant sur le pan opposé de l'arc, créant ainsi une hiérarchie par étagement. Aux deux premiers registres (à partir du haut) se trouvent les afflictions physiques les plus lourdes (personnages monstrueux, handicapés, possédés). Au-dessous (troisième étage en partant du haut), deux scènes mystérieuses montrent chacune un couple de personnages conversant. Dans les deux cas, l'une des figures a la main recouverte d'un pan de son manteau, signifiant l'erreur dans laquelle elle se trouve. Enfin, aux cadres inférieurs apparaissent des personnages plus importants : deux scribes apparemment juifs à gauche (ou un scribe juif et un chrétien) et à droite, un groupe d'Orientaux retournant le pommeau de leur sceptre vers le sol. Ces derniers demandent à leur compagnon d'en faire autant. Ne pourrions-nous pas y voir une hiérarchie du péché telle qu'elle ressortait du *Livre des Merveilles* ? Cette hiérarchisation est synthétisée dans un sermon de Julien de Vézelay décrivant trois types de péchés dans un ordre croissant de gravité : le « péché contre le Père », celui « contre le Fils » et celui « contre le Saint-Esprit » qui sont respectivement le péché par faiblesse, par ignorance et par malice : « Par faiblesse quand on veut, sans y parvenir s'abstenir de pécher. Par ignorance, [...] lorsqu'on ignore ce qu'on doit faire [...], par malice, lorsqu'on sait que l'action est mauvaise », JULIEN DE VÉZELAY, *Sermons*, trad. D. Vorreux, SCh 192, Paris, 1972, *Sermon XII* (Sermon pour la Pentecôte), t. 1, p. 192-193. Ceci expliquerait pourquoi les êtres les plus difformes, les pécheurs par faiblesse, plus pardonnables, sont placés au plus près de la tête du Christ, alors que ceux qui ont refusé le Christ en toute conscience sont placés en bas.

<sup>159</sup> « Puis l'Ange me montra le fleuve de Vie, limpide comme du cristal, qui jaillissait du trône de Dieu et de l'Agneau. Au milieu de la place, de part et d'autre du fleuve, il y a des arbres de Vie qui fructifient douze fois, une fois chaque mois ; et leurs feuilles peuvent guérir les païens » (Ap 22, 1-2).



presque décrire le portail. Ajoutons enfin que Julien semble expliquer l'interruption du zodiaque de la voussure du portail par trois médaillons circulaires, comme la figuration du silence médian dans la course du temps<sup>160</sup> au moment de l'incarnation du Verbe.

### I. 3 Complémentarité des portails

En replaçant l'analyse dans la cohérence des trois portails, nous voyons une parfaite cohérence de l'exaltation du corps dans toutes ses dimensions : celui des écritures aux portails latéraux préfigurant l'Incarnation de l'Église au portail central. Alors que le tympan sud montre les nations (les Mages), l'apôtre prosélyte (Paul) et l'Ancienne Loi réunis autour du Verbe incarné, le tympan nord montre les apôtres, piliers de l'institution ecclésiale, réunis autour de la promesse de la résurrection. Notons également l'étonnant parallèle formel dressé entre la crèche *domus panis* et la scène d'Emmaüs marquant le legs du sacrement eucharistique à l'Église.

Dans ces conditions, l'originalité du tympan sud devient plus claire. D'une part, celui-ci construit une cohésion parfaite entre l'Ancien et le Nouveau Testament, selon une thématique vézelienne bien connue mais, d'autre part, la présence de l'apôtre des gentils exalte la nature sacerdotale du Christ « prêtre selon l'ordre de Melchisédech » comme il ne cesse de le répéter dans l'*Épître aux Hébreux* (Heb 6-7)<sup>161</sup>. Il paraît donc justifié de reconnaître dans le personnage vétérotestamentaire, porteur de la coupe, le prêtre-roi apportant l'offrande sacrificielle et faisant ainsi des présents des Mages un principe d'agrégation du fidèle au corps ecclésial. Nous pourrions même considérer des trois Rois comme une revendication du droit à la dîme que revendique l'abbaye pour accomplir son office sur terre, droit pour lequel elle lutte contre le pouvoir séculier<sup>162</sup>. Dans ces conditions, les Mages apparaissent comme l'expression canonique de la constitution du corps ecclésial, dont la construction s'opère au portail central.

## II. Saint-Gilles-du-Gard : l'expression de la *Christianitas*

Alors que le portail de Vézelay reflète l'universalisme d'une pensée monastique prenant conscience de sa médiation sacramentelle dans la construction de l'édifice ecclésial, la façade de l'abbatiale de Saint-Gilles-du-Gard propose le revers d'une ecclésiologie particulièrement clunisienne, à savoir, la défense de l'édifice. « Ordonner et exclure », tels sont les deux principes que Dominique Iogna-Prat mettait en évidence pour Cluny à travers la plume de Pierre le Vénéral. L'*Ecclesia mater*, incorporatrice et universelle, se voit prolongée dans la citadelle clunisienne, incarnation de la *Castra coelastica*, veillant à la défense de l'édifice ecclésiologique. À l'incorporation universelle vézelienne, Saint-Gilles répond par la délimitation historique du corps. L'analyse de l'imbrication du portail de l'Épiphanie dans un tel programme nous permettra ainsi de réfléchir sur le concept de

---

<sup>160</sup> JULIEN DE VÉZELAY, *Sermons*, op. cit. n. 158, *Sermon I (Sermon pour la Nativité)*, t. 1, p. 44-49. Julien reprend ici l'image de la parole descendue du trône d'après l'Introït du dimanche de l'octave de Noël d'après Sag 18, 14-15.

<sup>161</sup> Il est aujourd'hui reconnu comme fort peu probable que Paul soit l'auteur de ce texte. Au XII<sup>e</sup> siècle, son attribution à l'apôtre ne fait en revanche aucun doute.

<sup>162</sup> Pour les luttes pour les droits séculiers de Cluny, voir D. IOGNA-PRAT, *Ordonner et exclure*, op.cit. n. 134, p. 78-80.

*Christianitas* dans son attribution plus séculière, moins comme la corporation spirituelle des chrétiens, que comme celle de nations territorialisées, unies par l'institution ecclésiale.

Concernant la façade de Saint-Gilles-du-Gard, après que preuves aient été apportées d'un projet original et cohérent élevé en une seule campagne, à la suite de nombreux débats archéologiques<sup>163</sup>, plusieurs auteurs ont abordé dans sa globalité l'étude de la façade. Le plus souvent, ces analyses se sont construites à la lumière des traités polémiques de Pierre le Vénérable pour identifier un message soit antihérétique<sup>164</sup>, soit antijudaïque<sup>165</sup>, soit antiislamique<sup>166</sup>, chacun apportant des arguments convaincants et souvent complémentaires<sup>167</sup>. Pour notre part, nous ne prenons pas position pour l'une ou l'autre de ces thèses et acceptons volontiers l'avis de Walter Cahn, repris plus récemment par Alessia Trivellone, qui propose de voir dans la façade de Saint-Gilles un message ecclésial de nature « affirmative plutôt que négative » qui exclut, par principe, toute menace doctrinale<sup>168</sup>.

## II. 1 Le portail nord : *Mater Ecclesia*

L'*Adoration des Mages* est le sujet principal du portail nord de la façade (Figure 172). Insérés au tympan, les Mages se présentent face à une Vierge à l'Enfant, monumentale, insérée sous un dais architectural. Elle porte l'Enfant bénissant sur son genou droit et, d'après le geste de sa main droite, on peut supposer qu'elle tenait le fleuron faisant d'elle le rameau

<sup>163</sup> Pour une historiographie critique de l'historiographie relative à la compréhension archéologique de la façade : A. HARTMANN-VIRNICH et H. HANSEN, « La façade de Saint-Gilles-du-Gard », *CAF : Monuments du Gard*, 157, 1999 (2000), p. 271-292 et plus récemment, la thèse de H. HANSEN *Die Westfassade von Saint-Gilles-du-Gard : Bauforscherische Untersuchungen zu einem Schlüsselwerk der südfranzösischen Spätromantik*, thèse de Doctorat, université de Stuttgart, 2006, p. 20-31.

<sup>164</sup> L'identification d'un programme iconographique polémique contre l'hérésie de Pierre de Bruys est la plus courante : É. MÂLE, *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, op. cit. n. 67, p. 423-424 ; M. L. COLISH., « Peter of Bruys, Henry of Lausanne, and the façade of Saint-Gilles-du-Gard », *Traditio*, 28, 1972, p. 451-460, W. STODDART, *The Façade of Saint-Gilles : Its Influence on French Sculpture*, Middeltown, 1973, p. 140-145, R. SAINT-JEAN, « La sculpture à Saint-Gilles-du-Gard » dans *Languedoc roman*, coll. « La Nuit des temps, 43 », Saint-Léger-Vauban, 1985, p. 300-301. Pour une revue historiographique critique de cette thèse, on se reportera à W. CAHN, « Heresy and the Interpretation of Romanesque Art », dans *Romanesque and Gothic. Essays for Georges Zarnecki*, N. STRATFORD (Éd.), Woodbridge, 1987, p. 27-33. Récemment encore, D. IOGNA-PRAT, *Ordonner et exclure*, op.cit. n. 134, p. 119-120 n'exclut pas la lecture antipédrobrusienne de la façade.

<sup>165</sup> H. KRAUS, *The Living Theatre of Medieval Art*, Bloomington, 1967, p. 150-151 et plus récemment, N. ROWE, *The Jew, the Cathedral, and the Medieval City : Synagoga and Ecclesia in the Thirteenth Century*, Cambridge, 2011, p. 74-76.

<sup>166</sup> L'idée est évoquée par M. GOURON, « Saint-Gilles-du-Gard », *CAF : Montpellier*, 108, 1950 ; p. 104-119. Elle devient le fondement théorique de la thèse de C. FERGUSSON O'MEARA, *The iconography of the façade of Saint-Gilles-Du-Gard*, Ph.D., Pittsburgh University, New York, 1975 et plus récemment, G. FISHHOF, « Reconsidering the Sculptural Program of Saint-Gilles-du-Gard : The Role and Meaning of its Bases and Socles », dans *Pictorial languages and their meanings : liber amicorum in honor of Nurith Kenaan-Kedar*, Tel Aviv, 2006, p. 93-118. La thèse de Cara Fergusson a été entièrement réfutée par D. DIEMER, *Untersuchungen zu Architektur und Skulptur der Arbeikirche von Saint-Gilles*, Stuttgart, 1978, p. 304-314.

<sup>167</sup> Sur ce point, pour une historiographie critique, on se rapportera en premier lieu à A. TRIVELLONE, *L'hérétique imaginé : Hétérodoxie et iconographie dans l'Occident médiéval, de l'époque carolingienne à l'Inquisition*, Turnhout, 2009, p. 29-55, part. p. 36-54.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 51-52. L'auteur écrit : « De façon presque paradoxale [...] il apparaît que chacune des hypothèses d'interprétation émises par les différents historiens de l'art pour expliquer le message des sculptures de la façade semble plausible [...]. Si ce phénomène est possible, c'est parce qu'en affirmant de manière aussi vaste et détaillée d'importants contenus chrétiens, la façade de Saint-Gilles nie par définition tout ce qui ne correspond pas à l'orthodoxie chrétienne » avant d'ajouter, « Juif, musulman, hérétiques sont pour nous des catégories différentes et bien définies. À l'abbaye de Saint-Gilles-du-Gard, ville frontière, face à des influences multiples, ces catégories n'étaient que des facettes du même concept : l'Autre ».

de la racine de Jessé. Selon une composition en triptyque, les Mages correspondent avec Joseph averti par un ange porteur d'un phylactère qui l'enjoint de fuir en Égypte. L'agencement tripartite du tympan opposant les Mages et le *Songe de Joseph* se retrouve sur plusieurs tympan provençaux. La Vierge à l'Enfant de Beaucaire, très proche de celle de Saint-Gilles, était intégrée dans un tympan consacré à l'Épiphanie. Seule la Vierge nous est parvenue mais la description d'Aubin Louis Millin nous permet d'imaginer un tympan identique à celui de Saint-Gilles. Par ailleurs, la mention des inscriptions au bas du tympan ne laisse aucun doute quant à l'identification des trois éléments : l'*Adoration des Mages* et l'annonce de la *Fuite en Égypte* se répartissaient autour du *Trône de Sagesse*<sup>169</sup>. Nous retrouvons l'image à l'identique sur le tympan de Notre-Dame de Malpat de Monfrin et dans plusieurs autres exemples le long de la vallée rhodanienne, à Saint-Alban-du-Rhône et sur un tympan conservé dans l'Abbatiale de Nantua. Citons également dans la plaine du Pô le tympan du baptistère de Parme. Mais il faut également relever les cathédrales gothiques septentrionales telles que Notre-Dame de Laon, Bourges et Germigny-l'Exempt.

L'Épiphanie du tympan de Saint-Gilles est complétée, au linteau, par une version très élaborée de l'*Entrée à Jérusalem*. L'association du cortège du Christ face à la cité sainte et de la visite des Mages n'est pas exceptionnelle et nous en rencontrons un exemple semblable au tympan de Pompierre. Plus proche de Saint-Gilles, les deux scènes sont étroitement liées dans les chapiteaux de la galerie nord du cloître de Saint-Trophime d'Arles<sup>170</sup>.

Deux connexions peuvent d'ores et déjà être établies entre le tympan et son linteau. La première, d'ordre scripturaire, relie Joseph et l'*Entrée à Jérusalem*. L'entrée victorieuse du Christ est ici l'accomplissement de la prophétie messianique d'Osée (Os 11, 1) : « et d'Égypte j'appelai mon fils ». L'entrée du Christ dans la cité marque donc son retour d'Égypte préfiguré par les recommandations de l'ange à Joseph. La seconde, d'ordre thématique, dresse un parallèle évident entre la reconnaissance de la nature royale du Christ par les Rois mages et l'investiture du Roi des Juifs dans sa cité. De plus, le *Trône de Sagesse* qui fait du Christ le descendant légitime de David, donc de la tribu de Juda, se trouve complété par le soin particulier apporté à la scène des apôtres détachant l'ânesse et son ânon (sur la frise de l'ébrasement gauche) qui, face au triomphe que réserve le peuple de Jérusalem à son roi, semble conforme à l'évangile de Matthieu : « Sion : Voici que ton Roi vient à toi ; modeste, il monte une ânesse, et un ânon, petit d'une bête de somme » (Mt 21,5). En outre, ce dernier verset n'est autre que la formule d'accomplissement de la prophétie de Zacharie : « Exulte avec force, fille de Sion ! Crie de joie, fille de Jérusalem ! Voici que ton roi vient à toi : il est juste et victorieux, humble, monté sur un âne, sur un ânon, le petit d'une ânesse » (Zc 9, 9) et de celle de Jacob faite à son fils Juda, « Il lie à la vigne son ânon, au cep le petit de son ânesse, il lave son vêtement dans le vin, son habit dans le sang des raisins » (Gn 49, 11).

Le linteau du portail nord relie ainsi admirablement l'Incarnation résumée par l'Épiphanie et l'institution du Royaume du Christ lors de la Passion. Ces connexions ont donc

<sup>169</sup> La Vierge à l'Enfant de Beaucaire provient de la façade de l'église Notre-Dame-des-Pommiers. A.-L. MILLIN, *Voyage dans les départements du Midi de la France*, Paris, 1808, t. 3, p. 434-435 en a fait une description détaillée et évoque les inscriptions suivantes : *NOSTRO DIVINO DANT TRES TRIA MUNERA TRINO* sous les Mages ; *DUCIT IN AEGYPTUM JOSEPH CUM VIRGINE CHRISTUM* sous Joseph et *IN GREMIO MATRIS RESIDET SEPIENTIA PATRIS* sous la Vierge. La dernière inscription est la seule encore visible aujourd'hui.

<sup>170</sup> On peut par ailleurs relever dans de nombreux autres cloîtres, dans toute l'Europe, pareille relation entre les deux épisodes au sein de cycles christologiques plus étendus.

pour vocation de concentrer toute la réflexion autour de la Vierge, véritable pivot du portail, en créant une analogie certaine entre les trois Rois se présentant devant elle et le Roi des rois accueillis par Jérusalem et son peuple. Dans les deux cas, c'est la nouvelle Alliance entre le Christ et son Église, les noces de l'Époux et de la fille de Sion qui sont célébrées.

Le portail nord de Saint-Gilles développe donc une thématique royale en réunissant divers aspects d'une théologie de l'Incarnation assez commune. Mais l'incarnation marque ici le début du cycle de la Passion développé le long de la frise des ébrasements et des linteaux des trois portails. La clef du programme, la théophanie qui ornait sans aucun doute le tympan central est perdue, lacune qui représente un réel obstacle à l'analyse de la façade. Le parallèle entre les deux portails latéraux est en revanche tout à fait éclairant, non seulement pour la compréhension du portail de la Vierge, mais également pour son intégration dans le discours global de la façade.

## II. 2 Le portail sud : l'Église Sacramentelle

Si le portail nord marque le prologue du cheminement rédempteur du Christ dans l'économie du salut, le portail sud en est incontestablement l'épilogue glorieux, célébrant la fin du cycle de la Passion et de celui de Pâques (Figure 173). Une éclatante Crucifixion s'approprie le tympan avec une monumentalité que l'on ne retrouve guère que sur le tympan de Saint-Pons-de-Thomières. L'axe central est tenu par le Christ mort sur la Croix au pied de laquelle se retrouvent Marie et Jean, alors que les personnifications de la lune et du soleil flanquent la branche supérieure. De part et d'autre de ce noyau quadrangulaire s'opposent les personnifications de l'Église, porteuse du gonfalon et de la coupe destinée à recueillir le sang (ces deux attributs sont très mutilés, mais restent déchiffrables), et de la Synagogue, enveloppée dans une ample toge, coiffée d'un petit édicule en guise de couronne, son étendard brisé jeté à ses pieds. Cette dernière bascule littéralement vers l'extérieur du tympan sous les coups d'un ange. Enfin, dans l'écoinçon gauche du tympan sont insérés deux personnages dont l'un muni d'un large glaive siège sur un trône. Tous deux étendent le bras en direction de la Croix. Ils sont habituellement identifiés comme le centurion et l'un de ses hommes reconnaissant la divinité de Jésus au moment de sa mort (Mt 27, 54). Peut-être désignaient-ils de leurs mains tendues l'inscription placée par Pilate au sommet de la Croix.

C'est certainement ce tympan et, particulièrement, sa rare violence envers la Synagogue, qui est à l'origine des interprétations polémiques de la façade. Alors que les partisans d'un programme antipédrobrusien remarquent une exaltation inédite du crucifié comme dénonciation de la doctrine de Pierre de Bruys et son rejet total du culte de la Croix<sup>171</sup>, la violence faite à la Synagogue étaye la lecture antijudaïque de la façade<sup>172</sup>. L'une des interprétations les plus poussées du tympan, est celle qu'en fait Carra Ferguson dans une

---

<sup>171</sup> Selon la doctrine Pédrobrusienne, la croix est le gibet infâme du Seigneur qui mérite la détestation de la part du fidèle. L'hérésiarque n'hésite pas à joindre le geste à la parole aux alentours de 1136, en allumant un bûcher de croix devant l'abbatiale sur lequel il périt, jeté dans les flammes par la population (l'événement nous est rapporté par Pierre le Vénéral). Les tenants de l'analyse antipédrobrusienne (voir note n° 164) comprennent en ce sens l'importance du cycle de la Passion sur la frise et le développement de certains tableaux tels que la *Cène* au portail central (affirmation de l'Eucharistie), Jésus chassant les marchands du Temple (purification de l'Église).

<sup>172</sup> H. KRAUS, *The Living Theatre of Medieval Art*, op. cit. n. 165, p. 150-155 et plus récemment, N. ROWE, *The Jew, the Cathedral, and the Medieval city*, op. cit. n. 165, p. 74-76.

optique antiislamique. L'auteur identifie le petit édicule coiffant la Synagogue comme la mosquée du Dôme du Rocher trônant au milieu de Jérusalem, faisant de la Synagogue la personnification de l'Islam<sup>173</sup>. Aussi contestable et contestée que soit la démarche de l'auteur, la remarque reste séduisante, même si les conclusions le sont moins.

En effet, le Dôme du Rocher, élevé à l'emplacement de l'ancien Temple de Salomon, est très souvent confondu, dans l'esprit des chrétiens d'Occident, avec l'antique Temple, comme le démontrent nombre de témoignages de pèlerins et de cartographies de Jérusalem<sup>174</sup>. À la suite du succès de la première croisade et de la reconversion de l'édifice en église, le Dôme est naturellement renommé *Templum Domini*. Sur la façade de Saint-Gilles, le temple apparaît ainsi à trois reprises. Il pointe sous cette même forme circulaire au-dessus des remparts de la ville au moment de l'entrée triomphale du Christ. Plus en avant sur la frise, derrière Jésus chassant les marchands du temple, il prend la forme d'un édifice quadrangulaire. Il finit enfin par couronner la Synagogue. Ainsi, sur cette frise, la Jérusalem historique est l'un des « personnages » sinon le décor omniprésent dans lequel est relatée la prise de possession de son royaume par le Christ. La Synagogue revêt donc les attributs de la cité biblique pour en incarner la chute historique lors du sac de la ville en 70 ap. J. C., vécu par les chrétiens comme une punition du peuple d'Israël, mais surtout, comme une chute théologique. Glissant ainsi de la tête de la Synagogue destituée, le *Templum Salomonis* est le sanctuaire que le Christ put détruire et rebâtir en trois Jours (Mt 26, 61, Mc 14, 58, Jn 2, 19-20). Ce sont précisément ces paroles qu'illustre le portail par la mort du Christ au tympan et l'importance donnée à la Résurrection au linteau.

Évidemment, l'attitude belligérante à l'égard de la Synagogue trouve son contexte dans le sud de la France et, plus généralement, dans l'Europe méridionale, animée d'un sentiment antijudaïque voire nettement antisémite, particulièrement au moment des croisades. Pensons, par exemple, aux nombreux rituels infamants en cours à l'époque, tel que le Droit de soufflet que se réservent les comtes de Toulouse, ou ceux de Béziers, dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, euphémisme pour décrire le passage à tabac d'un juif au moment de Pâques. Pensons également à la lapidation aveugle des ghettos juifs lors de la semaine sainte, coutume pratiquement entrée dans le rituel liturgique dont nous retrouvons la trace des deux côtés des Pyrénées<sup>175</sup>. Peut-on cependant réduire la façade de Saint-Gilles et son portail sud, à une

---

<sup>173</sup> C'est en partant de cette interprétation que l'auteur élabore sa théorie en y incluant plusieurs éléments du décor, tel que le centurion et son valet à gauche de la croix renvoyant au *milites Christi* arrivant à Jérusalem ou encore, le développement inhabituel de l'*Entrée à Jérusalem* se rapportant à la préparation des croisades. Dans la même scène, le monument circulaire pointant au milieu de Jérusalem serait, selon l'auteur, le Saint Sépulcre. De même, la scène du *Portement de Croix* inviterait les fidèles à revêtir l'habit du croisé. Partant de ce contexte, l'auteur interprète l'*Adoration des Mages* comme une exaltation de la croisade des nobles à laquelle la maison de Toulouse, Raymond IV, Alphonse et Bertrand Jourdain, apportent un important concours : C. FERGUSSON O'MEARA, *The Iconography of the Façade of Saint-Gilles-Du-Gard*, op. cit. n. 166, part. p. 116-157.

<sup>174</sup> C. HERSELLE KRINSKY, « Representations of the Temple of Jerusalem before 1500 », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33, 1970, p. 1-19. Voir également les plans publiés par L. H. HEYDENREICH, « Ein Jerusalem-plan aus der Zeit der Kreuzfahrer », *Miscellanea pro Arte*, 60, 1965, p. 83-90, pl. 62-65 et les reconstitutions d'une topographie imaginaire de la Terre sainte par John Wilkinson à partir de témoignages de pèlerins : J. WILKINSON, *Jerusalem Pilgrims Before the Crusades*, Warminster, 2002 (1<sup>ère</sup> éd. Warminster, 1977). Voir par exemple la lettre du moine Bernard (écrite en 870), p. 141-146 et les remarques de l'auteur sur le Temple de Salomon, p. 173.

<sup>175</sup> Coutume qui se retrouve dans les comtés de Toulouse et de Béziers, mais également en Espagne. David Nirenberg a étudié ce rituel quasi liturgique principalement en Catalogne : D. NIRENBERG et M.-P. GAVIANO, « Les juifs, la violence et le sacré », *Annales. E.S.C.*, 50 (1), 1995. p. 109-131.

simple lutte confessionnelle ? Il semble que la mise en parallèle des deux portails latéraux dans un message global, porté par l'intégralité de la façade, permette d'élargir le propos.

### II. 3 Les deux portails latéraux de la façade : prologue et épilogue d'une ecclésiologie terrestre

Les portails nord et sud de la façade marquent le début et la fin d'une dynamique de lecture de la façade allant de gauche à droite, rythmée dans son ensemble par la frise de la Passion. Les deux portails sont construits sur le même schéma architectural, mais attachons-nous prioritairement aux tympans. Tous deux se décomposent en deux volets articulés autour d'un nœud iconographique central. Le premier, au portail nord, est l'Église matricielle, Vierge mère et mère Église prenant la forme du *Trône de Sagesse*. Le Christ en croix du portail sud participe quant à lui à l'image de l'Église sacramentelle et rédemptrice, englobée dans une composition quadrangulaire que délimitent les personnifications des astres, Marie et Jean. L'épisode renvoie à l'incarnation de l'Église sur terre, après la mort de Jésus par la filiation mystique entre Marie et Jean. Sur l'écoinçon gauche des deux tympans se présente l'*Ecclesia* en tant qu'assemblée des chrétiens. Ce sont les Rois mages répondant au signe de ralliement du portail nord, avec une gestuelle très démonstrative que reproduisent le centurion et le second soldat sur le portail sud. Les deux groupes reconnaissent ainsi la nature divine et royale du Christ.

Si le premier et le second mage trouvent leur pendant dans ces deux personnages, la personnification de l'Église tiendrait, pour ainsi dire, la place du premier mage, tout en synthétisant l'ensemble du propos. Elle est la fille de Sion, la nouvelle Jérusalem recueillant le sang du sacrement pour les nations qu'elle incarne. Elle est également le pendant vertueux de la Jérusalem historique. Tout en ce sens oppose les deux figures. Outre les attributs habituels (le gonfanon et la couronne), l'une porte une lourde toge embarrassante, l'autre un somptueux costume seyant ; l'une laisse apparaître une poitrine lâche présageant sa stérilité, l'autre, un ventre enflé<sup>176</sup>, signe de la fécondité de son mariage mystique avec le Christ<sup>177</sup>.

Les deux tympans voient leur message s'assombrir dans la partie droite. Au tympan nord, c'est l'annonce de la *Fuite en Égypte* à Joseph, soit l'annonce de l'exil face à la folie meurtrière du roi de Jérusalem. Au tympan sud, c'est la mise à mort de la Synagogue. Dans les deux cas, l'union des peuples dans l'Église demande un combat contre les ennemis du Christ. Le premier, le combat de la sainte famille aux premiers jours, laisse présager le second, celui que doit mener l'Église contre tous les ennemis du Christ.

---

<sup>176</sup> La « protubérance » abdominale que laisse apparaître le personnage a le plus souvent été interprétée comme un élégant chiasme dû au goût du sculpteur pour la forme antique. Un examen attentif montre que l'Église porte bel et bien le ventre d'une femme enceinte. De plus, un tel déhanché maniériste, mettant de fait en évidence les formes féminines du personnage, serait peu en accord avec la figure de l'Église dans une pensée monastique, d'autant que les attributs féminins (poitrine lâche) sont ouvertement dépréciés pour la Synagogue.

<sup>177</sup> Nous retrouverions ainsi l'opposition de la fertilité de l'Église à la stérilité de la Synagogue, thème cher à la pensée monastique qui a trouvé son expression iconographique sous diverses formes, notamment végétale. Rappelons l'analyse des fresques de San Pedro de Sorpe (conservée au MNAC) par H. TOUBERT, « Une fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de l'Arbor Bona-Ecclesia, Arbor Mala-Synagoga », *C.A.*, 19, 1969, p. 167-189, article repris dans *ID.*, *Un art dirigé : réforme grégorienne et iconographie*, Paris, 1990, P. 65-91.

Les reliefs placés respectivement à gauche du portail nord et à droite du portail sud, accueillent les anges sauroctones qui viennent parfaire cette lecture. Au portail nord, il s'agit de Michel terrassant le Dragon. En revanche, au portail sud, ce sont les trois archanges qui jettent à terre trois bêtes monstrueuses. Les deux reliefs ainsi positionnés n'ont pas une simple fonction apotropaïque indéterminée. Tous deux se rapportent aux écritures de façon précise. Celui de gauche, Michel et le Dragon, renvoie au chapitre 12 de l'Apocalypse et à la mise à bas de Satan (Ap 12, 6) à la suite de la vision de la Femme parturiente. Ce relief trouve parfaitement sa place au portail nord pour rappeler le danger pesant sur les premiers instants de la vie du Christ<sup>178</sup>. Le relief de droite, en revanche, renvoie au combat final des chapitres 20 et 21 et à la précipitation de la Bête, du Faux prophète (Ap 19, 18-20) et de Satan (Ap 20, 10) dans l'étang de souffre<sup>179</sup>. Les deux démonomachies nous confortent donc dans l'interprétation d'une Église enceinte au pied de la Croix, assimilée à la Femme d'Apocalypse 12, analogie que l'exégèse médiévale n'a cessé d'affermir<sup>180</sup>.

Ainsi, les portails nord et sud sont le prologue et l'épilogue d'un récit entièrement voué à la naissance de l'Église sur terre, destinée à la lutte et aux souffrances comme l'a été le Christ sur la frise sculptée. Toutefois, le portail de la Vierge ne pourrait être vu comme l'origine historique d'une narration chronologique. Il forme un isolat thématique, pouvant fonctionner de façon autonome et dont la structure sémantique a été magistralement appliquée au portail sud. On ne peut différencier les rois des nations, incarnés par les Rois mages et les peuples nouvellement convertis au pied de la Croix derrière l'Église. Les deux groupes sont la corporation des chrétiens et tous deux n'existent qu'en opposition à un ennemi. Pour ces raisons, nous pensons qu'à la façade de Saint-Gilles, l'analogie entre les trois Rois mages et la Chrétienté en tant que concept médiéval de *Christianitas*, est plus présente que dans d'autres images.

À ce stade de notre étude, nous évoquons le concept de *Christianitas* pour la troisième fois. La question a été abordée en premier lieu dans la seconde partie, à propos de la mutation du thème dans le monde ottonien. Les Rois mages figuraient alors les différents peuples d'un Empire à l'ambition ecclésiale. Nous rappelions au début de cette partie la prise de conscience des royaumes d'Europe de leur rôle dans la cohésion d'un édifice dépassant leurs frontières politiques, uni autour de l'Église. Dans les deux cas, il était question d'une Chrétienté unie spirituellement, mais prenant conscience également de son unité culturelle et ethnique et

<sup>178</sup> L'assimilation d'Hérode au dragon tentant de tuer l'Enfant nouveau-né de l'Apocalypse (Ap 12, 1-5) n'est en effet pas exceptionnelle. Si nous la retrouvons dans l'exégèse, une illustration littérale se trouve dans le *Beatus de Géronne* (X<sup>e</sup> siècle), Musée de la cathédrale, n° d'inv. 7 (11), fol. 15 v. Sur cette miniature se superposent de haut en bas l'Adoration des Mages, la Fuite en Égypte et Hérode agonisant. Le registre médiant attire particulièrement l'attention en présentant Marie et Joseph poursuivis par un cavalier armé d'une lance. Mais ce qui est plus surprenant, c'est que c'est un ange qui tient l'Enfant pour le protéger du cavalier (notons toutefois que l'ange est bien identifié ici comme Gabriel et non Michel qui intervient en Ap 12, 7). Voir J. WILLIAMS, *The Illustrated Beatus : a Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, London-Turnhout, 1994-2003, en 5 vol., vol. 2, *The Ninth and Tenth Centuries*, London, 1994, p. 51-64, part. p. 52-54 et fig. 286. Une enluminure construite sur même schéma se retrouve dans le *Beatus de Turin* (premier quart du XII<sup>e</sup> siècle), Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, Sgn. I. II. 1, f. 15 v., *Ibid.*, vol. 5, *The Twelfth and Thirteenth Centuries*, London, 2003, p. 26-30 et fig. 110.

<sup>179</sup> Le démon principal foulé aux pieds est humain jusqu'à la taille mais pourvu d'un buste monstrueux. Il pourrait s'agir de l'ange déchu.

<sup>180</sup> Voir la publication critique de nombreux textes sur le sujet par G. LOBRICHON, « La Femme d'Apocalypse 12 dans l'exégèse du haut Moyen Âge latin », dans *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, op.cit. n. 67, p. 407-439.

trouvant ses limites géographiques face au monde extérieur<sup>181</sup>. La façade de Saint-Gilles enrichit la délimitation géographique d'une définition chronologique : la Chrétienté et l'Église peuvent s'inscrire dans une histoire commune à la suite de l'histoire évangélique et considérer leur passé commun<sup>182</sup>. Mais surtout, elle approfondit l'idée d'union d'un peuple face au monde extérieur hostile.

Or, dans la pensée bénédictine et, particulièrement, celle de Pierre le Vénérable, le Diable est une entité extérieure, comme le rappelait Alain Guerreau<sup>183</sup>. Que l'ennemi soit confessionnel, juif ou musulman, qu'il attaque les frontières géographiques de la Chrétienté (en Espagne ou en Terre sainte) ou lance ses assauts de l'intérieur (hérésie), c'est toujours la même citadelle qui est menacée, l'Église universelle, la *Castra coelistia*.

L'abbaye de Saint-Gilles-du-Gard se construit indubitablement dans un climat de tensions et de paradoxes dont la façade est le fruit le plus éclatant. Point de pèlerinage important, l'abbaye devient une étape officielle sur les plus grandes routes de pèlerinage, vers Saint-Jacques, vers Rome, et vers la Terre sainte. Incontestablement, la Chrétienté entière passe par Saint-Gilles. En tant que principal port d'embarquement pour Jérusalem, elle est également un point limitrophe de l'espace féodal. Certes, cette configuration explique sans doute l'importance donnée aux Mages pour la promotion du pèlerinage. Nous en retrouvons par ailleurs plusieurs exemples concentrés autour d'autres ports d'embarquement pour Jérusalem, notamment dans les Pouilles<sup>184</sup>. Mais surtout, l'abbaye est un bastion dans une zone en proie aux hérésies. Si l'on prend la datation habituellement reconnue (1140-1150), Pierre de Bruys est alors mort depuis dix ans mais sa doctrine agite encore la région à tel point que Pierre le Vénérable sent le besoin d'écrire ses traités polémiques en les adressant aux archevêques d'Arles et d'Embrun et aux évêques de Die et de Gap.

---

<sup>181</sup> Voir particulièrement sur ces questions : R. BARTLETT, « The concept of Christendom », dans ID., *The Making of Europe. Conquest, Colonization and Cultural Change 950-1350*, Princeton, 1993, p. 250-255 ; P. ROUSSET, « La notion de Chrétienté aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles », *Le Moyen Âge*, 69, 1963, p. 191-203 ; G. B. LADNER, « The Concepts of "Ecclesia" and "Christianitas" and their relation to the idea of papal "plenitudo potestatis" from Gregory VII to Boniface VIII », dans ID., *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History and Art*, Roma, 1983, t. 2, p. 487-515. Pour la période antérieure au XII<sup>e</sup> siècle : P. SKUBISZEWSKI, « *Ecclesia, Christianitas, Regnum et Sacerdotium* dans l'art des X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> s. Idées et structures des images », *CCM*, 28, 1985, p. 133-152. Pour une réflexion récente, on consultera avec intérêt N. PIROSKA, « La notion de *Christianitas* et la spatialisation du sacré au X<sup>e</sup> siècle : un sermon d'Abbon de Saint-Germain », *Médiévales* [En ligne], 49, automne 2005, mis en ligne le 03 novembre 2010, consulté le 20 avril 2011, URL : <http://medievales.revues.org/1252>.

<sup>182</sup> La production médiévale la plus aboutie témoignant de la conscience d'une histoire commune enracinée dans l'Évangile naît sous la plume d'Otto de Freising dans sa *Chronique*. OTTO DE FREISING, *The Two Cities : a Chronicle of Universal History to the year 1146*, trad. C. C. MIEROW, New York, 2002 (1<sup>ère</sup> éd. New York, 1928).

<sup>183</sup> A. GUERREAU, « J.-P. Torrell, D. Bouthillier, *Pierre le Vénérable et sa vision du monde. Sa vie, son œuvre. L'homme et le démon* (compte rendu) », *Annales. E.S.C.*, 43 (4), 1988, p. 920-923. L'auteur est ici en désaccord avec Jean Pierre Torrell qui, par la lecture du *Livre des Merveilles*, conçoit le Diable de Pierre le Vénérable comme un ennemi intérieur venant tenter le moine.

<sup>184</sup> Voir à ce sujet les récents travaux sur la sculpture dans les Pouilles : M. MIGNOZZI, « I Magi e le profezie messianiche : messaggi scultorei "riformati" per i viatores medievali », *Studi bitontini*, 88, 2009, p. 17-33 ; G. MARELLA, « Il portale maggiore della cattedrale di Bitonto : immagini medievali tra salvezza e pellegrinaggi », *Studi bitontini*, 83-84, 2007, p. 27-47 ; M. PASQUALE, « La cattedrale di Bitonto, note di iconologia romanica », *Studi bitontini*, 89, 2010, p. 5-22 ; S. MOLA, « L'iconografia della salvezza sulle strade dei pellegrini », dans *Fra Roma e Gerusalemme nel Medioevo : Paesaggi umani ed ambientali del pellegrinaggio meridionale*, M. OLDONI (Dir.), coll. « Schola Salernitana, Studi e testi, 11 », Salerno, vol. 2, p. 489-527.



Ainsi, sur les deux tympans latéraux de la façade, l'image universelle du corps ecclésial, figuré par les Rois mages dont la couronne donne valeur d'ambassadeur des nations chrétiennes, et les nouveaux convertis enfantés par l'Église parturiente se voient limités par la confrontation à l'ennemi extérieur<sup>185</sup>. La menace que fait planer Hérode sur les premiers jours du Christ est le prototype des dangers que doit affronter l'Église. Cette menace est incarnée par la Synagogue, la Jérusalem historique, être plurivalent<sup>186</sup> pouvant être rapproché de Babylone. Dans ses *Chroniques*, Otto de Freising, dans son développement historique et avant son dernier chapitre eschatologique, comprend ainsi l'affrontement des deux cités. La première est l'Église du Christ sur terre alors que la seconde est la cité adverse, assimilée à Babylone<sup>187</sup>. Dans la pensée clunisienne, la définition de l'Église dans le monde se rapproche de la pensée d'Otto, sans toutefois donner un visage clair à l'ennemi. La cité de Dieu est l'Église du Christ, pure et fertile, mais également forteresse, prête à se défendre contre les assauts du monde extérieur.

### III. Synthèse

L'*Adoration des Mages* constitue depuis sa naissance, dans l'iconographie, une image ecclésiale efficace. Au XII<sup>e</sup> siècle, nous l'observons se confondre avec une image sacramentelle de l'Église. Dans cette optique, nous aurions pu attendre une intime connexion entre l'idée de conversion des gentils que véhiculent les Mages depuis des siècles, et le sacrement baptismal. Or, si cette relation existe, la portée sacramentelle de l'épisode semble très majoritairement se résumer au sacrifice eucharistique. Nous faisons le même constat pour la participation des Mages à l'élaboration d'une image ecclésiale aboutie. La vision mystique de l'incarnation de l'Église à Vézelay, et sa cohésion autour des sacrements légués par le Christ en est une preuve. Si le Baptême est très clairement évoqué par la présence de Jean-Baptiste au trumeau, la thématique est absente du portail de l'Enfance. Plus encore, ce dernier portail paraît entièrement modeler la composition du portail nord, dont la thématique eucharistique est évidente. La même idée est développée différemment sur la façade de Saint-Gilles-du-Gard où l'image de la *Mater Ecclesia* du portail nord sert de modèle, tant visuel que sémantique, à l'Église sacramentelle du portail sud. Dans les deux cas, l'accent semble moins porté sur l'agrégation des membres que sur le renouvellement perpétuel de la fidélité du chrétien à son Seigneur ou, autrement dit, sur la réitération perpétuelle de sa conversion. L'idée directrice des deux portails n'est donc pas la construction de l'édifice ecclésial, mais sa cohésion. En cela, les deux façades sont le produit d'une Église implantée dans le temps et assumant pleinement sa médiation dans la consolidation de l'édifice sociétal. Rappelons par ailleurs que les deux abbayes héritent du concept d'*Ecclesia cluniacensis*, élaboration

<sup>185</sup> A. GUERREAU, « J.-P. Torrell, D. Bouthillier... », *op. cit.* n. 183, à partir du livre de J.-P. TORRELL et D. BOUTHILLIER, remarque la récurrence du terme *Hostis* (étranger) dans le champ de dénomination du diable dans l'œuvre de Pierre le Vénéral. Voir le tableau compilant l'ensemble des désignations utilisées pour le Diable dans J.-P. TORRELL et D. BOUTHILLIER, *Pierre le Vénéral et sa vision du monde*, *op. cit.* n. 144, p. 242-243.

<sup>186</sup> L. C. GUASTI GARDIOL, « Benedetto Antelami e il *Liber Antiheresis* di Durando d'Osca », *Arte medievale*, 2, ser. 5, 1991, p. 75-82. Concernant la *Descente de Croix* d'Antelami (cathédrale de Parme) l'auteur attire l'attention sur un geste tout aussi violent qu'à Saint-Gilles de la part de l'ange à l'égard de la Synagogue et remarque que cette dernière ne renvoie aucunement au judaïsme puisqu'elle est coiffée d'une tiare papale. Le relief serait donc une critique ouverte contre le pouvoir pontifical.

<sup>187</sup> OTTO DE FREISING, *The Two Cities*, *op.cit.* n. 182.

clunisienne de l'*Ecclesia universalis*, sorte de revendication du pouvoir régulier face à l'autorité séculière pour assumer le rôle institutionnel. C'est dans ce climat clunisien que, comme le montreront d'autres exemples, la portée ecclésiale de l'Épiphanie semble la plus précocement maîtrisée. Rappelons également que Vézelay et Saint-Gilles-du-Gard sont deux abbayes qui se sont affranchies de la tutelle de Cluny, tentant de s'imposer face à un pouvoir clérical séculier et à un pouvoir laïc envahissant. Dans les deux cas, l'utilisation de la souveraineté des Mages n'est sans doute pas un hasard pour promouvoir l'autonomie de deux structures décidées à peser dans l'édifice social.

Fondamentalement, la finalité de chaque programme diffère. Vézelay présente une image de l'*Ecclesia universalis* pétrie de pensée monastique, rappelant le lien personnel unissant le fidèle et Dieu, par les sacrements hérités du Christ et dispensés par l'autorité cléricale (Baptême, Eucharistie, Confession). Saint-Gille-du-Gard ébauche de manière plus démonstrative le rôle collectif de l'institution. À la théologie anatomique paulinienne animant le portail de Vézelay, Saint-Gilles répond par une vision architecturale de l'édifice ecclésial. Pourtant, dans les deux cas, l'Épiphanie tient un rôle identique. À la fois élément constitutif du programme et image autonome et autosuffisante, elle se présente comme le prototype évangélique de la construction de l'Église, sorte de matrice canonique de l'édifice dans sa représentation à la fois mémorielle et prospective. L'image de la Vierge à l'Enfant est bien entendu l'élément transversal, actif dans une telle déclinaison de l'idée universelle d'Église, mais, pensons-nous, la couronne des Mages, véritable nimbe royal, est le signe iconographique permettant aux personnages de l'accompagner sur chacun de ces niveaux.

En ce sens, les Rois mages, plus que de synthétiser à eux seuls l'incarnation sur terre de l'Église du Christ, s'autorisent bien souvent à transgresser les frontières entre Épiphanies historique, présence divine atemporelle et théophanie ultime, selon des modalités qu'il nous faut désormais définir.

#### **Chapitre 4 : Les Rois Mages et les deux cités**

---

Au cours de notre réflexion, nous avons à maintes reprises évoqué l'entrée des Mages dans la cité sainte au moment de l'Adoration, d'abord par un processus de projection architecturale du symbolisme virginal de Marie mère de Dieu, puis, par celui de fusion topographique d'une géographie mystique. En entrant dans la crèche, les Mages trouvent leur salut en pénétrant dans un espace sacré virginal, préfiguration sur terre du royaume céleste à venir. Mais plus important, au cours d'une évolution étendue sur plus d'un millénaire, nous avons vu les Mages se faire personnification des nations chrétiennes et synecdoque tripartite de la *Christianitas*, dans sa diversité et son unité. Par l'Adoration de la Vierge-Église, le thème devient donc intrinsèquement sotériologique. Nous avons vu cette notion se dessiner, notamment dans l'étude des décors catalans et aragonais, construits comme une réflexion collective du Jugement individuel. Il nous faut désormais préciser ce raisonnement par l'analyse de décors où une réflexion « eschatologique » devient dominante, soit par l'implantation du thème dans un contexte iconographique significatif, soit par intrusion dans l'image d'éléments apocalyptiques ou deutéroparousiaques (principalement puisés dans Apocalypse 21-22 et dans Matthieu 24-25). La question que nous proposons de poser ici

pourrait se résumer ainsi : la mise en image de l'entrée des Rois de la terre dans le sein de l'Église pourrait-elle, dans certains cas, devenir littéralement celle des nations dans la Jérusalem céleste annoncée au chapitre 21 de l'Apocalypse, illustrant ainsi un épisode qui ne connaît pas d'iconographie définie ? Le thème pourrait-il donc se prêter, pour certaines images, à une analyse eschatologique, non par extension interprétative mais de façon exclusive ? C'est par l'analyse de quelques décors, Pompierre, Moissac, Neuilly-en-Donjon, Fleury-la-Montagne et Mimizan, que nous proposerons quelques éléments de réponse. Selon les résultats obtenus, il faudrait alors considérer que le couronnement récent des Rois mages les autorise à être témoins d'une Épiphanie rayonnant sur deux niveaux de réalité et à exemplifier leur acte d'offrande et d'adoration au sein des deux cités augustiniennes, deux facettes d'une même réalité du Royaume du Christ<sup>188</sup>.

### I. Une analyse anagogique de la venue des Mages ?

À notre connaissance, l'exégèse est muette sur ce point de connexion et l'unique rapprochement opéré par les commentateurs de l'Épiphanie entre la péricope de Matthieu et la révélation de Jean est l'usage de la mention « Je suis l'étoile rayonnante du matin », référence à Ap 22, 16 : « Je suis le rejeton de la race de David, l'Étoile radieuse du matin » que nous avons trouvée à plusieurs reprises<sup>189</sup>. En revanche, pas un mot n'est prononcé sur une possible analogie de la crèche ou du sein virginal à la Jérusalem nouvelle dans un contexte épiphanique, ou du moins, rien qui n'outrepasse une analyse tropologique. Même constat dans les sources liturgiques : le seul indice évocateur est un répons intégré dans l'*Opus Dei* aux nocturnes de l'Épiphanie, construit à partir d'Is 60, 3 : « *Illuminare, illuminare, Jerusalem : Venit lux tua, et gloria domini super te orta est. Et ambulabunt gentes in lumine tuo, et reges in splendore ortus tui* »<sup>190</sup> qui se réfère également à Ap 21, 24 « *et ambulabunt gentes per lumen eius et reges terrae adferent gloriam suam et honorem in illam* ». En revanche, de nombreux décors insufflent à l'image une certaine ambiguïté, par adjonction d'un vocabulaire iconographique que nous nommerons pour le moment « apocalyptique »<sup>191</sup>.

<sup>188</sup> La cité de Dieu est, pour Augustin, une métaphore symbolique de la Jérusalem historique. Elle en est à la fois la projection future à la fin des temps tout en étant déjà présente dans le temps de l'Église, mais non encore réalisée : E. LAMIRANDE, « Jérusalem céleste », *D.S.*, t. 8, col. 949-950, ID., *L'Église céleste selon S. Augustin*, Paris, 1963 ; Y. CONGAR, *L'Église de saint Augustin à l'époque moderne*, Paris, 1997 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1970), p. 18-24. P ; ID., *L'ecclésiologie du haut Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1968, p. 104-130.

<sup>189</sup> Ambroise de Milan opérait une intéressante déclinaison de l'étoile : « Donc, cette étoile est la voie ; et la voie, c'est le Christ (Jn 14, 6) ; c'est que dans le mystère de l'Incarnation, le Christ est l'étoile : car « une étoile s'élèvera de Jacob, et un homme surgira d'Israël » (Nb 24, 17). Aussi bien, où est le Christ, l'étoile est aussi : car Il est « l'étoile brillante du matin » (Ap 22, 16) ; c'est donc par sa propre clarté qu'Il se signale ». AMBROISE DE MILAN, *Traité sur l'Évangile de S. Luc*, Livre 2, 44, *op. cit.* n. 115, p. 92-93. Nous retrouvons ce rapprochement par exemple chez Antoine de Padoue au début du XIII<sup>e</sup> siècle : « *Stella, divinae gratiae illustratio, vel veritatis cognitio. Unde Iesus, a quo omnis gratia, dicit in Apocalypsi, ultimo: Ego sum genus et radix David, stella splendida et matutina* », (« L'étoile, illumination de la grâce divine ou connaissance de la vérité. C'est pourquoi Jésus, de qui vient toute grâce, dit dans l'Apocalypse, au dernier chapitre : « Moi, je suis de la famille et de la branche de David, (je suis) l'étoile éclatante du matin (Ap 22, 16) »), ANTOINE DE PADOUE, *Sancti Antonii Patauini Sermones dominicales et festivi ad fidem codicum recogniti*, B. COSTA, L. FRASSON, I. LUISETTO, P. MARANGON (Éds.), Padoue, 1979, *Sermo in epiphania Domini*, 1, 3, vol. 3, p. 68 et 88.

<sup>190</sup> CAO, Respons n° 6882 et construit différemment, Antienne n° 5344 ; AMS, p. 24 (Respons).

<sup>191</sup> Je remercie ici Guy Lobrichon pour les lumières qu'il a su nous apporter dans l'approche de ces questions.

Définissons dès à présent ce que nous comprenons par traitement anagogique de l'image. Puisque nous empruntons une notion exégétique, non comme axe de recherche, mais comme repère théorique, la question doit être abordée avec la plus grande prudence. Pour Henri de Lubac<sup>192</sup> et sa définition lumineuse du périmètre de chacun des quatre niveaux de l'herméneutique médiévale, le sens anagogique doit être considéré sur deux niveaux principaux. Le niveau eschatologique ne concerne, pour le théologien, que la première anagogie sans la recouvrir dans son intégralité. Elle concerne la Seconde Parousie, branche dogmatique pouvant toutefois s'étendre au salut individuel. L'autre niveau est, quant à lui, à envisager *hic et nunc* comme une contemplation mystique de Dieu<sup>193</sup>.

En histoire de l'art, nombreux sont les auteurs ayant invité à de telles nuances dans l'analyse d'images d'inspiration « apocalyptique », en réduisant considérablement l'usage pouvant être fait du terme « eschatologie »<sup>194</sup>. La plupart de ces travaux proposent de distinguer les théophanies présentes de celles du Jugement dernier en lui-même<sup>195</sup>. Cependant, ces dernières réflexions se restreignant aux visions christiques glorieuses. Prenons garde de ne pas en appliquer les conclusions directement aux images de l'Épiphanie, épisode atemporel pouvant vivre par réitération séculière et préfigurer une théophanie future, sans jamais sacrifier sa fonction narrative<sup>196</sup>. Plusieurs auteurs ont décelé le potentiel eschatologique du thème dans l'iconographie lors d'études ponctuelles<sup>197</sup>, sans toujours prendre en compte ces nuances.

Ainsi poursuivrons-nous en construisant notre propos autour de deux termes anachroniques, issus des recherches théologiques modernes, en discernant l'eschatologie réalisée de l'eschatologie conséquente, distinction qui ne trahit pas la partition générale du concept dans l'esprit médiéval. Cependant, avant toute chose, attardons nous sur un décor qui résume à lui seul les difficultés d'une telle approche.

---

<sup>192</sup> H. de LUBAC, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, 1959, 4 vol. (nous utilisons ici l'édition de 1993), particulièrement au t. 2, chapitre 10 : « Anagogie et eschatologie », p. 621-681, Voir également G. DAHAN, *Lire la Bible au Moyen âge : essais d'herméneutique médiévale*, Genève, 2009, p. 199-224.

<sup>193</sup> H. de LUBAC, *Exégèse médiévale, op. cit.* n. 192, p. 624 : « Le point de vue de la première anagogie est objectif et doctrinal. Le point de vue de la seconde est celui de la réalisation subjective, autrement dit, l'une se définit par son objet et l'autre par la manière de l'appréhender ».

<sup>194</sup> Nous nous appuyons ici particulièrement sur les travaux d'Y. CHRISTE, en premier lieu, *L'Apocalypse de Jean : sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris, 1996 et ID., *Jugements derniers*, Saint-Léger-Vauban, 1999, part. p. 53-95. Plusieurs autres approches spécifiques sont incontournables : P. K. KLEIN, « Programmes eschatologiques, fonction et réception historiques des portails du XII<sup>e</sup> s. : Moissac-Beaulieu-Saint-Denis », *CCM*, 33, 1990, p. 317-349, ID., « Entre paradis présent et jugement dernier : les programmes apocalyptiques et eschatologiques dans les porches du haut Moyen Âge », dans *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IV<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle*, C. SAPIN (Dir.), Actes du colloque international du CNRS, Auxerre, 17-20 Juin 1999, Paris, 2002, p. 464-483, M. ANGHEBEN, « L'iconographie du portail de l'ancienne cathédrale de Mâcon : une vision synchronique du Jugement individuel et du Jugement dernier », *CSMC*, 32, 2001, p. 73-87 ; G. LOBRICHON, « Jugement dernier et Apocalypse », dans *De l'art comme mystagogie : Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, Y. CHRISTE, (Dir.), Actes du Colloque de la Fondation Hardt tenu à Genève, 13-16 février 1994, Poitiers, 1996, p. 9-18.

<sup>195</sup> Selon la typologie établie par P. K. KLEIN, « Programmes eschatologiques... », *op. cit.* n. 194.

<sup>196</sup> Y. CHRISTE, « À propos des peintures de Saint-Aignan de Brinay : les Innocents du mur est », dans *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge*, Actes du 5<sup>ème</sup> Séminaire international d'art mural, 16-18 septembre 1992, Saint-Savin, Saint-Savin, 1992, p. 5-33.

<sup>197</sup> Deux contributions ont participé à la présente réflexion. J. LACOSTE, « Le portail de Mimizan et ses liens avec la sculpture espagnole du début du 13<sup>e</sup> siècle », *Revue de Pau et du Béarn*, 2, 1974, p. 35-69, M.-L. THÉREL, *Le triomphe de la Vierge-Église*, *op. cit.* n. 49, et son analyse du tympan de l'église de Neuilly-en-Donjon aux p. 162-166.

## II. Le tympan de Pompierre : impératifs d'une lecture apocalyptique

L'iconographie du tympan de Pompierre nous convaincra, dans un premier temps, des difficultés que pose ce questionnement (Figure 174). Sur ce joyau de la sculpture romane en Lorraine<sup>198</sup> se construit, sur trois registres, répartis sur le linteau et le tympan, un cycle christologique dont le choix de chaque scène est significatif. Chronologiquement, la lecture devrait commencer au registre inférieur du tympan sur lequel se suivent, de gauche à droite, l'Annonce aux Bergers et l'Adoration des Mages, pour se poursuivre dans la partie supérieure de la lunette par le Massacre des Innocents, la Fuite en Égypte et un autre tableau difficilement identifiable pouvant à la fois évoquer l'Annonciation et la Visitation<sup>199</sup>. Le linteau accueille quant à lui, sur toute sa surface, l'Entrée à Jérusalem. Dans la partie droite, le Christ, couronné, monté sur l'ânesse et suivi de l'ânon, marche vers la Porte dorée. Quatre apôtres, munis de palmes, lui font suite. Une foule se masse devant les portes de Jérusalem pour accueillir son roi. De fait, un lien évident se tisse entre d'une part, la sainte famille fuyant Jérusalem habitée par la folie meurtrière d'Hérode et, d'autre part, le retour messianique du Christ dans la cité. De même, une relation se crée entre le sacrifice des Innocents, auquel échappe, pour un temps, le Christ, et la marche de ce dernier vers sa Passion que rappellent les apôtres porteurs de palmes. Un lien tout aussi fort se tisse entre la visite des Mages et l'entrée royale du Christ. En effet, sur ce tympan, l'Épiphanie acquiert un appareil royal rarement égalé. Les trois Rois, très richement vêtus, coiffés de couronnes complexes, cheminent dans une imposante salle palatiale. Face à eux, la Vierge couronnée, trônant sous un large dais architecturé et orné de motifs fleurons, porte l'Enfant, coiffé de la même couronne que celle qu'il porte pour son entrée à Jérusalem et lors de la Fuite en Égypte. Ainsi, si le registre supérieur annonce l'immolation de l'Enfant, l'Adoration annonce son triomphe royal et l'établissement du royaume qui se déroule au linteau.

Une clef de lecture importante a été placée à l'extrême gauche du linteau. Derrière la cité de Jérusalem, édicule quadrangulaire et crénelé, se tient une femme voilée allaitant son enfant, figure composite de la fille de Sion et de l'Église sur le modèle de la *virgo lactans*. La fille de Sion, figure transversale aux deux testaments, que nous retrouvons dans le livre de Zacharie<sup>200</sup>, dans le Cantique des cantiques<sup>201</sup> et dans l'Évangile de Jean<sup>202</sup>, est une

<sup>198</sup> Le portail occidental de l'actuelle église paroissiale Saint-Pierre de Pompierre a été remonté sur la façade occidentale de l'édifice lors de sa construction au XIX<sup>e</sup> siècle. Il occupait la façade nord de l'église antérieure (détruite entre 1858-59) sans que l'on puisse savoir s'il avait été originellement prévu pour cet emplacement. Voir principalement N. MÜLLER-DIETRICH, *Die Romanische Skulpture in Lothringen*, Munich-Berlin, 1968 ; M. HANS-GÜNTER et S. RAINER, « Pompierre (Vosges), église paroissiale Saint-Pierre, Diocèse de Toul », dans *Lorraine romane*, coll. « La Nuit des temps, 61 », Saint-Léger-Vauban, 1984, p. 31-33. Pour l'interprétation iconographique du portail, on se reportera à J. A. SCHMOLL, « Sion, apokalyptisches Weib, ecclesia lactans : zur ikonograph. Deutung von zwei roman. Mater-Darstellungen in Metz u. Pompierre » dans *Miscellanea pro arte : Ermann Schnitzler zur Vollendung des 60. Lebensjahres am 13. Januar 1965*, « Schriften des Pro Arte Medii Aevi, 1 », Düsseldorf, 1965, p. 91-110.

<sup>199</sup> Trois personnages se succèdent dans l'écoinçon droit du registre supérieur du tympan. Sur la gauche, un ange présente un codex face à deux petites figures monolithiques, vraisemblablement la Vierge et un autre personnage pouvant être Élisabeth lors de la Visitation ou une servante au moment de l'Annonciation.

<sup>200</sup> « Exulte avec force, fille de Sion ! Crie de joie, fille de Jérusalem ! Voici que ton roi vient à toi : Il est juste et victorieux, humble, monté sur un âne, sur un ânon, le petit d'une ânesse » (Za 9, 9).

<sup>201</sup> « Venez contempler, filles de Sion, le roi Salomon, avec le diadème dont sa mère l'a couronné au jour de ses épousailles, au jour de la joie de son cœur » (Ct 3, 11).

<sup>202</sup> « Sois sans crainte, fille de Sion : voici que ton roi vient, monté sur un petit d'ânesse » (Jn 12, 15).

préfiguration de l'entrée royale du Christ à Jérusalem. Sur le linteau, l'intrusion de cette figure en tant que figure ecclésiale et surtout, sa fusion avec la cité, en fait une personnification de Jérusalem<sup>203</sup>. De plus, le champ interprétatif de la fille de Sion trouve un prolongement dans l'Apocalypse, au moment des noces de l'Agneau du chapitre 19 : « Alors j'entendis comme le bruit d'une foule immense, comme le mugissement des grandes eaux, comme le grondement de violents tonnerres ; on clamait : "Alleluia ! Car il a pris possession de son règne, le Seigneur, le Dieu Maître-de-tout. Soyons dans l'allégresse et dans la joie, rendons gloire à Dieu, car voici les noces de l'Agneau, et son épouse s'est faite belle » (Ap 19, 6-7). C'est sous cet angle des Noces du Christ avec son Église que doit être comprise l'entrée royale dans la cité.

Dans ce contexte, la visite des Mages prend une tournure bien différente et de fait, plusieurs éléments « décoratifs » de la scène d'Adoration font sens. Remarquons, en effet, que l'architecture fictive de l'*Aula regia*, soutenue par cinq colonnes, est entièrement façonnée d'acanthé, végétal paradisiaque par excellence. Le même feuillage se retrouve sous une forme buissonnante derrière le trône de la Vierge, synthèse paradisiaque dont la Vierge-Mère se fait une nouvelle fois la porte<sup>204</sup>. Relevons enfin le liseré décoratif épousant toute la courbure du tympan. Traité sous la forme d'un bandeau perlé au registre supérieur, il est remplacé par un motif crénelé et ce, uniquement pour le registre de l'Épiphanie, circonscrivant ainsi un espace autonome, assimilable à la Jérusalem céleste. Les Rois mages, en se présentant devant la Mère de Dieu, véritable *Trône de Sagesse*, pour adorer le roi de l'univers issu de la lignée royale de David<sup>205</sup>, préfigurent l'Entrée des nations dans son Royaume établi sur terre.

Une structure apocalyptique semble ainsi motiver l'ensemble du programme. L'évocation du chapitre 19 au linteau se voit prolongée par celle des chapitres 21-22 pour l'Épiphanie et, en suivant cette logique, la *Fuite en Égypte* et le *Massacre des Innocents*, seraient à lire à la lumière du chapitre 12 et le refuge de l'Enfant au désert face à la menace du Dragon (Ap 12, 5-6).

L'*Adoration des Mages* illustre-t-elle pour autant littéralement les nations du chapitre 21 de l'Apocalypse ? En réalité, il n'est aucunement question de fin des temps dans ce programme, mais de l'histoire de l'Église, de son élection par le Christ et du rôle qui lui a été transmis de conduire les peuples au salut. Le portail pris dans son ensemble montre bien les Rois mages s'orientant vers les portes paradisiaques, mais le linteau, dans une dynamique inverse, montre les noces de l'Église et du Christ. Ainsi, le buisson d'acanthé du registre des Mages, dans une structure en chiasme, est une réponse à la Fille de Sion placée derrière Jérusalem. Le portail de Pompierre apparaît donc comme le fruit iconographique de la lecture médiévale du récit apocalyptique, compris comme une structure narrative non chronologique

---

<sup>203</sup> Voir précisément, sur l'identification de cette figure, l'article de J. A. SCHMOLL, «Sion, apokalyptisches Weib, ecclesia lactans... », *op. cit.* n. 198, part. p. 97-110.

<sup>204</sup> Précisons que le seul chapiteau historié des ébrasements du portail, la *Résurrection de Lazare*, se trouve sur le jambage droit, du côté de la Vierge à l'Enfant, et apparaît comme une promesse de résurrection.

<sup>205</sup> Sur le tympan de Pompierre, le Christ est couronné dans chacune de ses apparitions, y compris lors de la fuite en Égypte. L'exaltation royale est relayée par une déclinaison iconographique de la transmission de la lignée messianique. L'ange de l'*Annonce aux Bergers* ne délivre pas son message sur un phylactère, comme à son habitude, mais désigne le pommeau fleuri d'un large bâton, mimant ainsi les paroles évangéliques : « aujourd'hui vous est né un Sauveur, qui est le Christ Seigneur, dans la ville de David » (Lc 2, 11). L'annonce de l'Ange est relayée par le « signal dressé pour tous les peuples » (Is. 11, 10) issu de Jessé, brillant au sommet des colonnes jumelées soutenant le dais de Marie.

mais universelle, juxtaposant récit historique (évangélique), récit prophétique et histoire contemporaine.

### III. Le porche de Moissac : une eschatologie réalisée

L'intégration la plus célèbre de l'Épiphanie des Mages dans une image apocalyptique se trouve au porche sud de l'abbatiale Saint-Pierre de Moissac. La thématique qui y est développée ne répond pourtant absolument pas à une lecture des fins dernières.

La conception même du porche de Moissac, adossé sur la façade sud du clocher-porche, en fait un véritable monument autonome dans l'édifice<sup>206</sup>. Imposante architecture fictive coiffée de créneaux en son sommet, elle est en elle-même une matérialisation sur terre de la Jérusalem céleste. Le porche abrite son programme sculpté dans la profondeur de la porte ajourée dans le massif, mise en scène à la manière d'un arc de triomphe.

#### III. 1 Le Christ du tympan

Le principal problème de l'analyse des sculptures du porche réside dans l'interprétation du tympan qui englobe, dans le champ de la vision qui s'y trouve, l'intégralité des sculptures. Depuis l'analyse complète du programme par Peter Klein, il est aujourd'hui retenu que si l'image développée au tympan est d'essence apocalyptique, elle ne se rapporte pas à une vision parousiaque du Christ<sup>207</sup>. Au contraire, elle construit une vision complexe et synthétique du Christ en gloire, couronné, assis sur un imposant trône faisant office de mandorle. Il est flanqué de deux anges à phylactères (les séraphins d'Is 6, 2-3), encadré du tétramorphe (Ap 4, 2-11 ; Is 6, 1-5 ; Éz 1) et adoré par les vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse, tous couronnés, barbus, munis de coupes et d'instruments de musique, tels qu'ils sont décrits dans l'Apocalypse aux chapitres 4, 4 et 5, 8. L'ensemble de la cour laudatrice se répartit sur trois registres que délimite un motif ondulé renvoyant aux nuées (Ap 4, 1-2) ou à la mer de cristal (Ap 4, 6). Le tympan de l'Adoration des Vieillards dépasse ainsi le cadre de l'image simplement apocalyptique pour livrer une vision christique et atemporelle dont la réalité traverse tout le champ scripturaire. Il n'est ici question ni de théophanie historique, ni de vision future, mais, selon les termes de Peter Klein, du « présent eschatologique de la Majesté du Christ ». C'est dans cette temporalité qu'est assimilé le décor des murs latéraux.

---

<sup>206</sup> M. SCHAPIRO, « The Romanesque Sculpture of Moissac », *A.B.*, 13 (3), 1931, p. 249-352 et 13 (4), 1931, p. 464-531, publication partielle de la thèse de doctorat de l'auteur, *The Romanesque Sculpture of Moissac*, Ph.D, Columbia University, 1929, publiée dans son édition française : *La Sculpture de Moissac*, trad. A. JACCOTTET, Paris, 1987. L'analyse spatiale du décor sculpté a également été tentée par L. SEIDEL, « The Moissac Portico and the Rhetoric Appropriation », dans *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12/13. Jahrhundert*, H. BECK, K. HENGEVOSS-DÜRKOP (Éds.), Frankfurt, 1994, vol. 1, p. 287-302 ; ID., « Scriptural Story in Romanesque Sculpture : Architectural Space and Narrative Time », *Kunsthistorisches-Jahrbuch-Graz, Erzählte Zeit und Gedächtnis : Narrative Strukturen und das Problem der Sinnstiftung im Denkmal*, 29-30, 2005, p. 21-28.

<sup>207</sup> P. K. KLEIN, « Programmes eschatologiques ... », *op. cit.* n. 194, et avant lui, N. MÉZOGHI, « Le tympan de Moissac : études d'iconographie », *CSMC*, 9, 1978, p. 171-200 et Y. CHRISTE, *Les grands portails romans*, Genève, Droz, 1969, p. 25-28, 175-179 ont mis en évidence la lecture synthétique et symbolique du tympan central.

### III. 2 Les murs latéraux du porche

#### III. 2. a Le mur occidental

Les décors des murs latéraux du porche sont structurés d'après une symétrie spatiale antithétique. Sur le mur oriental, incrusté dans une architecture factice à double arcature, est développé un cycle de l'Enfance sur trois registres. Aux deux premiers se superposent l'Annonciation, la Visitation et l'Adoration des Mages. La frise supérieure poursuit chronologiquement l'histoire de l'Incarnation par la Présentation au Temple, la Fuite en Égypte<sup>208</sup>, l'entrée triomphale de la sainte famille à Héliopolis et la Chute des idoles qui en résulte. Face à l'économie du salut par l'Incarnation se développe, sur le mur occidental, selon une structuration architectonique strictement identique, le combat pour la salvation de l'âme face au péché. Au registre inférieur se côtoient les personnifications de l'Avarice et de la Luxure, auxquelles se superposent la mort et les tourments du Mauvais riche (Luc 16, 19-31). Sur la frise supérieure, enfin, une composition dialectique oppose le banquet du Mauvais riche, jouissant égoïstement de son opulence, et le pauvre Lazare, perclus d'escarres. Le cycle se conclut par l'âme de Lazare accueillie dans le Sein d'Abraham alors que, sous l'arc inférieur, celle du mauvais riche, tourmentée par une nuée de démons, tente vainement de l'appeler à l'aide. Le développement unique de la parabole est ici intégré, comme à son habitude, dans un discours eschatologique. Les âmes tourmentées des chapiteaux des colonnettes, issues d'une imagerie du Jugement deutéroparousiaque des plus violentes, confortent cette interprétation. Cependant, il n'est pas question de la damnation après le Jugement dernier. L'allégorisme de la parabole évangélique est ici appliqué à une mise en garde présente pour le Jugement individuel. L'accueil de l'âme du juste dans le Sein d'Abraham, thème aux applications diverses, conforte cette interprétation<sup>209</sup>. Il constitue à Moissac un lieu paradisiaque intermédiaire, propice à accueillir l'âme de Lazare et à exclure celle du Mauvais riche dans l'attente du Jugement des corps ressuscités. Dans cette optique, le mur de la parabole orne le revers occidental, orientation habituelle du Jugement.

#### III. 2. b Le mur oriental

C'est en face de cette vision terrifiante que s'élève le mur oriental. Selon un axe strictement orthogonal, transversal à l'espace du porche, se construisent ainsi de nombreuses

---

<sup>208</sup> Le mur oriental du porche a subi d'importants dommages dus à l'humidité, accélérés depuis les années 1970. Une importante campagne d'étanchéisation du porche a eu lieu en 1974 sans empêcher la dégradation importante des parties basses de la structure. Cela concerne particulièrement les reliefs de l'Annonciation et de la Visitation et les chapiteaux des arcatures (restaurations modernes pour deux d'entre eux) presque entièrement disparus aujourd'hui. Il faut se reporter à des clichés anciens (celui que nous intégrons à cette notice est celui de Jean. Dieuzaide, publié dans *Quercy roman*, coll. « La Nuit des temps, 10 », Saint-Léger-Vauban, 1959 (rééd. 1979), pl. 23) et aux moulages fidèles conservés au Musée des Monuments historiques pour une analyse exempte des pertes irrémédiables. Sur ces restaurations, voir B. VOINCHET, « Le portail de Moissac », *Les monuments historiques de la France*, 4, 1976, p. 20-25.

<sup>209</sup> J. BASCHET, « Le sein d'Abraham : un lieu de l'au-delà ambigu (théologie, liturgie, iconographie) », dans *De l'art comme mystagogie*, op.cit. n. 194, p. 72-93. L'auteur s'intéresse au sujet comme « un lieu de l'au-delà plurivalent » pouvant, dans l'iconographie des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles, se rapporter soit à un lieu céleste d'accueil des âmes justes dans l'attente du Jugement dernier, soit au royaume paradisiaque des ressuscités après la Seconde Venue. Dans l'optique du Jugement individuel, le thème connaît un essor considérable, parallèlement au développement de la liturgie des morts initiée à partir du VII<sup>e</sup> siècle.



correspondances visuelles entre les deux écrans sculptés. Pour exemple, à la figure hideuse de la Luxure, répond la Vierge de l'Annonciation ; l'entrée à Héliopolis, au plus près de la porte et la chute des idoles, sous-entendue celle du péché, fait écho à la profusion infâme du banquet du Mauvais riche ; Lazare dans le sein d'Abraham renvoie à la Présentation de l'Enfant sur l'autel, préfiguration de son immolation et donc de la rédemption. Nous concernant, l'Adoration des Mages, parmi les images monumentales les plus précoces de leur royauté (1120-1130)<sup>210</sup>, occupe la double arcature du registre médian, en pendant à la mort du Mauvais riche et au tourment de son âme. Ici, le sculpteur n'hésite pas à modifier la structure iconographique de l'Adoration pour l'intégrer parfaitement au discours dialectique. Il a en effet choisi la crèche comme lieu de l'Adoration, intégrant au fond le bœuf et l'âne et en plaçant Joseph derrière le lit de Marie<sup>211</sup>. Il n'a cependant pas su choisir entre la Vierge-Mère en trône et la Vierge allongée de la Nativité et, par fusion des deux formules, nous livre l'image unique d'une Vierge siégeant de profil sur le lit de la Naissance. Au lit de mort du Mauvais riche s'oppose ainsi celui d'où naissent le salut et la rédemption. L'Adoration des Mages s'inscrit donc comme l'un des segments les plus importants dans l'argumentaire d'un discours principalement moralisateur. Les trois Rois exemplifient une démarche vertueuse pour le salut de l'âme dans le champ du Jugement individuel de l'âme<sup>212</sup>. Englobés dans le champ de la vision christique centrale, les Mages sont extraits de leur contexte évangélique pour construire un discours où les frontières entre le temps historique évangélique, la fiction de la parabole et l'atemporalité de la théophanie sont abolies<sup>213</sup>. Ils se présentent collectivement face au Christ pour une rédemption collective des âmes des défunts.

### III. 2. c Les trois Rois dans un discours moralisateur ?

Un point cependant oblige à recentrer l'analyse du mur oriental. Les Mages sont intégrés dans la structure architecturale globale du porche. Comme le remarquait Peter Klein,

<sup>210</sup> La chronique de l'abbaye de Moissac mentionne le portail en ces mots : « *Fecit fieri (...) portale pulcherrimum et subtilissimi operis constructum ecclesiae dicti monasteri* ». Elle a été utilisée pour situer l'élévation du portail sous l'abbé Ansquetil (1085-1105) par rapprochement avec une épigraphie du cloître (*ANNO INCARNATION ETERNI PRINCIPIS MILLESIMO CENTESIMO FACTUM EST CLAUSTRUM ISTUD TEMPORE DOMINI ANSQUITIL ABBATIS AMEN*) : M. VIDAL, *Moissac, Saint-Léger-Vauban*, 1981 (1<sup>ère</sup> éd. 1976) ; Id., « Moissac », dans *Quercy roman*, coll. « La Nuit des temps, 10 », Saint-Léger-Vauban, 1979 (1<sup>ère</sup> éd. 1959), p. 33-134. Pour M. SCHAPIRO, *La Sculpture de Moissac*, *op. cit.* n. 206, p. 4-5 et 110 le portail est le résultat de deux campagnes distinctes : le portail en lui-même, édifié en 1115 aurait ainsi été complété par les murs latéraux entre 1120 et 1130. Cette hypothèse a depuis été réfutée. Pour I. H. Forsyth, « Narrative at Moissac : Schapiro's Legacy », *Gesta*, 41, (2), 2002, p. 71-93 et pour la majorité des auteurs aujourd'hui, le portail a été exécuté en une seule campagne dans les premières décennies du XII<sup>e</sup> siècle (achevé sous l'abbatiat de Roger entre 1115-1131), après l'achèvement du cloître.

<sup>211</sup> Il convient ici de relever l'attitude singulière de Joseph, à sa place habituelle de témoin, mais très diminué par rapport aux autres personnages. Il tient le dos et le coude de Marie comme s'il présentait lui-même la Vierge comme elle-même présente l'Enfant aux Mages. Se dessine ainsi une logique de transmission de la lignée royale de David par Joseph à Marie et de Marie au Christ. L'étoile sous sa forme végétale au-dessus de la tête de la Vierge vient confirmer la logique généalogique de la composition.

<sup>212</sup> Nous suivons encore une fois l'avis de P. K. KLEIN, « Programmes eschatologiques ... », *op. cit.* n. 194. Pour une étude plus approfondie du jugement individuel : M. ANGHEBEN, « L'iconographie du portail de l'ancienne cathédrale de Mâcon... », *op. cit.* n. 194 ; J. BASCHET, « Jugement de l'âme, Jugement dernier : contradiction, complémentarité, chevauchement ? », *R. M.*, 6, 1995, p. 159-203.

<sup>213</sup> L. SEIDEL, voir note n° 206.

avec ses créneaux et les deux anges à l'olifant placés en son sommet<sup>214</sup>, elle est la matérialisation sur terre de la Jérusalem céleste. Or, pourquoi la procession des trois Rois ne s'oriente-t-elle pas vers la vision christique du tympan et donc, vers la porte de l'édifice ? Les concepteurs se privent ici d'une utilisation avantageuse du thème et de l'espace qui aurait fait des Mages la préfiguration de l'entrée des élus au royaume, mais également celle de l'Adoration éternelle des Vieillards du tympan. Or, les moines bénédictins tentent précisément de se rapprocher de cette assemblée laudative céleste en assumant la responsabilité de l'Office divin, permanent et quotidien<sup>215</sup>. En réalité, ni la vision du tympan, ni la citadelle qu'évoque le porche, ne se rapportent à une vision future. Il n'y a aucune frontière temporelle entre les trois segments du programme iconographique.

Il convient de voir le porche comme un condensé du rôle que s'octroie l'abbatiale clunisienne et qu'elle revendique dans le siècle. Ce rôle exprimé ici par l'image est sans aucun doute l'aide au défunt. Dominique Iogna-Prat a bien mis en évidence l'essor du culte pour les morts, dès la fin du X<sup>e</sup> siècle, dans la liturgie clunisienne et les proportions que celui-ci pouvait prendre jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle<sup>216</sup>. Hugues d'Amiens (†1164), prieur de Saint-Martial de Limoges et futur archevêque de Rouen, écrit dans ses *Dialogues* (texte contemporain du porche de Moissac) que le sacrement de l'autel et de l'*Hostia generalis* engendre les fidèles et rachète l'âme du défunt. Le sacrement est opéré pour les fidèles passés, présents et futurs et ainsi transmis aux vivants et aux morts dans l'espoir de rejoindre le Sein d'Abraham<sup>217</sup>. La communion du monde des vivants et celui des morts autour de l'autel relève d'une conception ecclésiale universelle clunisienne englobant les deux sphères. De ce point de vue, l'apparente anomalie du mur oriental prend sens. Il faudrait bien sûr, pour compléter l'étude, avoir connaissance des possibles mouvements processionnels que pouvait engendrer l'espace du porche lui-même. Mais remarquons le positionnement du relief sur le mur oriental, donc en direction du sacrifice, alors que celui du jugement individuel est occidentalisé. Sans aucun

<sup>214</sup> Le porche crénelé de Moissac résulte d'une réédification complète par Viollet-le-Duc au XIX<sup>e</sup> siècle mais, comme l'a montré Marcel Durliat, cette restauration est fidèle à l'original : M. DURLIAT, « Les crénelages du clocher-porche de Moissac et leur restauration par Viollet-le-Duc », *Annales du Midi*, 78, 1966, p. 433-447.

<sup>215</sup> M. VIDAL, *Quercy roman*, *op. cit.* n. 210, p. 34-38, met en relation l'adoration céleste des Vieillards et l'*Opus Dei* assuré par l'abbaye. Les Mages s'intégreraient ainsi dans cet ensemble comme un témoin de la déclinaison thématique de l'Adoration universelle.

<sup>216</sup> L'historiographie du sujet est abondante, nous utilisons ici les ouvrages suivants. Pour dresser le cadre général de la place des morts dans la société médiévale : J.-C. SCHMITT, *Les revenants, les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, 1994. Pour la place de la mémoire des morts dans l'usage clunisien, voir la synthèse de D. IOGNA-PRAT, *Ordonner et exclure*, *op. cit.* n. 134, part. p. 219-232 ; J. WOLLASH, « Les Moines et la mémoire des morts », dans *Religion et culture autour de l'an Mil : Royaume capétien et Lotharingie*, D. IOGNA-PRAT et J.-C. PICARD (Éds.), Actes du Colloque *Hugues Capet, 987-1987, la France de l'an mil*, Auxerre, 26-27 juin 1987, Metz, 11-12 septembre 1987, Paris, 1990 p. 47-54. L'auteur met en lumière l'importance démesurée que prend l'office des morts dans l'activité des abbayes clunisiennes secondaires d'après leurs nécrologes. Il ressort de la liste des bénéficiaires de ces messes une surreprésentation des clercs (la minorité de laïcs étant essentiellement constituée des bienfaiteurs du monastère et des familles des moines) ; D. IOGNA-PRAT, « Les morts dans la comptabilité céleste des Clunisiens de l'an Mil », *Ibid.*, p. 55-69. L'auteur étudie le *Liber tramitis aevi Odilonis* (règle clunisienne) et rappelle que la mémoire des morts et sa célébration n'est en rien réservée aux clercs disparus mais doit (théoriquement) être étendue à l'ensemble des fidèles. Concernant les témoignages iconographiques d'un souci pour l'âme du défunt dans l'au-delà : M. ANGHEBEN, « L'iconographie du portail de l'ancienne cathédrale de Mâcon... », *op. cit.* n. 194. L'auteur aborde, avec le portail de la cathédrale de Mâcon, la question de l'appropriation par Cluny du culte pour les morts et les tensions que cela engendre avec le pouvoir séculier.

<sup>217</sup> HUGUES D'AMIENS, *Dialogorum libri VII*, PL. 192, col. 1137-1352, cité d'après D. IOGNA-PRAT, *Ordonner et exclure*, *op. cit.* n. 134, l'auteur paraphrase le texte p. 220-221.

doute, l'*Adoration des Mages* renvoie à celle des Vieillards mais l'offrande est la thématique la plus prononcée<sup>218</sup>. En étroite connexion avec la *Présentation au Temple* du registre supérieur, le don des Mages se rapporte à celui fait à l'autel. Elle rappelle au fidèle, qui a dû faire acte de pénitence à l'entrée du porche devant l'image saisissante des tourments infernaux, de soutenir l'activité sacramentelle et spirituelle de l'abbaye pour le salut des morts et des vivants. Ainsi, la cité en apparence céleste est ici bien implantée sur terre, parmi les fidèles laïcs. Elle est l'image de la citadelle clunisienne, de la *Castra coelastica*, monument élevé pour la revendication d'un pouvoir spirituel et financier face aux élites laïques et séculières.

#### IV. L'Entrée des nations dans la Jérusalem céleste

« La ville peut se passer de l'éclat du soleil et de celui de la lune, car la gloire de Dieu l'a illuminée, et l'Agneau lui tient lieu de flambeau. Les nations marcheront à sa lumière, et les rois de la terre viendront lui porter leurs trésors. Ses portes resteront ouvertes le jour—car il n'y aura pas de nuit et l'on viendra lui porter les trésors et le faste des nations. Rien de souillé n'y pourra pénétrer, ni ceux qui commettent l'abomination et le mal, mais seulement ceux qui sont inscrits dans le livre de vie de l'Agneau » (Ap 21, 23-27).

Pour illustrer ces versets, l'iconographie s'est habituellement attardée sur la cité elle-même, construite d'après la description du chapitre 21. Nous voyons ainsi régulièrement l'édifice dévoilé, peuplé d'élus ou encore investie du rayonnement de l'Agneau. Cependant, la marche des nations à la lumière éternelle ne connaît pas d'iconographie définie. Or, nous proposons ici l'idée que plusieurs *Adorations des Mages* en sont l'illustration directe. Néanmoins, là encore, notre développement devra tenir compte de l'interprétation eschatologique des images qui nécessite d'être modulée. Trois décors retiendront ici notre attention, le portail très problématique de la Madeleine de Neuilly-en-Donjon, celui de l'enceinte du prieuré d'Anzy-le-Duc et celui de l'église Saint-Barthélemy de Fleury-la-Montagne, tous trois chronologiquement et géographiquement proches. À ces trois décors, nous ajouterons le tympan de la priurale Notre-Dame de Mimizan qui apporte des éléments d'interprétation dignes d'intérêt.

##### IV. 1 Le portail de Neuilly-en-Donjon : un programme eschatologique ?

Le tympan de l'église Sainte-Marie-Madeleine de Neuilly-en-Donjon (Figure 177) élabore une image problématique autour du thème central de l'*Adoration des Mages*<sup>219</sup>. Le

<sup>218</sup> I. FORSYTH, « Moissac : Schapiro's Legacy », *Gesta*, 41 (2), 2002, p. 71-79, interprète ce relief comme un encouragement à la philanthropie des élites locales et celui du Mauvais riche comme une dénonciation des comportements condamnables de ces mêmes élites. L'auteur ajoute à ce propos une intéressante remarque relative à ce qui semble être l'épouse du Mauvais riche, présente dans chaque séquence de la parabole : gloutonne comme son mari, pleureuse au chevet du défunt et âme tourmentée au côté de celle de son époux, elle pourrait être vue comme l'extension de la personnification de la Luxure, comme le Mauvais Riche est celle de l'Avarice.

<sup>219</sup> Pour une bibliographie relative au tympan de Neuilly-en-Donjon, voir en priorité N. STRATFORD « Le portail de Neuilly-en-Donjon », *CAF : Bourbonnais*, 146, 1988 (1991) p. 311-338, (part. p. 326-332), repris et corrigé dans N. STRATFORD, *Studies in Burgundian Romanesque Sculpture*, London, 1998, t. 1, p. 249-269 ; M.-L. THÉREL, *Le triomphe de la Vierge-Église*, op. cit. n. 49, p. 162-166 ; W. CAHN, « Le tympan de Neuilly-en-Donjon », *CCM*, 8, 1965, p. 351-364 ; G. BEAUDEQUIN, « Les représentations sculptées de l'Adoration des

portail, d'une grande qualité plastique à l'entrée d'un édifice pourtant modeste, est à inclure dans la production d'un ou de plusieurs ateliers actifs dans le Brionnais entre 1120 et 1140<sup>220</sup>. Il se compose d'un tympan sur linteau encadré d'un arc légèrement outrepassé retombant sur deux colonnes d'ébrasement coiffées de chapiteaux. Par ses dimensions, sa structure et sa sobriété, le portail est à la mesure de l'édifice. Pourtant, les nombreuses « anomalies » des zones historiées en font un *unicum* de la sculpture romane dont l'interprétation reste ouverte.

Au centre du tympan, les trois Rois mages, imberbes et coiffés de petites couronnes plates, selon l'art de l'atelier du Donjon, marchent l'un derrière l'autre. Le premier s'incline pour embrasser la main de l'Enfant tenant déjà la première offrande alors que les deux autres élèvent chacun un livre scellé, parfaitement reconnaissable à ses pentures métalliques<sup>221</sup>. La Vierge à l'Enfant est assise de trois quarts sur un haut trône architecturé, abritée sous un arc retombant sur deux colonnes en faible relief placées en retrait. L'étoile végétale à double corolle (comme à Saint-Georges de Chassenard et au portail de l'enceinte du prieuré d'Anzy-le-Duc), inhabituellement grande, éclot au-dessus du second mage. Le reste de la composition est unique. À la place du « témoin » se tient un ange porteur d'un livre. Nous retrouvons ce détail sur quelques exemples de reliquaires émaillés de l'Œuvre de Limoges, notamment sur celle conservée au Musée national du Moyen Âge (Figure 178). Cependant, dans notre cas, l'Ange tient un livre ouvert et, visiblement, s'en sert pour écrire. Quatre anges buccinateurs sortent en buste d'une muraille traversant la partie basse du tympan et semblant contenir l'ensemble des figures. Pour finir, la scène repose sur un bœuf et un lion ailés, adossés dans la partie inférieure et servant littéralement de plateforme à l'Épiphanie.

Deux scènes occupent le linteau. À gauche, Adam et Ève placés entre l'Arbre de vie et l'Arbre de la connaissance commettent la Faute<sup>222</sup>. La Cène s'étend sur les deux tiers droits (treize personnages nimbés se répartissent derrière la table), mais le sculpteur a choisi d'y

---

Mages dans l'ancien diocèse d'Autun à l'époque romane, étude descriptive et iconographique », *CCM*, 3, 1960, p. 479-489 ; A. de la MORENA, « Temas iconograficos en la pintura romanica española: Estერი de Cardos y Maderuelo », *Miscelanea de arte*, 1982 p. 20-24, R. HAMANN, « Die Salzwerdeler Madonna », *Marburger Jahrbuch*, 3, 1927, p. 103 ; J. DUPOND, *Nivernais, Bourbonnais roman*, coll. « La Nuit des temps, 45 », Saint-Léger-Vauban, 1976, p. 284-285 ; J. RODRIGUEZ, *Neuilly-en-Donjon*, Lyon, 1973 ; W. R. COOK, « A New Approach to the Tympanum of Neuilly-en-Donjon », *Journal of Medieval History Amsterdam*, 4 (4), 1978, p. 333-345 ; R. OURSEL, *Les églises romanes de l'Autunois et du Brionnais : Cluny et sa région*, Mâcon, 1956, p. 102-103, J. ARROUYE, « Les douze liaisons symboliques et rhétoriques du sens au tympan de Neuilly-en-Donjon », dans *La liaison*, B. ROUGÉ (Éd.), Actes du huitième colloque du CICADA, 4-6 décembre 1997, *Rhétoriques des arts*, 8, 2008, p. 33-40.

<sup>220</sup> Les formes étirées du tympan de Neuilly-en-Donjon ont été rapprochées de la sculpture de Saint-Lazare d'Autun : É. MÂLE, *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.* n. 67, p. 430. R. OURSEL, *Les églises romanes de l'Autunois*, *op. cit.* n. 219, p. 102-103. N. STRATFORD, « Le portail roman de Neuilly-en-Donjon », *op. cit.* n. 219 a invalidé cette thèse en identifiant un atelier brionnais, l'« atelier du Donjon », actif entre 1130 et 1140, à l'origine des tympanes de Saint-Georges de Chassenard et du portail de l'enceinte du prieuré d'Anzy-le-Duc, des chapiteaux de l'abside de l'église de Saint-Léger-sur-Vouzance et de celle de Chenay-le-Châtel (détruite), de Melay, de Bois-Sainte-Marie et de Fautrière (déposés).

<sup>221</sup> Nous retrouvons un livre identique sur le chapiteau d'Autun et sur le portail de Vézelay, mais il est unique de le trouver dans les mains de deux Mages.

<sup>222</sup> On remarquera le soin particulier accordé aux moindres détails de cette scène : Adam se tenant la gorge alors même qu'il vient de goûter au fruit ainsi que l'opposition nette entre les deux arbres. L'Arbre de vie apparaît nettement plus fécond que son voisin autour duquel s'enroule le serpent et M.-L. THÉREL, *Le triomphe de la Vierge-Église*, *op. cit.* n. 49, p. 162-166, relevait justement que les fruits de vie venaient se poser délicatement sur la table du Seigneur. Notons enfin que l'Arbre de la connaissance possède un tronc lisse alors que l'Arbre de vie est recouvert d'un motif en écailles qui semble, sur ce tympan, caractériser les nuées (nous le retrouvons sur la bordure supérieure du linteau et sur le rebord de la muraille figurée au tympan).

intégrer l'image pénitente de Marie Madeleine, extraite du *Repas chez Simon*, créant ainsi une image synthétique unique. Pour finir, aux chapiteaux d'ébrasements se trouvent, à droite, *Daniel dans la fosse aux lions* recevant le secours d'Habacuc porté par l'ange et, à gauche, deux figurations de péchés<sup>223</sup>.

Face à l'incohérence apparente du programme, plusieurs auteurs ont conclu à l'utilisation d'éléments triomphaux disparates sans souci de cohérence globale<sup>224</sup>. Encore récemment, Neil Stratford distingue l'art d'un sculpteur encore peu à l'aise avec l'espace du tympan, insérant une composition en frise sur un support semi-circulaire. Cette dernière remarque est intéressante et semble bien convenir aux nombreux exemples de tympan bourguignons décrivant l'*Adoration des Mages* en autant de compositions différentes. Toutefois, chacun d'eux montre une parfaite maîtrise de la structure de l'image<sup>225</sup> et nous pensons qu'il en est de même à Neuilly-en-Donjon.

Richard Hamann, le premier, a relevé l'orientation eschatologique du tympan en identifiant les anges à l'olifant comme ceux réunissant les « élus des quatre vents » (Mt 24, 29 et 31), mais n'y voit là qu'une évocation non aboutie du Jugement dernier<sup>226</sup>. L'auteur ne prête alors pas attention aux deux bêtes du registre inférieur. Ces dernières ont par la suite concentré toutes les attentions. Elles sont d'abord interprétées par Émile Mâle<sup>227</sup> comme les puissances maléfiques terrassées par le triomphe de la Vierge nouvelle Ève. L'abbé Terret précise l'idée en reconnaissant l'aspic et le basilic du Psaume 91 (90) foulés aux pieds par la Vierge, en référence à la prophétie faite au serpent de la Genèse (Gn 3, 15)<sup>228</sup>. L'auteur remarque alors la relation entre Ève pécheresse, Madeleine pénitente et Marie nouvelle Ève. Henri Focillon et Jurgis Baltrušaitis, dans une optique de la transmission des formes<sup>229</sup>, proposent une réminiscence de l'art sumérien. Marcel Aubert tente une nouvelle approche en associant le bœuf, le lion et l'ange au livre aux symboles de Luc, Marc et Matthieu, les trois évangélistes de l'Enfance<sup>230</sup>. L'absence de l'aigle nous force à invalider cette hypothèse, le

---

<sup>223</sup> Nous y trouvons un démon velu, à la chevelure hérissée qui enfonçait visiblement une lance ou une tenaille dans la bouche d'un homme couché sur le dos. Sur la face interne, un personnage assis, pieds nus et vêtu d'une aube (il pourrait être un ange s'il n'était dépourvu d'ailes) abat une hache sur un homme en cotte de mailles, tenant dans sa main un rouleau non identifié. Pour W. CAHN, « Le tympan de Neuilly-en-Donjon », *op. cit.* n. 219, p. 352, il s'agit de l'exécution du messenger Amalécite apportant la couronne de Saül à David (2Sam 1, 15-16), sur la base d'un rapprochement avec un chapiteau de Vézelay. J. RODRIGUEZ, « Neuilly-en-Donjon », *op. cit.* n. 219, reconnaît la chute de Simon mage. N. STRATFORD, « Le portail de Neuilly-en-Donjon », *op. cit.*, n. 219, voit un combat de vices et de vertus sur la base d'un rapprochement avec d'autres œuvres du même atelier. M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne : thèmes et programmes*, Turnhout, 2003, interprète sur les deux faces de ce chapiteau le châtimeur du péché (punition des péchés de la langue et de la discorde), p. 427 et 499. Cette dernière interprétation nous paraît la plus raisonnable.

<sup>224</sup> G. BEAUDEQUIN, « Les représentations sculptées de l'Adoration des Mages... », *op. cit.* n. 219, p. 484.

<sup>225</sup> Sur le tympan d'Avallon, la composition est unique puisque le trône de la Vierge à l'Enfant a été rejeté dans l'angle gauche pour être placé en vis-à-vis avec celui d'Hérode et créer ainsi une opposition thématique relayée par le *Voyage des Mages* de Jérusalem à Bethléem. Sur le tympan de Vézelay, c'est bien la formule plus classique, centrée sur le groupe marial, qui a été adoptée. En revanche, au tympan d'Anzy-le-Duc, l'Adoration des Mages partage l'espace semi-circulaire avec le Péché originel, dans une composition rigoureusement symétrique.

<sup>226</sup> R. HAMANN, « Die Salzwerdeler Madonna », *op. cit.* n. 219, p. 103.

<sup>227</sup> É. MÂLE, *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.* n. 67, p. 430.

<sup>228</sup> V. TERRET, *La sculpture bourguignonne au XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle : ses origines et ses sources d'inspiration*, t. 2, Autun, Autun, 1914 (rééd. 1925), p. 35.

<sup>229</sup> J. BALTRUŠAITIS, *Art sumérien, art roman*, Paris, 1934, p. 53-54 ; pour l'auteur, le lion et le bœuf sont des attributs divins dans l'imagerie cappadocienne. H. FOCILLON, *L'art des sculpteurs romans*, Paris, 1995 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1931), p. 214 est du même avis.

<sup>230</sup> M. AUBERT, *La Bourgogne, la sculpture*, Paris, 1927, p. 72.

tétramorphe ne pouvant être amputé de l'un de ses membres. Ajoutons que le lion et le bœuf, certes ailés, ne tiennent aucun livre et que, si un codex est bien placé entre les mains du supposé ange de Matthieu, ce dernier s'en sert pour écrire<sup>231</sup>. Walter Cahn, pour sa part, rejette l'idée d'un triomphe sur les forces du mal en raison de la morphologie des animaux clairement définie<sup>232</sup>. Tout en intégrant l'idée d'un tétramorphe tronqué, il propose que seuls le lion et le bœuf s'y rapportent en tenant le rôle de gardiens du trône, comme cela est le cas dans nombre de *Majestas domini*<sup>233</sup>, alors que l'ange serait là pour guider les Mages. Les anges à l'olifant seraient alors la personnification des vents diffusant le message auquel répondent les Mages.

Marie-Louise Thérel propose une lecture apocalyptique développée<sup>234</sup> en opposant à Marcel Aubert et Walter Cahn la posture soumise des deux animaux, tout en rejetant l'illustration du Psaume 91. Elle propose l'idée d'un récit apocalyptique condensé en quelques scènes clefs. Partant des anges buccinateurs, rapprochés du septénaire des trompettes (Ap 8, 1-9, 21), elle propose l'annonce de la consommation du mystère de Dieu auquel se reporte l'ange au codex, qu'elle rapproche de l'épisode du livre amer (Ap 10). Le reste du tympan concentre les dernières prophéties consignées dans ce livre. Ainsi, la Vierge à l'Enfant renvoie à la femme parturiente (Ap 12), alors que les deux bêtes seraient celles issues de la terre et de la mer au service du Dragon (Ap 13)<sup>235</sup>. Les Mages concluraient ainsi ce cycle par analogie à l'entrée des nations dans la Jérusalem nouvelle (Ap 21, 24).

L'analyse de Marie-Louise Thérel est séduisante, particulièrement son interprétation des deux monstres zoomorphiques. Le lion pourrait en effet se rapporter à la panthère surgie des mers ou au léopard que le sculpteur semble avoir voulu tacher<sup>236</sup>. Mais encore une fois, l'agneau parlant comme un dragon sorti de terre (Ap 13, 11) ne paraît pas correspondre au bœuf que le sculpteur veut nous faire reconnaître. Il paraît, de plus, peu probable qu'un cycle apocalyptique si étendu ait pu être condensé en un seul épisode de l'Enfance. Avec ces réserves, la lecture apocalyptique du portail par Marie-Louise Thérel paraît donner une bonne orientation.

<sup>231</sup> Pour N. STRATFORD, « Le tympan de Neuilly en Donjon », *op. cit.* n. 219, l'interprétation de Marcel Aubert reste convaincante. J. ARROUYE, « Les douze liaisons symboliques... », *op. cit.* n. 219, retient également cette interprétation dans son analyse sémiologique cependant bien peu fructueuse du portail.

<sup>232</sup> W. CAHN, « Le tympan de Neuilly-en-Donjon », *op. cit.* n. 219. Pour l'auteur, l'illustration du Psaume 91 respecte une logique de bêtes affrontées alors que les bêtes du tympan sont opposées. On reconnaît par ailleurs sans ambiguïté un lion et un bœuf et non un dragon et un aspic.

<sup>233</sup> *Ibid.*, l'auteur remarque que nombre de *Majestas Domini* (Notre-Dame-du-Port de Clermont-Ferrand, tympan de la cathédrale de Valence), circonscrivent le bœuf de Luc et le lion de Marc au rôle d'acrotères au registre inférieur du tétramorphe. Il cite également plusieurs tympan anglais dans lesquels seuls deux symboles d'évangélistes sont apparents de part et d'autre d'une théophanie (Fownhope, Aston). Ces exemples pourraient toutefois être contestés.

<sup>234</sup> M.-L. THÉREL, *Le triomphe de la Vierge-Église*, *op. cit.* n. 49, p. 162-166.

<sup>235</sup> « Alors je vis surgir de la mer une Bête ayant sept têtes et dix cornes, sur ses cornes dix diadèmes, et sur ses têtes des titres blasphématoires. La Bête que je vis ressemblait à une panthère, avec les pattes comme celles d'un ours et la gueule comme une gueule de lion ; et le Dragon lui transmet sa puissance et son trône et un pouvoir immense » (Ap 13, 1-2), « Je vis ensuite surgir de la terre une autre Bête ; elle avait deux cornes comme un agneau mais parlait comme un dragon » (Ap 13, 11).

<sup>236</sup> Le sculpteur a incrusté tout le corps de l'animal de taches pour créer un effet de texture, comme pour représenter une panthère, ou plutôt un léopard, animal négatif que définit M. PASTOUREAU, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, 2004, p. 56-59.

L'Adoration des Mages du tympan de Neuilly-en-Donjon porte le souvenir de l'entrée des Mages dans le palais de la Vierge que nous avons vu absorbée par la Vierge en trône elle-même. Ici, les Mages ne se présentent pas devant la Vierge, ils s'apprêtent à franchir l'arcature placée en retrait, dont Marie constitue la porte. Le premier mage se trouve ainsi accueilli dans l'espace sacré que délimite le dais du trône. La remarque purement formelle pourrait être fragile si nous ne remarquions cette même volonté sur l'ébrasement du portail de Chassenard et sur le tympan de l'enceinte du prieuré d'Anzy-le-Duc (Figure 179) dont l'iconographie a maintes fois été rapprochée de celle de Neuilly-en-Donjon. Dans ce dernier exemple, le premier mage pose le pied sur la base de la colonne du dais pour venir, comme à Neuilly, embrasser la main du Christ. Ainsi, Marie, sur le tympan du Donjon apparaît comme la Vierge-Église accueillante et féconde, porte close du temple du livre d'Ézéchiel (Éz, 44, 1-2).

Toutefois, plusieurs éléments du récit apocalyptique enrichissent une Épiphanie somme toute classique dans son noyau de base. Les anges à l'olifant d'abord, sans que l'on puisse les relier à un passage scripturaire précis, portent le message au monde. L'ange scribe, quant à lui, doit être mis en relation avec un élément passé jusqu'à présent sous silence : derrière la table de la Cène, un apôtre plus jeune que ses voisins (imberbe), le seul à tourner le visage vers le spectateur, porte face à lui un livre ouvert. Il paraît légitime de reconnaître ici saint Jean. La Vierge devient donc la nouvelle Ève destinée à ouvrir les portes que la mère originelle du linteau a fermées. Dans ces conditions, l'entrée des Mages dans le palais se monumentalise en conséquence, ce que le sculpteur traduit par les murailles de la Jérusalem nouvelle dont les bords traversent de part en part la partie inférieure du tympan. Ainsi, se dresse face aux trois Rois non pas le Verbe incarné né d'une vierge, mais une image condensée de la ville céleste. Les Mages sont les rois des nations élues, consignées dans le Livre de Vie<sup>237</sup> que tient l'ange scribe. Ce même livre révélé aux hommes est préfiguré par la prophétie scellée que tiennent les rois<sup>238</sup>.

Ceci étant établi, comment interpréter les animaux adossés sous le trône de la Vierge ? Toute la difficulté a jusqu'à présent résidé dans leur définition soit positive, soit négative. Notons dans un premier temps que les interprétations d'Émile Mâle, Victor Terret et celle plus exégétique de Marie-Louise Thérél trouvent toutes leur cohérence. En effet, plusieurs exemples montrent la Vierge à l'Enfant piétinant une bête monstrueuse dans un contexte

<sup>237</sup> Ce livre contenant les noms des élus promis à la Jérusalem céleste est cité à plusieurs reprises dans l'Apocalypse (Ap 3, 5 ; 13, 8 ; 17, 8 ; 20, 15) et au moment de l'entrée finale des nations dans la cité céleste : « Rien de souillé n'y pourra pénétrer, ni ceux qui commettent l'abomination et le mal, mais seulement ceux qui sont inscrits dans le livre de vie de l'Agneau ». (Ap 21, 27). Sur ce livre, J.-P. SUAÛ apporte d'intéressantes remarques au début de son article « Le thème individuel des consciences sur les peintures murales méridionales du Jugement dernier, à la fin du Moyen Âge », dans *Enfer et paradis : l'au-delà dans l'art et la littérature en Europe*, Actes du colloque organisé par le C.E.S.C.M., Conques, 22-23 avril 1994, *Les Cahiers de Conques*, 1, 1995, p. 147-175.

<sup>238</sup> Au portail de Neuilly-en-Donjon, une étonnante place est laissée au Livre. Nous en recensons cinq en tout. Deux sont tenus par les Mages (l'offrande du premier mage n'est plus identifiable) auxquels s'ajoute le Livre de vie tenu par l'ange, le livre tenu par saint Jean au linteau et un dernier, fermé celui-ci, que tient le troisième apôtre en partant de la droite. Concernant celui des Mages, il est mis en lumière sous l'étoile et très certainement à rapprocher du Livre de vie. On peut s'interroger sur la connaissance probable de légendes sethiennes dont de nombreuses bribes sont consignées dans l'*Opus Imperfectum in Matthaeum* (par exemple celle évoquant la révélation scellée émanant de Dieu lui-même). La présence de ce détail dans plusieurs autres décors bourguignons de très haute qualité (Vézelay, Autun, Chassenard) pourrait attester de la connaissance de ce texte dans la région.

d'Adoration des Mages. Sur l'un des chapiteaux du Musée des Augustins de Toulouse<sup>239</sup> ou sur celui, très proche, du cloître disparu de Lombez<sup>240</sup>, un monstre est en effet lové sous les pieds de la Vierge<sup>241</sup>. Ajoutons à ces deux exemples le fragment de chaire remployé dans l'église Santa Maria della Pieve d'Arezzo. D'autres exemples montrent le groupe marial, seul, enrichi du même détail tel que le relief remployé à l'entrée de l'église de Saint-Aventin sur lequel la Vierge écrase littéralement un monstre hideux<sup>242</sup> ou encore la Vierge de Solosona écrasant un oiseau et un monstre simiesque. Tous ces exemples décrivent la victoire de la nouvelle Ève sur le démon. Toutefois, dans cette optique, pourquoi avoir placé au tympan de Neuilly-en-Donjon deux immenses animaux, serviles mais non agonisants, sous les pieds de la Vierge ?

Il nous faut partir du fait que le sculpteur a mis en valeur les attributs anatomiques de chaque animal (cornes, museau et sabots fendus pour le bœuf, crinière et pattes griffues pour le lion). Peu d'images associent les deux animaux. Cependant, l'ornementation des grandes façades intègre bien souvent un tel couple zoomorphique. Les grands *protiri* italiens comprennent souvent, à leur base, des lions, griffons ou atlantes stylophores<sup>243</sup>. Ces animaux, placés autour de la porte principale de l'édifice, participent à une mise en scène quasi royale de l'entrée, tout en véhiculant l'image d'une psychomachie leur conférant un rôle de gardien du sanctuaire. Or, dans plusieurs exemples, certes plus rares, un bœuf et un lion sont ainsi associés. Les trois portails de la cathédrale San Donnino de Fidenza reposent effectivement sur des lions, des atlantes et des béliers, mais nous remarquons qu'au portail nord, l'arc de la canopée retombe sur deux masques de taureaux et celui du portail sud sur deux masques léonins. À la cathédrale de Piacenza, chacun des trois portails est agrémenté de portiques à doubles canopées. Les stylophores des étages inférieurs sont des lions et des atlantes mais ceux des étages supérieurs sont nettement plus intéressants puisqu'il s'agit de deux bœufs pour le portail central et de deux lions pour chacun des portails latéraux<sup>244</sup>.

La remarque ne se limite aucunement à l'art roman padouan. Dans un article de 1862 paru dans la *Revue de l'art chrétien*, l'abbé Corbet répond à l'interrogation d'un curé vendéen sur la présence, au portail, de son église, Saint-Pierre de Mortagne (Deux-Sèvres), d'un lion et d'un bœuf opposés de part et d'autre du portail<sup>245</sup>. Les deux auteurs rapprochent cette

---

<sup>239</sup> Provenant de l'ancien cloître de Saint-Étienne de Toulouse, aujourd'hui conservé au Musée des Augustins de Toulouse, n° inv. ME. 28.

<sup>240</sup> Provenant du cloître de l'ancienne abbatale Sainte-Marie de Lombez (Gers), aujourd'hui conservé au Victoria and Albert Museum, n° d'inv. A.58-1935.

<sup>241</sup> Pour ces exemples, W. CAHN, « Le tympan de Neuilly-en-Donjon », *op. cit.* n. 219, p. 356, propose une référence au lion de Juda. Même remarque pour M.-L. THÉREL, *Le triomphe de la Vierge-Église*, *op. cit.* n. 49, p. 164. Le chapiteau de Lombez nous montre pourtant bien une bête monstrueuse et sa ressemblance avec le chapiteau des Augustins de Toulouse est si grande que l'on peut formuler la même conclusion pour ce dernier.

<sup>242</sup> M. DURLIAT, *Pyrénées romanes*, coll. « La Nuit-des-Temps, 30 », Saint-Léger-Vauban, 1969 (rééd. 1978), p. 61-62, fig. 25.

<sup>243</sup> Sur ce sujet, concernant les grandes façades romanes italiennes, on pourra se référer à C. V. BORNSTEIN, *Portals and Politics in the Early Italian City-State : the Sculpture of Nicholas in Context*, Parma, 1988, p. 22-45 et note n. 14, p. 45.

<sup>244</sup> Notre recherche sur ce problème est lacunaire. Il serait sans nul doute possible de multiplier les exemples.

<sup>245</sup> J. CORBET, « Le lion et le bœuf sculptés aux portails des églises », *Revue de l'art chrétien*, 6, 1862, p. 82-99. Le père Poisson qui écrit alors à J. Corbet décrit le portail occidental de l'église Saint-Pierre de Mortagne, daté du XIII<sup>e</sup> siècle et très restauré, mais flanqué d'un lion et d'un bœuf, provenant apparemment de plaques plus anciennes. Aucun des deux animaux ne semble provenir d'un tétramorphe dispersé : aucun ne tient de livre et tous deux adoptent une posture de soumission.



curiosité d'un extrait du *Manuel des divins offices* de Guillaume Durand : « Des peintures ou des représentations, les unes sont sur l'église, comme le coq ou l'aigle, les autres hors de l'église, à savoir : aux portes et au front du temple, comme le bœuf et le lion »<sup>246</sup>. L'abbé Corbet rapproche également la thématique des deux statues d'évêques provenant de l'abbaye Notre-Dame de Moreaux (Vienne), tous deux debout sur un lion et un bœuf. Les deux figures flanquaient le portail de l'abbaye au niveau des archivolttes sur laquelle on pouvait lire jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle : *VT FVIT INTROITVS TEMPLI S [AN] C [T] I SALOMONIS SIC EST ISTVS IN MEDIO BOVIS ATQ[UE] LEONIS*<sup>247</sup> (« telle que fut l'entrée du saint-Temple de Salomon, ainsi que se présente celle de ce temple, au milieu, entre le bœuf et le lion »)<sup>248</sup>. Cette inscription nous est précieuse car, force est de constater que le couple zoomorphique investit les façades de plusieurs édifices entre le XII<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle, toujours selon les mêmes modalités : les deux animaux sont placés en hauteur, humblement inclinés et respectent un ordre apparemment défini (le bœuf est à gauche et le lion à droite). L'exemple le plus célèbre de ce motif se trouve au sommet des deux colonnes de la façade occidentale de Chartres<sup>249</sup>.

L'inscription de Notre-Dame de Moreaux évoque donc le temple de Salomon et, plus particulièrement, les animaux qui en flanquent l'entrée. Or, il n'en est aucunement question dans les descriptions bibliques (1R 5, 9-9, 25 et 2Ch 3, 1-7, 11) et l'inscription semble fusionner les lions du trône royal, les douze bœufs de la mer d'airain et les deux colonnes qui sont les seuls éléments placés devant l'entrée<sup>250</sup>.

Nous proposerions donc d'envisager les animaux du Donjon comme la retranscription dans l'image d'un élément architectonique visant habituellement à sanctuariser la porte de l'édifice. Adossés sous la Vierge, elle-même posant un pied sur la croupe de chacun d'eux, ils flanquent la porte du ciel et amplifient l'allégorisme marial de la porte close du temple en la transposant dans un registre céleste.

<sup>246</sup> GUILLAUME DURAND, *Manuel des Divins offices*, op. cit. n. 102, Livre I, chapitre 3, p. 41.

<sup>247</sup> L'inscription est aujourd'hui perdue (le monument a été détruit entre 1934-1939), mais elle a été relevée par de nombreux auteurs, voir, *Corpus des Inscriptions de la France médiévale*, t. 1 : *Poitou-Charentes, n° 2 : Département de la Vienne*, R. FAVREAU, J. MICHAUD, E.-R. LABANDE, Poitiers, 1975, p. 8-12. Les deux sculptures sont actuellement conservées au Allen Memorial Art Museum du Oberlin Collège et conservent encore l'épigraphie donnant le nom des deux évêques. Pour l'historique de ces sculptures, voir W. STECHOW, « Two Romanesque Statues from Poitou », *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, 7 (2), 1949-1950, p. 28-38, qui date le portail entre 1142 et 1155 et K. HORSTE, « Romanesque Sculpture in American Collection XX : Ohio and Michigan », *Gesta*, 21 (2), 1982, p. 122-125 qui publie deux bons clichés des œuvres (fig. 14 et 15). Les évêques sont identifiés comme Guillaume II Adelelme et son successeur Grimoard.

<sup>248</sup> Pour l'interprétation de l'inscription, voir W. STECHOW, « Two Romanesque Statues... », op. cit. n. 247 et les révisions apportées par G. GAILLARD, « Deux Sculptures de l'abbaye des Moreaux à Oberlin (Ohio). *Études d'art roman* », *GBA*, 1954, p. 81-90.

<sup>249</sup> À Vézelay, sur la façade occidentale, les bustes de deux animaux ornent la base de la voussure externe de l'archivolte du portail central (datée aux alentours de 1240). Cette partie n'a pas été restaurée et les deux bustes apparaissent déjà sur le relevé de Viollet-le-Duc : L. SAULNIER et N. STRATFORD, *La Sculpture oubliée de Vézelay : catalogue du Musée lapidaire*, Paris, 1984, pl. I, fig 2, pl. II, fig. 6, pl. III fig. 8 et pl. XI, fig. 41 ; sur la façade de l'église Saint-Sauveur de Dinan, le lion et le bœuf issus d'un tétramorphe perdu (les deux animaux sont porteurs de livres) ont été placés de part et d'autre de la porte, au niveau de l'archivolte.

<sup>250</sup> C'est l'avis de l'Abbé Guy Villette qui s'est intéressé à la question pour les colonnes de la façade occidentale de Chartres, dans deux articles dont les conclusions seront lues avec beaucoup de précautions : « Le bœuf et le lion : Yakín et Boaz » et « Le bœuf et le lion à la façade des églises » publiés dans G. VILLETTE, *La cathédrale de Chartres : Œuvre de Haut savoir*, Chartres, 1994, p. 105-142 et 143-145. Pour l'auteur, le bœuf et le lion de Chartres évoquent les colonnes bibliques du temple de Salomon. L'auteur recense un certain nombre d'édifices présentant la même particularité.

La lecture apocalyptique de Marie-Louise Thérél devrait ainsi être réduite aux deux derniers chapitres de l'Apocalypse. Au milieu des anges à l'olifant annonçant la consommation du mystère, la Vierge à l'Enfant trône sous son dais, au milieu des remparts de la Cité sainte qui s'est faite belle, comme une jeune mariée (Ap 21:2). Au sommet brille une gigantesque étoile végétale, le rejeton de la race de David, l'Étoile radieuse du matin. (Ap 22, 16). Elle fait de l'Enfant, l'agneau tenant lieu de flambeau à la ville qui peut se passer de l'éclat du soleil et de celui de la lune (Ap 21, 23). À sa lumière marchent les Rois mages, rois des nations et de la terre qui viennent lui porter leurs trésors (Ap 21, 24). L'Ange scribe inscrit le nom des élus dans le livre de vie de l'Agneau pour que rien de souillé n'y pénètre (Ap 21, 27). Enfin, le lion et le bœuf sacralisent la porte toujours ouverte de la cité qu'ils gardent. Au linteau, au-dessous de la vision, Jean, commandé par l'ange de ne pas tenir secrètes les paroles prophétiques de ce livre (Ap 22, 10), présente la révélation au spectateur.

Le linteau oblige cependant à recentrer le discours de l'image vers une eschatologie présente. En effet, entre Ève et Marie s'intercale Marie Madeleine pénitente, implorant sa rédemption sous la table eucharistique. Le renvoi visuel entre la femme pécheresse et le premier mage s'humiliant face au Christ, montre que les Rois mages incarnent ceux qui, comme Marie Madeleine, ont lavé leurs robes de leurs péchés et sont autorisés à disposer de l'Arbre de Vie (Ap 22, 14)<sup>251</sup>.

La vision du tympan de Neuilly-en-Donjon apparaît ainsi comme une promesse en réponse à l'atmosphère de supplication propre à la liturgie eucharistique au moment du *libera nos*. La psychomachie de l'ébrasement gauche et, surtout, Daniel secouru par Habacuc sur l'ébrasement droit, confirmeraient cette idée. Ce dernier épisode est en effet souvent utilisé comme illustration du chant « *De ore leonis libera me, Domine* » extrait du Psaume 21 : « *salva me ex ore leonis et a cornibus unicornium humilitatem meam* » (Ps 21, 22)<sup>252</sup>. Or, ce trope est régulièrement utilisé pour l'office des morts. Dans ce second niveau de lecture, il est donc tentant de voir se superposer les animaux acrotères à ceux mentionnés par le psalmiste. Ces remarques obligent à éluder du tympan de Neuilly-en-Donjon l'évocation d'une eschatologie future au profit d'une eschatologie réalisée. C'est durant la vie terrestre, par la rédemption, le sacrement et le devoir du Chrétien à l'autel que se joue le sort de l'âme.

<sup>251</sup> Le linteau de Neuilly-en-Donjon témoigne de la diffusion de la figure de Marie Madeleine pénitente et non plus myrrhophore, en Bourgogne (par exemple au linteau du portail extérieur de Vézelay), diffusion à rapprocher de l'expansion du culte magdaléen en Bourgogne au XII<sup>e</sup> siècle sous l'impulsion des moines vézeliens. On pourra se référer aux articles parus en 1992 dans les *MÉFREM*. Pour la diffusion de Marie Madeleine pénitente : X. BARRAL I ALTET, « L'image pénitentielle de la Madeleine dans l'art monumental roman », *MÉFREM*, 104 (1), 1992, p. 181-185 ; voir également D. IOGNA-PRAT, « La Madeleine du *Sermo in veneratione sanctae Mariae Magdalenae* attribué à Odon de Cluny », *Ibid.*, p. 37-70 et J. DALARUN, « La Madeleine dans l'Ouest de la France au tournant des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles », *Ibid.*, p. 71-119, qui mettent tous deux en évidence la figure de la Madeleine comme celle d'un pont entre Ève et Marie et la dimension ecclésiale qu'elle acquiert au XII<sup>e</sup> siècle.

<sup>252</sup> CAO, Verset n° 8005 et Respons n° 6395 ; AMS, p. 85-86, Antienne (*Dominica in Palmas*) : « *Domine ne longe facias auxilium tuum a me a defensionem meam aspice libera me de ore leonis et a cornibus unicornuorum humilitatem mea* ». Nous avons en effet retrouvé plusieurs images du prophète entouré des lions sur des chapiteaux d'arcs triomphaux. Robert Favreau remarque par ailleurs la présence de ce trope sur un relief incrusté au sommet de la façade de la cathédrale de Pise. Le relief visible actuellement est une copie, mais l'original est conservé dans le Museo dell'Opera del Duomo : R. FAVREAU, « Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales », *Comptes-rendus des séances de l'année, Académie des inscriptions et Belles-Lettres*, 135 (3), 1991. p. 613-636. Voir également W. DEONNA. « *Salva me de ore leonis*. À propos de quelques chapiteaux romans de la cathédrale Saint-Pierre à Genève », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 28 (2), 1950, p. 479-511.

Il en est de même pour le tympan de l'enceinte du prieuré d'Anzy-le-Duc, proche de celui de Neuilly-en-Donjon par son iconographie et sa facture<sup>253</sup>. Les thématiques exposées ci-dessus y sont pourtant développées différemment par opposition plus explicite encore de la Faute et de l'Épiphanie. De la cime de l'Arbre de Vie, placé immédiatement derrière le trône de la Vierge, naît un rinceau végétal épanoui sur toute la courbure du tympan et de cette canopée luxuriante éclot, au-dessus des Mages, l'étoile à double corolle (tout comme sur l'archivolte du tympan de Chassenard). La dialectique du discours du tympan est limpide : les Mages se présentent devant la porte fermée par Ève pour regagner le Paradis perdu. C'est toutefois au linteau que se joue le salut de l'âme. Partagé en deux segments ce dernier montre, à gauche, les élus accueillis dans un petit édifice alors qu'à droite, les damnés sont emprisonnés dans les anneaux d'un monstre reptilien. Si une telle partition évoque celui du Jugement dernier, Marcelo Angheben<sup>254</sup> remarquait la lutte des deux anges contre le démon. L'un protège le monument paradisiaque, l'autre, derrière la bête, tient la balance pour juger un groupe de personnages suppliants. Au centre, d'autres figures s'échappent des circonvolutions du Léviathan pour implorer la clémence de leurs juges. Une telle dispute entre anges et démons pour le partage des âmes se comprend, pour l'auteur, dans la perspective du Jugement individuel<sup>255</sup>. Or, en ce sens, rappelons à la suite de Matthias Hamann que le tympan de l'enceinte s'élevait sur le chemin menant au cimetière paroissial et se dressait comme une alerte pour les fidèles.

Ainsi, les tympanes de Neuilly-en-Donjon et d'Anzy-le-Duc, s'ils décrivent sans ambiguïté l'entrée des nations dans le royaume, se limitent cependant à une eschatologie présente. On pourrait en conclure que les Mages, en tant que scène de l'Enfance, peinent à transgresser la frontière entre eschatologie présente et vision future. Pourtant, plusieurs exemples que nous étudierons ci-dessous semblent invalider cette idée.

## IV. 2 Épiphanie et eschatologie conséquente

Le tympan de Neuilly-en-Donjon pose une importante question. L'Entrée finale des Nations dans la Jérusalem céleste ne connaissant pas de formulation iconographique définie, l'*Adoration des Mages* pourrait-elle s'y substituer dans une vision eschatologique finale ? Deux décors monumentaux paraissent répondre à cette analyse, le tympan de l'ancienne prieurale de Mimizan et celui de l'Église Saint-Barthélemy de Fleury-la-Montagne.

### IV. 2. a *Le tympan de Mimizan*

Le tympan de Mimizan, tardif dans notre chronologie (première décennie du XIII<sup>e</sup> siècle), est abrité sous un clocher-porche, seul témoin de l'ancienne église prieurale détruite

<sup>253</sup> Le tympan est attribué par N. STRATFORD à l'atelier du Donjon. La relation entre les deux œuvres a été évoquée par la plupart des auteurs cités précédemment (voir note n° 219).

<sup>254</sup> M. ANGHEBEN, « L'iconographie du portail de l'ancienne cathédrale de Mâcon... », *op. cit.* n. 194, p. 77.

<sup>255</sup> Pour l'interprétation de ce portail, se reporter principalement à M. HAMANN, *Die burgundische Priouatskirche von Anzy-le-Duc und die romanische Plastik im Brionnais*, Würzburg, 2000, part. p. 165-169 ; C. S. PENDERGAST, *The Romanesque Sculptures of Anzy-le-Duc*, Ph.D, Yale University, 1974, Ann Arbor, Michigan University, 1976, p. 174-180 ; R. OURSEL, « Le portail eschatologique du prieuré d'Anzy-le-Duc, Enfer et Paradis », dans *Enfer et paradis : l'au-delà dans l'art et la littérature en Europe*, Actes du colloque organisé à Conques les 22 et 23 avril 1994, *Les Cahiers de Conques*, 1, 1995, p. 103-110.

au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>256</sup>. L'adoration y occupe toute la surface du tympan en croissant, adapté à l'arc brisé de la porte (Figure 180). Ce dernier est surplombé de trois archivoltés historiées. Les Vierges sages et les Vierges folles se répartissent sur la voussure interne, de part et d'autre de la demeure de l'Époux occupant la clef de l'arc (Figure 181). Douze figures prophétiques sont sculptées dans la circonférence de l'arc médian. L'identification est impossible pour la majorité d'entre elles, mais l'on reconnaît la Sibylle et David. Les travaux des mois et un zodiaque désorganisé ponctuent l'arc externe. Les bandeaux intermédiaires à chaque voussure sont couverts d'un motif à palmettes plates, interrompu, pour l'arc interne, par l'*Agnus Dei*. En surplomb du portail se répartit le collège apostolique à la manière de l'*Apostolado* hispanique (à Mimizan, seuls dix des apôtres flanquent le Christ tandis que deux trouvent leur place autour de l'archivolte).

Le collège apostolique participant habituellement au Jugement (Mt 19, 28 et Ap 20, 11)<sup>257</sup>, l'allégorisme de la parabole des Vierges (Mt 25, 1-13), le cosmocentrisme établi par le zodiaque et l'annonce de la consommation du mystère par les prophètes sont autant d'indices d'une conception deutéroparousiaque du programme qui influent directement sur le tympan.

Sur ce dernier, la composition en triptyque, articulée autour de la Vierge à l'Enfant couronnée, est respectée. Les trois Rois mages, suivis de leurs trois montures parquées dans l'angle du tympan, s'approchent du groupe central par la gauche en respectant l'orientation initiée par les Vierges sages. Dans la partie gauche se succèdent Joseph endormi et Salomé, la sage-femme incrédule, élevant ostensiblement sa main guérie. Plusieurs détails troublants font intrusion dans la composition. En premier lieu, deux arbres côte à côte s'élèvent derrière le premier mage. Compte tenu du contexte dressé ci-dessus, nous ne forcerons pas l'image en reconnaissant là, à la suite de Jacques Lacoste<sup>258</sup>, les arbres de vie plantés au milieu de la Jérusalem céleste, fructifiant douze fois par an et capables de guérir les nations (les Mages de leur paganisme et Salomé de son manque de foi). Le motif se retrouve dans plusieurs exemples géographiquement proches de Mimizan. Les deux arbres complètent la *Majestas domini* du tympan du cloître de la cathédrale de Tarragone et flanquent le Christ sur les fresques de l'abside méridionale de l'église Santa Maria de Barberà del Vallès. Dans cette optique, la Vierge, complétée des deux arbres est bien la Jérusalem nouvelle, au sein de laquelle trône l'Agneau. Ce dernier, roi en sa cité, est ici décliné sur quatre niveaux suivant l'axe central du portail. Au-dessus de l'Enfant sont ainsi superposés l'*Agnus Dei*, à la clé de l'arc interne, l'époux dans sa demeure accueillant les Vierges sages et refusant, à droite, les Vierges folles, et la *Majestas Domini* qui surplombe l'ensemble. Évoquons, enfin le dernier élément de la composition, la fontaine de vie abritée sous une arcade, dans l'écoinçon droit du tympan, détail que nous retrouvons à l'identique au tympan de Conques, sous l'arc en surplomb du Royaume céleste.

Ainsi, dans le cas de Mimizan, aucun élément ne semble moraliser le discours, exception faite de la sage-femme pénitente. L'*Adoration des Mages* peut ainsi

---

<sup>256</sup> J. LACOSTE, « Le portail de Mimizan... », *op. cit.* n. 197 ; F. SALET, « Mimizan », *CAF : Bordeaux*, 102, 1939, p. 336-344, S. THOIN, « L'ancienne église abbatiale de Mimizan, Landes : la restauration du clocher-porche et du porche occidental », *Monumental*, 2002, p. 140-143.

<sup>257</sup> Nous retrouvons le motif dans les peintures de Saint-Martin de Vicq, au sommet du mur oriental de la nef au-dessus d'un Christ deutéroparousiaque tout aussi ambigu, en surplomb d'un cycle christologique.

<sup>258</sup> J. LACOSTE, « Le portail de Mimizan ... », *op. cit.* n. 197, p. 48-49. Ce que nous pouvons dire ici de l'iconographie de ce tympan doit beaucoup aux remarques réunies dans cet article.

raisonnablement être lue dans un contexte d'eschatologie future, comme l'entrée des Rois des nations élues, mentionnées allégoriquement par la parabole des Vierges sages et des Vierges folles, réparties ici comme le seraient les élus et les damnés du Jugement dernier. Si le parallèle eschatologique peut être ici dressé par intégration des trois Rois dans un contexte donné, l'Entrée des nations semble se substituer à la visite des Mages avec une économie de moyens étonnante.

#### IV. 2. b *Le tympan de Fleury-la-Montagne*

Après un détour par l'église de Mimizan, notre recherche nous mène une nouvelle fois en Brionnais, cette fois à son extrême nord, au portail de la petite église Saint-Barthélemy de Fleury-la-Montagne (Figure 182)<sup>259</sup>. D'une sobriété propre à la sculpture bourguignonne septentrionale, il est composé d'un tympan sur linteau posé sur deux corbeaux sculptés et encadré d'une archivolte nue retombant sur deux colonnes d'ébrasement. Dans son organisation architectonique, il peut être rapproché des portails de Saint-Pons de Baugy, de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul de Châteauneuf, de Saint-Marcel d'Iguerand et, plus particulièrement, de celui de l'église de Monceaux-l'Étoile.

Le cortège des Mages s'étend sur l'intégralité du linteau rythmé de trois importants médaillons décoratifs. Deux d'entre eux, les plus visibles, sont placés à chaque extrémité. Le troisième, composé des palmettes dont est recouverte toute la surface du linteau, s'insère au centre de la composition. À l'intérieur du premier médaillon, deux chevaux au repos ont été laissés aux soins d'un écuyer. Au centre du linteau se succèdent les trois Rois mages. Les deux premiers, en tenue d'apparat, sont en adoration alors que le dernier, à cheval, est encore dans le temps du voyage. La Vierge à l'Enfant est quant à elle inscrite dans le dernier médaillon, lui tenant ainsi lieu de mandorle. Ce détail constitue sans doute le point le plus remarquable de l'image.

L'analyse de la théophanie décrite au tympan de Fleury présente également quelques difficultés. Un Christ en gloire, inscrit dans sa mandorle, est assis sur un trône en croissant, les pieds posés sur un support ajouré d'une arcade. Il tient dans sa main gauche une importante croix gemmée et élève la paume de sa main droite pour en exhiber la plaie. Dans la lancette supérieure de la mandorle sont gravés l'Alpha et l'Oméga, de part et d'autre de la branche supérieure du nimbe crucifère. La vision semble ainsi conforme à celle du premier chapitre de l'Apocalypse, intégrant les signes de la Passion de la Seconde Venue (signe du Fils de l'Homme de Mt 25, 31-36)<sup>260</sup>. La théophanie de Fleury-la-Montagne est ainsi celle d'un Christ se présentant lors de la Seconde Parousie, en possession des instruments de sa Passion. Les portails des églises du Brionnais optent généralement pour la gloire du Christ comme ornement du tympan, sous la forme d'une *Majestas Domini* classique, parfois accompagnée du couple d'anges soutenant la mandorle, surtout dans les exemples d'images développées de l'Ascension, comme à Montceaux-l'Étoile, et sur les deux tympanes d'Anzy-

---

<sup>259</sup> L'iconographie du portail de Fleury-la-Montagne a été peu étudiée. On consultera principalement : G. BEAUDEQUIN, « Les représentations sculptées de l'Adoration des Mages ... », *op. cit.* n. 219, p. 484-484 ; R. DUVERNOY, « Remarque sur le portail de Fleury-la-Montagne », *B.M.*, 101, 1943, p. 291-297.

<sup>260</sup> Tel que l'a identifié R. DUVERNOY, *Ibid.* Avant lui, A. MAYEUX « Le tympan du portail de Montceaux-l'Étoile », *B.M.*, 80, 1921, p. 239-244 excluait l'Ascension du Christ pour ne voir qu'une théophanie apocalyptique.

le-Duc (celui de la priurale et celui conservé au musée du Hiéron de Paray-le-Monial). Or, le tympan de Fleury-la-Montagne décrit une image synthétique différente de ces derniers exemples et semble avoir été spécialement adapté pour ce portail.

Le portail de Monceaux-l'Étoile dresse un intéressant parallèle avec celui de Fleury-la-Montagne. À Monceaux, le Christ de l'Ascension du tympan est inscrit dans une mandorle comme sur les deux exemples d'Anzy-le-Duc, est porté par deux anges au-dessus des apôtres et de la Vierge. Il tient également une longue croix pattée, superposant ainsi aux derniers instants terrestres du Christ le thème de son retour. La vision deutéroparousiaque de Monceaux-l'Étoile est enrichie par Michel terrassant Satan sur le corbeau gauche de la porte et par l'Ange réprimandant saint Jean alors que ce dernier tombe à terre pour l'adorer (Ap 19, 10)<sup>261</sup>.

C'est dans ce même registre que la théophanie de Fleury-la-Montagne doit se comprendre. Pourtant, ni le tétramorphe habituel, ni même les deux anges porteurs de mandorles, ne complètent la gloire christique. Ils sont érudés au profit de deux personnages visiblement évangéliques. À gauche, une femme voilée tenant un récipient, placée devant un édicule vide qui ne peut être que le sépulcre, contemple la vision glorieuse. Le sépulcre et le vase d'onguent nous font reconnaître ici Marie Madeleine myrrhophore. À droite, un second personnage lui fait pendant. Nimbé, siégeant sur un large trône de pierre, celui-ci tient dans sa main un codex et repose son visage dans son autre main. Il est certainement possible d'y reconnaître saint Jean, témoin et prédicateur de la vision deutéroparousiaque qui lui fait face. Jean se retrouve par ailleurs sur le chapiteau d'ébrasement de Monceaux-L'Étoile. De plus, nous avons identifié son rôle au linteau de Neuilly-en-Donjon. Pourtant, sur le tympan de Fleury-la-Montagne, compte tenu de la nature de la vision, il aurait été plus légitime de voir placé de part et d'autre du Christ, la Vierge en regard de Jean l'Évangéliste, mais c'est pourtant bien Marie Madeleine qui s'est vu attribuer la place d'honneur pour attester de la résurrection du Christ<sup>262</sup>. Par son offrande, elle répond également à celle des Mages venant honorer la première Épiphanie.

Ainsi s'unissent au portail de Fleury-la-Montagne une Seconde Venue complétée de personnages évangéliques au tympan, et d'une scène unique de l'Enfance au linteau, celle de

---

<sup>261</sup> W. J. TRAVIS, « Of Sirens and Onocentaurs : A Romanesque Apocalypse at Montceaux-l'Etoile », *Artibus et Historiae*, 23 (45), 2002, p. 29-62. L'auteur, pour expliquer le décor des jambages, propose pour grille de lecture un mariage entre les commentaires sur l'Oracle d'Isaïe à Babylone et ceux de l'Apocalypse. On consultera également la thèse inédite du même auteur, *The Romanesque Sculpture of Montceaux-l'Etoile : Cross Roads of Cluny and the Brionnais*, Ph.D., New York University, 1994, part. p. 70-110. Si l'analyse du portail par William Travis paraît par moment trop complexe, l'identification de saint Jean nous paraît acceptable, le saint visionnaire paraissant jouir d'une certaine fortune en Brionnais : sur le linteau de Neuilly-en-Donjon et sur le tympan de Fleury-la-Montagne. Rappelons cependant que F. SALET, *Cluny, Cluny et Vézelay, l'œuvre des sculpteurs*, Paris, 1995, p. 134 et à sa suite, M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne...*, op. cit. n. 223, p. 413, ont rejeté cette hypothèse.

<sup>262</sup> La connexion entre Marie Madeleine et les Mages se retrouve comme au tympan de Neuilly-en-Donjon et témoigne, une fois encore, de l'importance toute particulière que prend le culte de la sainte en Bourgogne, dans le premier tiers du XII<sup>e</sup> siècle. Toutefois, l'ordre en a été inversé : alors que sur le linteau de Neuilly-en-Donjon, la Madeleine pénitente jetait un pont entre Ève pêcheuse et Marie mère de Dieu, elle acquiert à Fleury-la-Montagne une place autonome qui revenait pourtant légitimement à la Vierge, au côté de son fils et de Jean. Plusieurs auteurs ont bien mis en évidence ce phénomène dans les productions littéraires dans un climat de promotion du culte de la sainte. Marie Madeleine devient une figure ecclésiale pouvant, par moment, se superposer au champ d'application de la figure virginale. Le tympan de Fleury-la-Montagne en serait un exemple iconographique (voir note n° 251).

l'Adoration des Mages. Cette dernière ne sert donc pas ici de précédent évangélique au récit d'événements futurs, mais s'intègre à un même champ théophanique global. Au retour du Fils de l'homme sur le tympan répondent les rois des nations sur le linteau et, si la séparation persiste au niveau architectonique, notons que le portail de Monceaux-l'Étoile a su abolir cette frontière pour unifier son discours. Cependant, l'Épiphanie du linteau de Fleury, nous l'avons dit, est « anormale ». Le médaillon enserrant la Vierge, loin d'être une pâle copie décorative des linteaux de Moissac et de Beaulieu comme le proposait R. Duvernoy<sup>263</sup>, dessine une véritable mandorle autour de la Vierge à l'Enfant. Le médaillon de gauche, que les chevaux traversent, marque le seuil de l'*Aula regia* mariale, alors qu'il faut sans doute identifier l'étoile dans la couronne végétale centrale, absente de la composition sous sa forme habituelle. Rappelons la mandorle circulaire autour de la Vierge que nous retrouvons de façon très semblable dans l'Apocalypse de Saint-Sever, mais dans une optique différente<sup>264</sup>. Ce n'est plus la *Sedes Sapientiae* qui fait face aux Mages mais une *Majestas Mariae*, certes simplifiée, mais tout aussi éloquente que celle du cloître Saint-Aubin d'Angers, reflet céleste de la Jérusalem évangélique qu'elle surplombe. Sur le linteau de Fleury-la-Montagne, la frange crénelée recouvrant le bord interne du premier médaillon évoque bien l'entrée dans la Jérusalem nouvelle alors que la Vierge, auréolée du même motif démultiplié formant un effet d'abstraction saisissant, est la cité elle-même, au centre de laquelle trône l'Agneau. Ainsi extraite de tout contexte extérieur au champ eschatologique impulsé par la vision du tympan, l'Adoration des Rois mages ne peut que se rapporter, dans ce dernier cas, à l'entrée glorieuse des nations élues dans le Royaume.

## V. Synthèse

Si la lecture anagogique de l'*Adoration des Mages* paraît intrinsèque à l'épisode, elle se fait fuyante dès que nous tentons de l'isoler. Nous pouvons pourtant assurer que la sotériologie dont les peintres et les sculpteurs des catacombes investissaient le thème, dans un contexte funéraire, n'est pas celle des grands portails médiévaux. La polysémie de la problématique eschatologique doit donc être envisagée dans une ecclésiologie avancée évoluant sur deux niveaux.

Le premier est celui de l'eschatologie réalisée dans lequel l'Église terrestre assume l'économie du salut des chrétiens. Or, à ce premier niveau, le corps chrétien se partage entre le monde des vivants et celui des morts, de part et d'autre d'une angoisse, celle du Jugement de l'âme<sup>265</sup>. L'*Adoration des Mages* étant essentiellement devenue une offrande à Dieu, donc une offrande à l'autel, officialisée et assumée par l'Église, le don des trois Rois peut très

<sup>263</sup> R. DUVERNOY, « Remarques sur le portail de Fleury-la-Montagne », *op. cit.* n. 259, p. 296.

<sup>264</sup> Dans le cas de l'Apocalypse de Saint-Sever, il ne convient pas de parler de mandorle, car la volonté est de faire de la Vierge à l'Enfant le dernier maillon des tables généalogiques placées en début de manuscrit. Il se trouve que la Vierge et le Christ sont inclus dans un cercle comme chaque chaînon de la généalogie messianique.

<sup>265</sup> J. LE GOFF, *La Naissance du Purgatoire*, Paris, 1981, repris dans *Un autre Moyen Âge*, Paris, 1999, p. 771-1230. L'auteur mettait en évidence la partition de la réalité médiévale entre mort et vivant. La place des morts dans la société a été étudiée plus avant par J.-C. SCHMITT, *Les revenants : les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, 1994, qui met en évidence cette bipartition du monde médiéval. Par ailleurs, la grande majorité des auteurs ayant approché la pensée clunisienne fait état de la place croissante des morts dans la société médiévale et l'inquiétude grandissante pour leur sort après la mort et leurs agissements pour soulager leur séjour dans l'au-delà.

facilement devenir une offrande votive. Cette dernière, adressée à l'autel, seul lien possible dans la « solidarité »<sup>266</sup> entre les deux mondes, peut soulager l'angoisse du donateur tout aussi bien pour sa rédemption que celle pour des âmes de ses morts. L'*Adoration des Mages* devient ainsi théophanie eschatologique, en tant que modèle évangélique de rédemption pour un au-delà immédiat.

Le second niveau est celui de l'eschatologie conséquente, dans laquelle l'Épiphanie évangélique devient Théophanie deutéroparousiaque. Dans ce dernier niveau, les Rois mages ne sont pas seulement un modèle de foi chrétienne (un *exemplum* sur lequel le chrétien devrait calquer son comportement en prévision des événements à venir), mais semblent littéralement entrer dans le champ iconographique apocalyptique. Ils sont les rois des nations entrant dans la Jérusalem annoncée, projection céleste de l'Église terrestre dans laquelle tout sanctuaire devient inutile dans une communion directe avec Dieu. L'Épiphanie annonciatrice de l'Évangile devient théophanie ultime promise par la Nouvelle Alliance. Dans ce contexte, c'est encore une fois la Vierge à l'Enfant qui permet la transgression. Elle n'est plus simplement la Vierge-Église réfléchissant la cité céleste, elle est la cité elle-même, l'épouse du Christ que l'Agneau irrigue de sa lumière. Cependant, remarquons que les Rois mages accompagnent avec aisance la Vierge sur ce dernier niveau de lecture. En effet, la formule iconographique que nous établissons ne connaît aucune modification. Seuls ses points de connexion avec le reste du programme nous orientent sur cette piste. Dans ce contexte, l'image ne sacrifie rien à son cérémonial féodal. Les Rois mages, en tant que figures à la fois englobantes et diverses, pénètrent dans le Royaume comme le feraient des rois chrétiens lors d'une entrée royale. Or n'est-ce pas le propre de la figure royale de pouvoir ainsi se partager sur deux dimensions selon la théorie des deux corps d'Ernst Kantorowicz<sup>267</sup> ? En effet, nous avons vu dans notre troisième partie les donateurs romains s'identifier aux trois Orientaux pour accomplir une offrande votive à destination de leurs défunts. Dans le monde ibérique, nous avons vu ces mêmes Mages, devenus rois, intercéder cette fois collectivement pour la communauté dans un contexte d'eschatologie finale. La conception des personnages et de leur comportement reste donc issue d'une pensée féodale organisant le monde spirituel sur un modèle séculier<sup>268</sup>.

## Conclusion

Envisageons, pour conclure, l'*Adoration des Mages* comme une image ecclésiale cohérente et aboutie à chaque étape de son élaboration, non dans une évolution linéaire, mais par réinitialisation de la formule par l'époque qui en prend possession. Les X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles

---

<sup>266</sup> C'est le terme qu'utilisait J. LE GOFF, *La Naissance du Purgatoire*, dans *Un autre Moyen Âge*, *op. cit.* n. 265, p. 1163-1166.

<sup>267</sup> E. KANTOROWICZ, *Les deux corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen âge*, Paris, 1989.

<sup>268</sup> J. LE GOFF, *La Naissance du Purgatoire*, dans *Un autre Moyen Âge*, *op. cit.* n. 265, p. 779-780 : « Quand on attend la résurrection des morts, la géographie de l'autre monde n'est pas une affaire secondaire. Et l'on peut s'attendre à ce qu'il y ait des rapports entre la façon dont une telle société organise son espace ici-bas et son espace dans l'au-delà. Car les deux espaces sont liés à travers les relations qui unissent société des morts et société des vivants. C'est à un grand remaniement cartographique que se livre, entre 1150 et 1300, la Chrétienté, sur terre et dans l'au-delà. Pour une société chrétienne comme celle de l'occident médiéval les choses vivent et bougent en même temps — ou presque — sur terre comme au ciel, dans l'ici-bas comme dans l'au-delà ».



témoignent, donc, d'une société en pleine mutation et propose l'une des étapes les plus importantes du processus. La première remarque qu'impose le précédent développement est l'inflation considérable du champ d'application de l'épisode et de ses acteurs. Le thème englutit tout autour de lui. Il absorbe le concept d'Épiphanie au détriment des autres révélations divines du Christ et s'impose comme une image de l'Incarnation autosuffisante. De même, il se fait modèle universel de l'offrande eucharistique et, plus généralement, de l'offrande à Dieu, seul témoignage pour l'homme médiéval de son adoration de la divinité. En cela, les Mages s'immiscent dans l'économie du salut en tant qu'épisode historique fondateur de la promesse de rédemption ; en tant que modèle de foi par la confusion des mystères de l'Incarnation et de l'Eucharistie ; en tant qu'illustration littérale de cette espérance lors de l'ultime théophanie.

Conçu comme un prototype évangélique de l'union mystique de l'homme et du Divin, il est l'un des rares épisodes de l'Enfance pouvant devenir l'organe autonome et structurant des plus grands programmes iconographiques (en investissant les tympan et les conques absidales par exemple) tout en se projetant dans un univers séculier. Les Mages sont entrés dans la crèche et ont adoré le Christ tout comme ils entreront au Royaume dans un futur indéterminé : à la manière de grands ambassadeurs royaux, entités enveloppantes d'une humanité diverse. Mais les deux extrémités de l'histoire évangélique sont construites sur la codification de la relation quotidienne entre le Divin et l'humain, établie par une église durablement implantée dans le temps et dans la société. Si l'autel se fait le socle officialisant les noces du Christ avec son Église, il devient un point de connexion des diverses dimensions de la société féodale.

Ainsi, l'union mystique entre la divinité et l'humanité qu'est, fondamentalement, l'Épiphanie est soumise, au XII<sup>e</sup> siècle, à cette codification des liens régissant chacun des organes de la société féodale, seule structure accessible pour penser le monde spirituel. L'offrande des Mages devient un don officialisé par une entité légitime et par son caractère public, car toujours soumise au regard de Dieu. Dans ce contexte, l'épisode qui marque le plus clairement cette communion connaît une fortune exceptionnelle dans l'iconographie que les textes ne relaient que partiellement.

## **Conclusion**

La lecture du thème des Mages dans l'espace féodal que nous proposons comporte très certainement ses limites, dues à l'ampleur de la documentation recueillie et l'étendue du terrain d'étude que celle-ci impliquait. Nous ne pouvons en effet prétendre à la pleine maîtrise des nombreux décors sur lesquels s'est portée notre attention et nous craignons d'en avoir parfois résumé brutalement les problématiques. Les choix opérés tout au long de ce travail peuvent également être discutés. Nous avons, autant que possible, restreint le nombre d'œuvres analysées en profondeur pour gagner en clarté et limiter les risques d'inexactitudes. De même, nous avons dû sacrifier certains pans de la documentation dans un souci de synthèse et de clarté. En opérant par sondages successifs et synchroniques, guidés par le corpus documentaire lui-même, l'exclusion de certains foyers bien spécifiques était inévitable. Aussi, la mise à l'écart de zones limitrophes telles que la Grande-Bretagne, l'Italie méridionale et la Sicile, reste regrettable et nous restons persuadés que leur analyse aurait affiné nos résultats.

Pleinement conscient de cela, notre objectif restait, avant tout, de proposer une grille de lecture aussi cohérente et stable que possible et potentiellement applicable à l'Occident latin des X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles dans sa totalité. Les quelques analyses comparatives proposées dans notre texte et les extensions de notre documentation initiale semblent, sur ce point, encourageantes.

De ce fait, à la question posée en introduction de savoir si les Mages participent à dessiner l'image de la société féodale, répondons pour commencer par une remarque. Il paraît indubitable que la société féodale a créé ces personnages à son image en leur appliquant ses vertus les plus précieuses.

La première de ces vertus concerne la dynamique inhérente au noyau iconographique élémentaire que nous remarquons en introduction. En cela, l'image illustre parfaitement le texte matthéen décrivant des personnages réduits à leur fonction, constamment en mouvement et propices au développement dramatique exploité en profondeur dans l'image médiévale. Cette dernière nous les montre chevauchant vers Jérusalem, entrant dans le palais d'Hérode, puis s'en détournant énergiquement pour chevaucher vers Bethléem et marcher vers la Vierge à l'Enfant. Même endormis, les Mages peinent à rester statiques, le chant de l'image ouvrant bien souvent vers leur retour ou une autre scène prolongeant le cycle de l'Enfance (le *Songe de Joseph*, la *Fuite en Égypte*). Ainsi, guidés par la foi, les Mages ont accompli un voyage éprouvant et affronté avec succès les tentations du monde charnel. Ils ne pouvaient en ce sens que susciter l'intérêt d'une société en perpétuelle migration si bien décrite par Marc Bloch<sup>1</sup>. Animés d'une ferveur motivant des déplacements de populations que l'on peine encore aujourd'hui à chiffrer, les hommes cheminent vers Rome, Compostelle et Jérusalem. Le pèlerinage, qu'il soit pénitentiel ou guerrier, est une donnée fondamentale pour la compréhension de la société féodale. Il en dessine le paysage, dynamise son économie et crée l'opulence d'une région, d'une cité ou d'une abbaye. Le pèlerinage n'est pourtant pas le seul facteur de ces déplacements et pensons également au nomadisme des clercs et à celui des rois pour la bonne tenue de leur territoire ou encore, à l'itinérance des ateliers d'imagiers.

La seconde vertu concerne l'acte d'Adoration de l'Enfant comme celle du Dieu unique et universel. L'adoration est le devoir premier du Chrétien envers Dieu et lui est

---

<sup>1</sup> M. BLOCH, *La société féodale*, Paris, 1994 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1939), p. 100-110.

exclusivement réservée comme le soulignent plusieurs versets bibliques<sup>2</sup>. Or, l'Adoration de Dieu est omniprésente dans une société théocentrique dont toutes les actions, de la base au sommet de la hiérarchie, sont régies par un mysticisme ambiant. Cette adoration perpétuelle de la divinité par les hommes, nécessaire à la stabilité de l'édifice, est, dans la société féodale, un facteur de ségrégation de ses composantes. Elle est en cela assumée par l'Église et, plus particulièrement, par le clergé régulier en charge de l'*Opus Dei*. Or cette activité draine également une importante économie et prend des proportions considérables au vu des documents qui ont été conservés et étudiés, par exemple, pour l'abbaye de Cluny<sup>3</sup>.

Enfin, et surtout, le point qui doit retenir toute notre attention est l'acte d'offrande. Ce dernier, nous l'avons dit, est l'acte structurant de la société féodale car il matérialisant les relations d'« homme à homme »<sup>4</sup> et donc celles existant entre les différentes strates du tissu social. La charité des Mages devient l'emblème de la vertu reine de la société féodale –la *Caritas*– qui irrigue l'édifice et son fonctionnement, de ses fondations à ses plus hautes sphères<sup>5</sup>. Quel que soit le destinataire de l'offrande, celle-ci est avant tout officialisée et même destinée à Dieu. Qu'elle fasse la liaison entre riches et pauvres par l'aumône, entre les différents groupes sociaux par le contrat vassalique, ou entre laïcs et clercs par la donation ou l'*Oblatio populi*, l'offrande crée une solidarité des groupes sociaux sous le regard de Dieu. En ce sens, l'Église parvient, au XII<sup>e</sup> siècle, à canaliser la majorité de ce flux : les aumônes se concentrent en un système de prébendes extrêmement développé, le cérémonial vassalique se voit investi des codes liturgiques, officialisé sur les reliques et parfois sur l'autel, l'*Oblatio* se développe en donations de plus en plus conséquentes, pouvant faire la richesse d'un établissement religieux et des régions environnantes.

Reste cependant à comprendre le mécanisme de cette profonde assimilation de l'épisode par la société. Pour ce faire, nous avons souhaité désolidariser les spécificités médiévales d'un noyau antique élémentaire, pour comprendre comment l'union des deux réflexions forme un thème que nous pourrions qualifier de féodal. À ce propos, nous remarquons l'étrange hybridation des deux dans son fruit le plus improbable : l'aberrant statut de Rois mages. Nous pouvons désormais affirmer que cette appellation est pleinement cohérente au XII<sup>e</sup> siècle.

En effet, qu'est-il advenu de l'exotisme des Mages qui fit leur gloire aux premiers siècles de l'Église ? Nous avons sans cesse été amenés à remarquer l'adaptation des personnages à leur contexte par actualisation et avons pu voir disparaître, dans l'image, les traits de leur paganisme et de leur magie. Cependant, une réflexion uniquement visuelle sur un temps restreint s'avérerait certainement stérile, sans prendre en considération une

---

<sup>2</sup> Par exemple lors des tentations du Christ au désert (Mt 4, 9-10 et Lc 4, 7-8) ou encore lors de l'adoration de l'ange par Jean de Patmos dans l'Apocalypse (Ap 19, 10).

<sup>3</sup> J. WOLLASH, « Les Moines et la mémoire des morts », dans *Religion et culture autour de l'an mil : Royaume capétien et Lotharingie*, D. IOGNA-PRAT et J.-C. PICARD (Éds.), Actes du Colloque *Hugues Capet, 987-1987, la France de l'an mil*, Auxerre, 26-27 juin 1987, Metz, 11-12 septembre 1987, Paris, 1990 p. 47-54 ; D. IOGNA-PRAT, « Les morts dans la comptabilité céleste des Clunisiens de l'an Mil », *Ibid.*, p. 55-69.

<sup>4</sup> M. BLOCH, *La société féodale*, *op.cit.* n. 1.

<sup>5</sup> Nous nous permettons ici de paraphraser E. MAGNANI, « Du don aux églises pour le salut de l'âme en Occident (IV<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle) : le paradigme eucharistique » dans *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, N. BÉRIOU, B. CASEAU, D. RIGAUX (Éds.), vol. 2, *Les réceptions*, Paris, 2009, p. 1021-1042.

chronologie plus large. Les Mages sont par définition des pécheurs et l'une de leurs qualités premières est de s'être extraits de leur erreur païenne pour suivre le chemin du Christ. En cela, nous l'avons vu, ils s'intègrent parfaitement aux aspirations expansionnistes des premiers chrétiens, investis d'une mission prosélyte. Les Mages symbolisent ainsi le peuple des gentils venant participer à l'édification de l'Église. Or, cette interprétation est solidaire de l'épisode et traverse les siècles sans dommage : pas un sermon, une homélie, un commentaire textuel sans que ce noyau sémantique soit fidèlement retranscrit dans un court prologue. Elle ne correspond pourtant à aucune réalité sensible dans la société féodale. Le baptême des jeunes enfants étant très majoritairement pratiqué, les gentils n'existent plus et les non-chrétiens sont devenus moins païens qu'infidèles, plus enclins à être purgés de l'Église qu'à y être incorporés. Or, dans une société où l'acte de conversion n'existe plus, au sens antique du terme, les Mages-gentils ne disparaissent pas, bien au contraire.

En réalité, le commentaire s'est simplement adapté, faisant du mage païen antique un mage humain. Autrement dit, l'obscur cléricature païenne est soudée à l'identité de nos personnages comme l'est la tache indélébile du Pêché originel. Leur gentilité s'applique, en ce sens, à l'état de péché perpétuel dans lequel vit tout chrétien, pour qui la conversion s'accomplit quotidiennement par la lutte contre les tentations du monde. Or, si les textes conservent la trace de leur paganisme, l'image, qui, elle, doit opérer un choix, favorise une actualisation efficace des personnages tout en développant, par d'autres moyens, la notion de Mages-pécheurs (ou tout simplement de mages). Ainsi, les trois Orientaux n'abandonnent-ils pas leur religion mais renoncent, par exemple, à suivre les conseils d'Hérode. En ce sens, ils se présentent devant le souverain, handicapés par leur manque de foi, et châtiés d'avoir voulu s'en remettre aux conseils des hommes par la disparition de l'astre. Suivant le même schéma logique, nous les avons également vus affronter plus symboliquement les tentations terrestres, en cheminant péniblement à travers une intrication dense de rinceaux végétaux, le plus souvent sur les ébrasements des portails d'églises. L'erreur païenne s'est mue en erreur humaine et les mages sont devenus les héros des psychomachies de chaque chrétien. Ainsi, l'homme médiéval s'identifie à ces personnages atteints de faiblesses humaines aussi naturellement que l'avaient fait leurs ancêtres pour ces trois hommes nouvellement convertis. Rappelons, à ce propos, quelques lignes d'un sermon de saint Bernard pour l'Épiphanie qui, au sujet de ces Mages venus d'ailleurs explique : « nous veillons à vous rappeler fréquemment cette situation pour que jamais "ne s'efface de vos esprits" le fait que vous êtes des étrangers loin de leur patrie, hors de leur héritage. Car celui qui ne reconnaît pas sa désolation ne peut connaître la consolation »<sup>6</sup>.

Toutefois, les Mages ne sont pas de simples pécheurs en quête du Christ, ils sont aussi Rois et attirent en cela les vertus inhérentes à la fonction. La royauté est, certes, l'un des artifices de l'actualisation des personnages que demande l'appropriation par les chrétiens médiévaux. De même, les Mages étant originellement membres d'une élite respectable, ils ont naturellement glissé vers l'image acceptable de Rois mages. Cependant, le processus est bien plus profond. S'il est possible d'identifier dans l'Histoire l'instant exact de leur couronnement par le pouvoir ottonien, nous avons pu mettre à jour un processus bien plus lent, préparant les

---

<sup>6</sup> BERNARD DE CLAIRVAUX *Sermons pour l'année* t. 1, *Premier sermon sur l'Épiphanie*, trad. M.-I HUILLE, Sch 481, Paris 2004, p. 138-139.

personnages à un tel honneur. L'étape cruciale est très certainement la distinction d'une identité et d'une provenance propres à chacun des membres de la triade dans les *scriptoria* insulaires et impériaux. Les membres du groupe monolithique évoquant la masse des étrangers potentiellement assimilable par l'Église devenaient ainsi les descendants de Noé, les émissaires de l'humanité entière et la figuration de l'« holisme sociologique chrétien »<sup>7</sup>. La vision de ce groupe, désormais tout aussi hétéroclite que l'est l'Occident latin, devenait fondamentalement endogène. En ce sens, le couronnement de chacun de ses membres par les Ottoniens était nécessaire pour conserver l'efficacité de l'image au sein d'une ecclésiologie impériale christocentrique, basée sur une société disparate, mais modelée par l'ardente espérance de se voir fédérée autour de la personne géminée de l'Empereur *Christomimetes*. Ainsi, la motivation première n'est pas de « représenter » les Mages à l'image de leur créateur, mais bien de les pourvoir d'un nimbe terrestre en faisant des personnages « méta-individuels »<sup>8</sup> incarnant la *res publica*. La théorie des deux corps du roi s'applique donc indubitablement aux Rois mages dont l'individualité enveloppe désormais le corps social, aussi composite qu'uni, ou réuni, autour du Christ-Roi. Or, le processus ne cesse de s'accélérer après le XI<sup>e</sup> siècle et la royauté devient une composante entièrement solidaire de l'identité des personnages. Ces derniers se comportent comme des rois, multiplient les signes iconographiques de leur statut et revêtent les vertus et la sacralité propres à la fonction.

Pour résumer brutalement, nous pourrions dire que si le mage s'adresse à l'individu, le roi s'adresse à la communauté. Or, dans ce mariage entre universalisme et individuation réside, pensons-nous, l'une des adaptations proprement féodales du thème.

Nous avons pourtant dû moduler cette notion d'universalité du message épiphanique, en la restreignant à la totalité d'un groupe dont l'intégrité varie selon la conscience fédératrice. Nous avons ainsi, tour à tour, observé les mages incarner les membres d'une communauté monastique, les sujets d'un même royaume, les hommes d'un même peuple, les citoyens d'une même cité. Le *portail de la Vierge* du baptistère de Parme reste, à ce propos, l'exemple le plus probant du processus en créant une analogie évidente entre l'Épiphanie des Mages et la cellule sociale élémentaire – l'union maritale – pour en revendiquer la pureté et la fertilité, tout en emblématisant le peuple de la cité dans sa globalité. Or, à chacun de ces niveaux, les Rois mages se font les acteurs principaux d'une image ecclésiologique finie et aboutie.

Toutefois, ce constat d'encellulement ecclésiologique en entités politico-religieuses autonomes ne doit pas occulter les productions issues d'une spiritualité clunisienne, particulièrement celles de Saint-Gilles-du-Gard et de Vézelay, faisant un usage précoce et approfondi du thème. Ces exemples montrent que l'analogie entre l'Épiphanie et la notion d'*Ecclesia universalis*, cette fois comprise comme une synthèse du peuple chrétien dans son intégralité, reste possible. Les Rois mages se font, dans ce cas, les membres de la *Christianitas*, réunis autour d'une même conscience collective d'appartenir au *Corpus Christi*, notion justement en germe au XII<sup>e</sup> siècle.

Ainsi, le thème des Mages sur les X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles nous confronte directement à l'aporie propre à l'étude de la civilisation féodale : l'absence apparente de système unifiant

---

<sup>7</sup> D. IOGNA-PRAT, *Ordonner et Exclure : Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam (1000-1150)*, Paris, 2000 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1998), p. 362.

<sup>8</sup> E. KANTOROWICZ, *Les deux corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen âge*, Paris, 1989, paru sous le titre *The Kings two Bodies : a Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, 1957.

les dimensions micro et macro sociales. Ce problème, insoluble, a été bien identifié par Marc Bloch<sup>9</sup>, Robert Fossier<sup>10</sup> et Alain Guerreau<sup>11</sup> et, selon les propres termes de Marc Bloch, « la civilisation de l'Europe féodale paraît tantôt merveilleusement universaliste, tantôt particulariste à l'extrême »<sup>12</sup>. Or, l'homme féodal vivait douloureusement ce paradoxe et, à notre sens, l'image de l'Épiphanie, dans sa portée ecclésiologique la plus aboutie, apparaît comme sa réponse.

Sur ce point, notons que cette image ne correspond à aucune réalité concrète. Nous avons en effet remarqué que les versions iconographiques les plus approfondies font leur apparition là où les tensions sont les plus importantes et le pouvoir fédérateur encore embryonnaire. Par exemple, la construction de l'image se fait en parallèle avec celle des États-nations. Elle surplombe les façades des plus grandes cathédrales du royaume capétien sous Louis VI et Louis VII, près de quarante ans avant le règne décisif de Philippe Auguste. Plus surprenant encore, lorsqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, la titulature des Rois capétiens passe de *rex francorum* à celle de *rex francae*, l'image, sous sa forme la plus accomplie, se fait plus rare sur grandes façades gothiques. De même, la peinture catalane inventait une nouvelle formule et adoptait la figure des Rois mages près de quinze ans avant la création de la Couronne d'Aragon en 1137 et bien avant que les comtes de Barcelone puissent prétendre avoir le contrôle de leur territoire. Enfin, nous avons pu observer l'importance sans précédent que prend l'épisode dans les cités d'Italie du Nord, bien avant que les premières cités-États ne jouissent d'une autonomie stable. Ainsi, l'étude iconographique de l'Épiphanie montre que l'image ne peut être envisagée comme un document *ad quem*. Elle précède la réalité des faits en proposant une version de la réalité, une image idéale de la société, qui reste crédible aux yeux de ses contemporains. Dans notre cas, il s'agit d'une image répondant à l'espérance commune d'un « ordre tant désiré »<sup>13</sup>.

Richard Trexler voyait dans le drame se jouant dans la crèche une somme de dissensions et d'oppositions, faisant ainsi voler en éclat l'image œcuménique de la triade des Mages. Que ce soit les conflits entre générations, entre sexes, entre classes sociales et entre classes dirigeantes, tous étaient rejoués sur la scène de l'Incarnation, non pour les exorciser, mais pour les laisser s'exprimer dans le champ codé et logique du rituel public. Cette approche très nouvelle du sujet mérite d'être rappelée, précisément pour la société féodale, dont la violence et l'insécurité quotidiennes sont avérées. Pour notre part, un point éludé par l'approche socioculturelle de Trexler est celui de la profondeur spirituelle du sujet, dont nous ne pouvons faire l'économie. La conscience de cette société, si divisée soit-elle, d'appartenir à une entité englobante, nous conduit à préférer le terme de liaison à celui d'opposition, faisant des Mages les médiateurs tant désirés.

---

<sup>9</sup> M. BLOCH, *La société féodale*, *op.cit.* n. 1, part livre deuxième, chapitre IV : « Le désordre et la lutte contre le désordre », p. 463-480.

<sup>10</sup> R. FOSSIER, *Enfance de l'Europe, X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle : Aspects économiques et sociaux*, t. 1, *L'homme et son espace : aspects économiques et sociaux*, Paris, 1989.

<sup>11</sup> A. GUERREAU, « Un tournant de l'historiographie médiévale », *Annales E.S.C.*, 41, 1986, p. 1167-1176.

<sup>12</sup> M. BLOCH, *La société féodale*, *op.cit.* n. 1, p. 104.

<sup>13</sup> M. BLOCH, *La société féodale*, Paris, 1994 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1939), p. 569. L'auteur explique également, à propos du royaume franc, que « c'était aux royautes et aux principautés territoriales qu'était réservé, en opérant l'indispensable regroupement des forces, de donner corps, enfin, aux aspirations dont conciles et pactes avaient du moins manifesté l'intense ferveur », p. 579.

En effet, l'Épiphanie est l'événement fondateur de la rencontre des hommes et de Dieu dans lequel l'Église du XII<sup>e</sup> siècle identifie son origine. La première liaison opérée par les Mages est donc historique, marquant la fracture entre l'Ancien et le Nouveau Testament, entre la faute originelle, sous le joug de laquelle vivait l'humanité, et la promesse de sa rédemption. Nous avons pu en ce sens observer les rapports intimes qu'entretiennent les Mages avec, d'une part, la Genèse et, d'autre part, la généalogie du Christ.

Cependant, l'Épiphanie n'est pas qu'un événement passé. Comme toute scène évangélique, et particulièrement celles de l'Enfance, sa lecture est ontologique et atemporelle : elle est la matrice d'une réalité présente et la promesse d'événements futurs. La seconde liaison opérée par les Mages serait donc temporelle, adaptée au déroulement du temps si particulier au Moyen Âge, à la fois linéaire et cyclique. Les Mages connectent entre elles les deux Parousies du Christ, évoluant ainsi entre l'Épiphanie passée et la théophanie finale, tout en donnant une vision de la construction présente de l'Église. Les Mages rendent ainsi sensible l'expérience quotidienne de la divinité par les hommes et c'est là la dernière liaison opérée par les Mages, celle qui matérialise l'irrigation du corps ecclésial par le Christ. Or, c'est par l'offrande que cette union est officialisée et c'est sur ce point, pensons-nous, que le thème est indubitablement devenu féodal.

L'union mystique entre le Christ et son Église devient permanente par confusion des mystères de l'Incarnation et de l'Eucharistie autour de l'offrande à l'autel. C'est là la finalité du véritable système économique qu'est devenue la *Caritas* et c'est par l'offrande que les Mages apparaissent comme les médiateurs par excellence de tous les organes de la société. Ils sont des donateurs, ils en sont même l'image générique en leur qualité de figures évangéliques, participant ainsi à la construction d'une image ecclésiale parfaite. En introduction, nous exprimions par ailleurs quelques réserves quant à la possibilité de parler de thème iconographique. Nous parlions alors d'Épiphanie des Mages. Si nous devons fixer le commentaire iconographique de l'Épiphanie en une seule formule pour l'époque féodale, ce serait sans doute celle d'*Offrande des Mages*, car c'est la mention qui sied le mieux à résumer l'ensemble des problématiques portées par l'image.

De fait, la médiation des Mages est si profondément inscrite dans la conception même des personnages, qu'elle guide concrètement l'usage de leur image dans la décoration monumentale. Nous remarquons, dans les premières pages de ce travail, la dynamique naturelle de la composition. Le Moyen Âge ne la remet pas en question, bien au contraire, il l'utilise aux seuils stratégiques de l'édifice, principalement à la porte de l'église et à proximité de l'autel, marquant ainsi la transition entre l'espace charnel et l'espace sacré, entre le corps de l'édifice et sa tête, en invitant tous les regards à converger vers le point véritable d'union entre les hommes et Dieu, à savoir, la pierre sacrificielle. Or, nous avons vu ce système de liaison véritablement organiser l'espace iconique, régi par les mêmes contraintes sacrées. Les Mages traversent chaque tableau composant l'histoire de l'Épiphanie et en marquent les transitions en se soumettant aux codes régissant l'espace. Cependant, les personnages unifient également l'ensemble du cycle en une seule image thématique décrivant le salut des hommes par leur communion avec la divinité.



# **Bibliographie**

## I. Sources

- ABBON DE FLEURY, *Apologeticus Ad Hugonem et Rodbertum Reges Francorum*, PL. 139, col. 461-472.
- ADALBÉRON, « Poème au roi Robert », dans *L'an mille. Œuvre de Liutprand, Raoul Glaber, Adémar de Chabannes, Adalbéron, Helgaud*, trad. E. POGNON, Paris, Gallimard, coll. « Mémoires du passé pour servir au temps présent », 1947.
- ADAM DE SAINT-VICTOR, *Oeuvres poétiques*, L. GAUTIER (Éd.), Paris, Picard, 1894 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1858).
- ALBERT LE GRAND, *In Evangelium secundum Matthaeum*, dans ALBERTI MAGNI, *Opera omnia*, A. BORNET (Éd.), Paris, L. Vivès, 1890-1899, vol. 20, 1893.
- ALGER DE LIÈGE, *De Sacramentis Corporis et Sangis Dominici*, Livre 1, PL. 180, col. 743-808.
- AMBROISE DE MILAN, *Exhortatio virginitatis*, PL. 16, col. 343 D.
- AMBROISE DE MILAN, *Jacob et la vie heureuse*, trad. G. NAUROY, Paris, Cerf, SCh 534, 2010.
- AMBROISE DE MILAN, *Traité sur l'Évangile de saint Luc*, trad. G. TISSOT, Paris, Cerf, SCh 45, 1956.
- *Annales Isengrini majores*, MGH, *Scriptores- Scriptores*, t. XVII, p. 311-315.
- ANSELME DE LAON, *Enarrationes in Evangelium Matthaei*, PL. 162, col. 1227-1500.
- ANTOINE DE PADOUE, *Sermo in Epiphania Domini*, dans *Sancti Antonii Patauini Sermones dominicales et festivi ad fidem codicum recogniti*, B. COSTA, L. FRASSON, I. LUISETTO et P. MARANGON (Éd.), Padoue, Messaggero 1979, vol. 3, p. 68 et 88.
- *Apocalypse d'Adam*, dans F. MORARD (Éd.), *L'Apocalypse d'Adam*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Bibliothèque copte de Nag Hammadi, section *texte*, 15 », 1985, p. 1-63.
- ATHANASE D'ALEXANDRIE, *Sur l'Incarnation du Verbe*, trad. C. KANNENGIESSER, Paris, Cerf, SCh 199, 2000 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1973).
- AUGUSTIN (SAINT), *De doctrina Christiana*, dans *Œuvres complètes de saint Augustin*, trad. M. RAULX, Bar-le-Duc, L. Guérin, 1866, t. 4.
- AUGUSTIN (saint), *Discours sur le Psaume LXXXVI*, dans *Œuvres complètes de saint Augustin*, trad. M. RAULX, Bar-le-Duc, L. Guérin, 1868, t. 9, p. 313.
- AUGUSTIN (saint), *Discours sur le Psaume XC*, dans *Œuvres complètes de saint Augustin*, trad. M. RAULX, Bar-le-Duc, L. Guérin, 1868, t. 9, p. 416.
- AUGUSTIN (saint), *Discours sur le Psaume XCI*, dans *Œuvres complètes de saint Augustin*, trad. M. RAULX, Bar-le-Duc, L. Guérin, 1868, t. 9, p. 317.
- AUGUSTIN (saint), *Discours sur le Psaume XCVIII*, dans *Œuvres complètes de saint*

- Augustin*, trad. M. RAULX, Bar-le-Duc, L. Guérin, 1868, t. 9, p. 416.
- AUGUSTIN (saint), *Sermons sur l'Épiphanie* dans *Œuvres complètes de saint Augustin*, trad. M. RAULX, Bar-le-Duc, L. Guérin, 1868, t. 7, p. 179-191.
  - AUGUSTIN (saint), *Sermo In Epiphania Domini*, dans *S. Aurelli Augustini Hipponensis episcopi sermones ad populum (sermons CXCIX à CCIV)*, PL. 38, col. 1026-1038.
  - *El Auto de los Reyes Magos*, dans M. C. HOYOS RAGEL, « Edición y estudio lingüístico-literario de El Auto de los Reyes Magos de Paredes de Nava », *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 61, 1990, p. 541-596.
  - BÈDE LE VÉNÉRABLE, *Histoire ecclésiastique du peuple anglais*, Livres I-V, M. LAPIDGE (Éd.), trad. P. MONAT, P. ROBIN, Paris, Cerf, SCh 489-491, 2005, 3 vol.
  - BÈDE LE VÉNÉRABLE (?), *In Matthaei Evangelium Expositio*, PL. 92, col. 9-131 A.
  - BERNARD DE CLAIRVAUX, *À la louange de la Vierge Mère*, trad. M.-I. HUILLE, J. REGNARD, Paris, Cerf, SCh 390, 2009.
  - BERNARD DE CLAIRVAUX, *Lettres*, J. LECLECQ, M. DUCHET-SUCHAUX (Éd.), trad. H. ROCHAIS, Paris, Cerf, SCh 458, 2001.
  - BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sermons pour l'année*, t. 1. 2, *De Noël à la Purification de la Vierge*, K. LECLERCQ, H. Rochais, C. HUGH... (Éds.), trad. M.-I. HUILLE, Paris, Cerf, SCh 481, 2004.
    - *I<sup>er</sup> Sermon pour l'Épiphanie*, p. 138-139.
    - *II<sup>e</sup> Sermon pour l'Épiphanie 1*, p. 162-163.
    - *III<sup>e</sup> sermon pour l'Épiphanie, 4*, p. 178-179.
  - *Bible de Jérusalem*, École biblique et archéologique de Jérusalem (Éd.), nouvelle édition, Paris, Cerf, 1973.
  - *Biblia Latina cum Glossa Ordinaria : Facsimile Reprint of the Editio Princeps Adolph Rusch of Strassburg 1480/81*, K. FROELICH, M. T. GIBSON (Éds.), Turnhout, Brepols, 1992, 4 vol.
  - *Biblia Sacra : Iuxta Vulgatam Versionem (Vulgate Latin Bible)*, R. WEBER, B. FISCHER, J. GRIBOMONT (Éds.), Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1983 (1<sup>ère</sup> éd. Stuttgart, 1969), 2 vol.
  - BONVESIN DE LA RIVA, *De magnalibus Mediolani : Le meraviglie di Milano : testo a fronte*, trad. G. PONTIGGIA, Milano, Bompiani, coll. « Nuova corona, 1 », 1974 (rééd. Milano, 1992).
  - *La caverne des trésors*, dans RI Su-Min (Éd.), *La caverne des trésors, les deux recensions syriaques*, Louvain, Peeters, CSO 487, 1987, p. 1-179.
  - CHRISTIAN STAVELOT, *Expositio in euangelium Matthaei, Expositio super Librum generationis*, R. B. C. HUYGENS (Éd.), Turnhout, Brepols, CCCM 224, 2008.
  - CHRISTIAN STAVELOT, *Expositio in Matthaem Evangelistam*, PL 106, col. 1284-1520.

- CHROMACE D'AQUILÉE, *Chromatii Aquileiensis opera*, J. LEMARIÉ, É. Raymond (Éds.), Turnhout, Brepols, CCL 9A, 1974.
- CHROMACE D'AQUILÉE, *Sermons*, t. 2, *Sermons 18-41*, trad. J. LEMARIÉ, H. TARDIF, Paris, Cerf, SCh 164, 1971, *Sermon XXXII*, p. 159-160.
- *Chronica Minora*, T. MOMMSEN (Éd.), vol. 1, *MGH Auctorum Antiquissimorum*, Berlin, 1892, t. 9.
- *Chronique d'Alphonse III dans Chroniques asturiennes (fin IX<sup>e</sup> siècle)*, Y. BONNAZ (Éd.), Paris, CNRS, coll. « Sources d'histoire médiévale », 1987.
- CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Le pédagogue*, Livre II, H.-I. MARROU (Éd.), trad. C. MONDÉSERT, Paris, Cerf, SCh 108, 1991 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1965).
- CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Les Stromates*, Livre 1, trad. M. CASTER, Paris, Cerf, SCh 30, 1951.
- *Collectanea Pseudo-Bedae*, M. BAYLESS, M. LAPIDGE (Éds.), Dublin, School of Celtic studies, Dublin institute for advanced studies, coll. « *Scriptores Latini Hiberniae*, 14 », 1998.
- CONSTANTIN VII PORPHYROGÉNÈTE, *Le Livre des cérémonies (De Cerimoniis)*, trad. A. VOGT, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Collection Byzantine », 2006 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1935-40), 2 vol.
- *Corpus Troporum I, Tropes du propre de la messe vol 1. Cycle de Noël*, R. JONSSON (Éd.), Stockholm, Almqvist och Wiksell, coll. « Acta Universitatis Stockholmiensis. Studia Latina Stockholmiensia, 21 », 1975.
- ÉPHREM (saint), *Hymni de Nativitate Christi*, traduction d'après H. RAHNER, *Marie et l'Église : dix méditations sur la vie spirituelle*, Paris, Cerf, coll. « Unam sanctam (Paris), 29 », 1955.
- *Évangile arabe de l'Enfance*, dans *Évangiles apocryphes*, P. PEETERS (Éd.), t. 2, *L'Évangile de l'Enfance : Rédaction syriaque, arabe et arménienne*, Paris, Auguste Picard, 1914, p 1-65.
- *Évangile arabe de l'Enfance (La Vie de Jésus en arabe)*, dans *Écrits apocryphes chrétiens*, F. BOVON, P.GEOLTRAIN (Éds.), trad. C. GENEQUAND, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque de la Pléiade », 1997, t. 1, p. 211-238.
- *Évangile arménien de l'Enfance*, dans *Évangiles apocryphes*, P. PEETERS (Éd.), t. 2, *L'Évangile de l'Enfance : Rédaction syriaque, arabe et arménienne*, Paris, Auguste Picard, 1914, p 69-285.
- *Évangile arménien de l'Enfance*, dans *The Armenian Gospel of the Infancy: with Three Early Versions of the Protevangelium of James*, trad. A. TERIAN, Oxford, New York, Oxford University Press, 2008.
- *Évangile de Nicodème* dans F. SCHEIDWEILER, « The Gospel of Nicodemus. Act's of Pilate and Christ's Descent into Hell », dans *New Testament Apocrypha*, t. 1, *Gospels and*

- related writings*, E. HENNECKE, W. SCHNEEMELCHER et R. M. WILSON (Éds.), London, Lutterworth, 1963, p. 501-537.
- FLAVIUS JOSÈPHE, *Guerre des Juifs*, Livre 1, trad. A. PELLETIER, Paris, les Belles Lettres, 2003 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1975).
  - FULGENCE DE RUSPE, *Sancti Fulgentii episcopi Ruspensis opera*, J. FRAIPONT (Éd.), Turnhout, Brepols, CCL 91 A, 1968, *Sermo IV*, ch. 9, p. 915-916.
  - GÉLASE, *Epistolae et Decreta, Epistola VIII, Ad Anastasium imperatorem*, PL., 59, col. 41-47.
  - GILLES D'ORVAL, *Gesta pontificum tungrensium, trajectensium et leodiensium*, ch. 45, J. CHAPEAUVILLE (Éd.), Liège, Ouwerx, 1612-1614.
  - GILLES DE ROME, *Aegidii romani de regimine principum doctrina*, V. Courdaveaux (Éd.), Paris, Remquet et Cie, 1857.
  - GRÉGOIRE DE TOURS, *Histoire des Francs*, trad. R. LATOUCHE, Paris, les Belles Lettres, coll. « Les Classiques de l'histoire de France au Moyen âge », 1995.
  - GRÉGOIRE LE GRAND, *Homélies sur l'Évangile*, t. 1, *Homélie I-XX*, trad. R. ÉTAIX, C. MOREL, B. JUDIC, Paris, Cerf, SCh 485, 2005, *Homélies X*, p. 242-247.
  - GUERRIC D'IGNY, *Sermons*, trad. P. DESEILLE, SCh 166, Paris, 1970, *I<sup>er</sup> Sermon pour l'Épiphanie*, t. 1, p. 238-253.
  - GUILLAUME DE NEWBURG, *Historia rerum anglicarum*, T. HEARNE, J. PICARD (Éds.), Oxford, e theatro Sheldoniano, 1719, 3 vol.
  - GUILLAUME DURAND, *Rational ou manuel des divins offices*, trad. C. BARTHÉLEMY, Paris, L. Vivès, 1854, 5 vol.
  - HAYMON D'AUXERRE, *Homeliae de Tempore, Homélie XV, Homelia in Epiphania Domini*, PL. 118, col. 115 A-115 B.
  - HELGAUD DE FLEURY, *La vie du roi Robert* dans F. GUIZOT, *Collection des mémoires relatifs à l'histoire de France, depuis la fondation de la monarchie française jusqu'au 13<sup>e</sup> siècle*, Paris, J.-L.-J. Brière, 1924, p. 360-409.
  - HERGAUD DE FLEURY, *Vie de Robert le Pieux*, R.-H. BAUTIER, G. LABORY (Éds.), Paris, CNRS, coll. « Sources d'histoire médiévale, 1 », 1965.
  - HERRAD D'HOHENBOURG, *Hortus deliciarum*, R. GREEN (Dir.), London, Warburg Institute, coll. « Studies of the Warburg Institute, 36 », 1979, 2 vol.
  - HESBERT René-Jean (Éd.), *Antiphonale missarum sextuplex*, Bruxelles, Vromant, 1935 (rééd. Roma, 1967).
  - HESBERT René-Jean, *Corpus Antiphonalium officii*, Roma, Herder, coll. « Rerum ecclesiasticarum documenta. Series maior », 1963-1979, 6 vol.
  - HILAIRE DE POITIERS, *Commentaire sur l'Évangile de Matthieu, 1-13*, trad. J. DOIGNON, Paris, Cerf, SCh 254, 1978.

- HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Speculum Ecclesiae : De Epiphnia Domini*, PL., 172, col. 807-1094.
- HUGUES D'AMIENS, *Dialogorum libri VII*, PL. 192, col. 1137-1352.
- INNOCENT III, *Sermones de Sanctis, Sermo VIII, In solemnitate apparitionis Domini nostri Jesu Christi*, PL., 217, col. 483-490.
- IRÉNÉE DE LYON, *Contre les Hérésies*, Livre 3, t. 2, trad. A. ROUSSEAU, Paris, Cerf, SCh 211, 1974 (rééd. Paris, 2002).
- IRÉNÉE DE LYON, *Démonstration de la prédication apostolique*, trad. A. ROUSSEAU, Paris, Cerf, SCh 406, 1995.
- ISAAC DE L'ÉTOILE, *Sermons*, t. 1, trad. P. DESEILLE, Paris, Cerf, SCh 166, 1970, 1<sup>er</sup> Sermon pour l'Épiphanie, p. 238-253.
- ISAAC DE L'ÉTOILE, *Sermon pour l'Épiphanie du Seigneur*, dans *Sermons*, t. 3, trad G. SALET, G. RACITI, Paris, Cerf, SCh 339, 1987, p. 382-385.
- ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologiarum sive originum*, W. M. LINDSAY (Éd.), Oxford, E typographeo Clarendoniano, coll. « Scriptorum classicorum Bibliotheca oxoniensis », 1911, 2 vol.
- JACQUES DE VORAGINE, *La Légende dorée*, A. BOURREAU, M. GOULLET (Éds.), Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque de la Pléiade », 2004.
- JEAN SCOT, *Aulae sidereae*, dans M. FOUSSARD, « *Aulae sidereae* : vers de Jean Scot au Roi Charles », C. A., 21, 1971, p. 79-88.
- JÉRÔME (saint), *Commentaire sur S. Matthieu*, t. 1, Livre 1-2, trad. É. BONNARD, Paris, Cerf, SCh 242, 1977.
- JEAN DE HILDESHEIM, *Les Rois Mages : l'histoire des trois bienheureux rois*, Tournai, La Renaissance du livre, 2001.
- JEAN DE HILDESHEIM, *Historia trium regum*, dans M. ÉLISSAGARAY, *La légende des rois mages*, Paris, Seuil, 1965.
- JULIEN DE VÉZELAY, *Sermons*, trad. D. VORREUX, Paris, Cerf, SCh 192-193, 1972, 2 vol.
  - *Sermon II, Sermon pour l'Épiphanie*, t. 1, p. 68-71.
  - *Sermon XII, Sermon pour la Pentecôte*, t. 1, p. 192-193.
  - *Sermon I, Sermon pour la Nativité*, t. 1, p. 44-49.
- JUSTIN MARTYR, *Apologies des Chrétiens*, trad. A. WARTELLE, Paris, Études augustinienne, « Collection des études augustinienne. Série Antiquité, 117 », 1987.
- JUSTIN MARTYR, *Dialogue avec Tryphon* dans *Justin Martyr, Œuvres complètes*, A.-G. HAMMAN (Éd.), trad. G. ARCHAMBAULT, L. PAUTIGNY et E. GAUCHÉ, Paris, Migne, 1994.
- *Leabhar Breac*, dans *Apocrypha Hiberniae*, t 1, *Evangelia Infantiae*, M. MCNAMARA, C. BREATNACH et J. CAREY (Éds.), Turnhout, Brepols, CCA 13, 2001, p. 297-441.
- *Leabhar Breac*, dans M. R. JAMES, *Latin Infancy Gospel. A New Text, with a Parallel Version from the Irish*, Cambridge, The University Press, 1927.

- LÉON LE GRAND, *Sermons*, t. 1, trad. D. R. DOLLE, Paris, Cerf, SCh 22bis, 1964 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1947).
  - *Sermons pour l'Épiphanie I à VIII*, p. 211-291.
  - *II<sup>e</sup> sermon pour Noël*, p. 79-81.
- *Le Livre des Papes : Liber pontificalis*, trad. M. AUBRUN, Turnhout, Brepols, coll. « Miroir du Moyen Age (Turnhout) », 2007.
- LIUTPRAND DE CRÉMONE, *Ambassades à Byzance*, S. LEROU (Éd.), trad. J. SCHNAPP, Toulouse, Anacharsis, 2004.
- *Livre liturgique des églises Saint-Étienne et Saint Jean de Besançon*, dans *DMC*, vol. 2, p. 37.
- MAURICE DE SULLY, *Sermo in Epyphania Domini*, dans C. A. ROBSON, *Maurice of Sully and the Medieval Vernacular Homily*, Oxford, B. Blackwell, 1952.
- *Officium pastorum* à l'usage de Rouen, dans *DMC*, vol. 2, p. 14-16.
- *Officium stellæ* à l'usage de Compiègne, dans *DMC*, vol. 2, p. 53.
- *Officium Stellæ* à l'usage de la cathédrale Freising, dans *DMC*, vol. 2, p. 92 (complément note p. 447).
- *Officium stellæ* à l'usage de Nevers (1), (*Jeu de la cathédrale de Nevers*), dans *DMC*, vol. 2, p. 50.
- *Officium Stellæ* à l'usage de Nevers (2), (*Versus ad stellam Faciendam*), dans *DMC*, vol. 2, p. 439.
- *Officium stellæ* à l'usage de Nevers (3), dans *DMC*, vol. 2, p. 440.
- *Officium stellæ* à l'usage de Rouen (1), dans *DMC*, vol. 2, p. 68.
- *Officium Stellæ* à l'usage de Rouen (2), dans É. de COUSSEMAKER, *Drame liturgique du moyen-âge : texte et musique*, Genève, Slatkine Reprints, 1975 (1<sup>ère</sup> éd. Genève, 1851), p. 247.
- *Officium stellæ* à l'usage de Rouen (*Officium regum trium secundum usum rothomagensis*), dans *DMC*, vol. 2, p. 43-50.
- *Officium stellæ* à l'usage de Strasbourg, (*Versus ad Herodem faciendum*), dans *DMC*, vol. 2, p. 64.
- *Opus Imperfectum in Matthaeum*, PG. 56, col. 612-658.
- *Ordo ad representandum Herodem* à l'usage de Fleury, (*Jeu du monastère de Saint-Benoît-sur-Loire*), dans *DMC*, vol. 2, p. 84.
- *Ordo Rachelis* à l'usage de Fleury, dans *DMC*, vol. 2, p. 110-117.
- *Ordo Stellæ* à l'usage de Bilsen, dans *DMC*, vol. 2, p. 75-84.
- *Ordo stellæ* à l'usage de Laon, dans *DMC*, vol. 2, p. 103-107.
- *Ordo stellæ* à l'usage de Limoges, dans *DMC*, vol. 2, p. 34-37.

- ORIGÈNE, *Commentaire sur l'Évangile selon Matthieu*, trad. R. GIROD, Paris, Cerf, SCh 162, 1970.
- ORIGÈNE, *Contre Celse*, t. 1, Livre 1 et 2, trad. M. BORRET, Paris, Cerf, SCh 132, 2005 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1967).
- ORIGÈNE, *Homélie sur la Genèse*, W. BAEHRENS, L. DOUTRELEAU (Éds.), trad. L. DOUTRELEAU, Paris, Cerf, SCh 7 bis, 2003 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1943), *Homélie XIV*, p. 342.
- ORIGÈNE, *Homélie sur les Nombres II, Homélie XI-XIX*, M. BORRET, W. BAEHRENS, trad. A. MÉHAT, L. DOUTRELEAU, Paris, Cerf, SCh 442, 1999.
  - *Homélie XII*, p. 150-151.
  - *Homélie XV*, ch. 4, 2, p. 214-215.
- OTTO DE FREISING, *Chronica sive Historia de duabus civitatibus*, dans *The Two Cities : a Chronicle of Universal History to the Year 1146*, A. P. EVANS (Éd.), trad. C. C. MIEROW, New-York, Columbia University Press, coll. « Records of western civilization », 2002 (1<sup>ère</sup> éd. New York, 1928).
- PIERRE CHRYSOLOGUE, *Collecto sermonum a felice episcopo parata sermonibus extravagantibus adiectis*, A. OLIVAR (Éd.), Turnhout, Brepols, CCL 24 B, 1982.
  - *Sermon CLVI, De Epiphania*, p. 972-973.
  - *Sermon CLVII, De Epiphania*, p. 976-979.
  - *Sermon XVI, De Epiphania*, p. 974.
- PIERRE LE MANGEUR, *Historia scholastica*, PL., 198, col. 1053-1722.
- PIERRE LE VÉNÉRABLE, *Adversus Iudeorum inveteratam duritiem*, Y. FRIEDMAN (Éd.), Turnhout, Brepols, CCCM 58, 1985.
- PIERRE LE VÉNÉRABLE, *Contra Petrobrusianos hereticos*, J. FEARNES (Éd.), Turnhout, Brepols, CCCM 10, 1973 (1<sup>ère</sup> éd. Turnhout, 1968).
- PIERRE LE VÉNÉRABLE, *Contra sectam Sarracenorum*, dans *Petrus Venerabilis Schriften zum Islam*, R. GLEI (Éd.), Altenberge, CIS-Verlag, coll. « Corpus Islamico-Christianum Series latina, 1 », 1985, p. 30-225.
- PIERRE LE VÉNÉRABLE, *Le livre des merveilles*, trad. J.-P. TORRELL, D. BOUTHILLIER, Paris-Strasbourg, Éditions universitaires, Cerf, 1992.
- PIERRE LOMBARD, *Sermones de Tempore*, sermon XIII, *In epiphania domini, sermo primus*, PL., 171, col. 401-410.
- *Processio trium regum*, (ordinaire de Saint-Étienne et Saint-Jean de Besançon), dans *DMC*, vol. 2, p. 37-42.
- *Protévangile de Jacques*, dans *Écrits apocryphes chrétiens*, F. BOVON, P. GEOLTRAIN (Éds.), trad. A. FREY, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque de la Pléiade », 1997, t. 1, p. 81-104.
- PSEUDO-AUGUSTIN, *De mirabilibus sacrae scripturae*, Livre III, PL. 35, col. 2149-2200.



- PSEUDO-BÈDE (?), *Excerptiones patrum, collectanea, flores ex diversis, quaestiones et parabolae*, PL., 94, col. 539-560.
- PSEUDO-JÉRÔME, *Expositio quatuor evangeliorum*, PL. 30, col. 531-590.
- *Pseudo-Matthieu (L'Évangile de l'Enfance du Pseudo-Matthieu)*, dans *Écrits apocryphes chrétiens*, F. BOVON, P.GEOLTRAIN (Éds.), trad. J. GIJSEL, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque de la Pléiade », 1997, t. 1, p. 117-140.
- RABAN MAUR, *Commentaria in Matthaëum*, PL. 107, col. 727-1164.
- RAOUL ARDENT, *Homiliae*, Homélie XVII, *In die Epiphaniæ*, PL., 155, col. 1731-1734.
- *Representatio Herodis in Nocte Epyphanie* à l'usage de Padoue, dans *DMC*, vol. 2, p. 99.
- RIGORD, *Histoire de Philippe Auguste*, É. CARPENTIER, G. PON et Y. CHAUVIN (Éd.), Paris, CNRS, coll. « Sources d'histoire médiévale, 33 », 2006.
- ROBERT DE THORIGNY, *Chronique*, L. DELISLE (Éd.), Rouen, A. Le Brument, Libraire de la Société de l'histoire de Normandie, 1872-1873, 2 vol.
- *Saltair na Rann*, dans B. O. MURDOCH (Éd.), *The Irish Adam and Eve Story*, trad D. GREENE, F. KELLY Dublin, 1976, vol 1.
- SEDULIUS SCOTTUS, *In Euangelium Matthæi*, B. LÖFSTEDT (Éd.), Turnhout, Brepols, coll. « Corpus Christianorum. Thesaurus patrum Latinorum. Series A, Formae », 2001.
- SUGER, *La geste de Louis VI* dans *La geste de Louis VI : et autres œuvres*, M. BUR (Éd.), Paris, Imprimerie nationale, coll. « acteurs de l'histoire », 1994.
- SUGER, *Mémoire sur son administration abbatiale*, dans *La geste de Louis VI : et autres œuvres*, M. BUR (Éd.), Paris, Imprimerie nationale, coll. « acteurs de l'histoire », 1994.
- TERTULLIEN, *Aduersus iudaeos*, dans *Tertulliani opera*, Turnhout, Brepols, CCL 2, 1954.
- TERTULLIEN, *Contre Marcion*, Livre 3, trad. R. BRAUN, Paris, Cerf, SCh 399, 1994.
- TERTULLIEN, *De idololatria*, dans *Tertulliani opera*, Turnhout, Brepols, CCL 2, 1954.
- *Testament d'Adam* dans G. TROUPEAU, « Une version arabe du "Testament d'Adam" », dans *Mélange Antoine Guillaumont : Contribution à l'étude des christianismes orientaux*, Genève, P. Cramer, coll. « Cahiers d'Orientalisme, 20 », 1988, p. 3-14.
- *Versus ad herodem faciendum* (Drame normand), dans *DMC*, vol. 2, p. 59.
- WALAFRID STRABON, *Evangelium secundum Matthaëum*, PL, 114, col. 63-178.

## II. études

- « Smith, Earl Baldwin », dans *Dictionary of Art Historians*, [En ligne], consulté le 15 septembre 2011, URL : <http://www.dictionaryofarthistorians.org/smithe.htm>.
- ABBAD RÍOS Francisco, « El maestro románico de Agüero », *Anales del Instituto de arte Americano e investigaciones estéticas*, 3, 1950, p. 15-25.

- *Abbot Suger and Saint-Denis : A Symposium*, P. LIEBER GERSON (Éd.), Symposium held in 1981, Cloisters-Colombia university, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1986 (rééd. New York, 1987).
- ALBERT Jean-Pierre, *Odeurs de Sainteté : la mythologie chrétienne des aromates*, Paris, EHESS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales, 42 », 1996, (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1990).
- ALCOLEA BLANCH Santiago, SUREDA Joan, *El romànic català. Pintura*, Barcelona, Editorial Juventud, « Col.lecció Vulpellac, 1 », 1975.
- ALFANI Elena, « Itinerari artistici tra Lombardia, Catalogna e Oriente », dans *Pittura murale del Medioevo lombardo : ricerche iconografiche : l'alta Lombardia (secoli XI-XIII)*, P. PIVA (Éd), Milano, Jaca Book, coll. « Di fronte e attraverso, 752 », 2006, p. 9-29.
- ALIBERT Dominique, « Remarques sur la figure du mauvais roi à l'époque carolingienne », dans *Le monde carolingien : bilan, perspectives, champs de recherches*, W. FALKOWSKI, Y. SASSIER (Éds.), Actes du colloque international de Poitiers, CESCO, 18-20 novembre 2004, Turnhout, Brepols, 2010, p. 121-142.
- AMBROSE Kirk Thomas, *The Nave Sculpture of Vézelay : the Art of Monastic Viewing*, Toronto, Pontifical Institute of mediaeval studies, coll. « Studies and texts, 154 », 2006.
- ANGHEBEN Marcel, « L'Apocalypse XXI-XXII et l'iconographie du portail central de la nef de Vézelay », *CCM*, 41, 1998, p. 209-240.
- ANGHEBEN Marcel, « L'iconographie du portail de l'ancienne cathédrale de Mâcon : une vision synchronique du Jugement individuel et du Jugement dernier », *CSMC*, 32, 2001, p. 3-87.
- ANGHEBEN Marcel, *Les chapiteaux romans de Bourgogne : thèmes et programmes*, Turnhout, Brepols, 2003.
- ANSALDI Giulio R., *Gli affreschi du S. Vincenzo a Galliano*, Milano, Casa ed. biblioteca Ambrosiana e Arturo Faccioli, 1949.
- ARROUYE Jean, « Les douze liaisons symboliques et rhétoriques du sens au tympan de Neuilly-en-Donjon », dans *La liaison*, B. ROUGÉ (Éd.), Actes du huitième colloque du CICADA, (4-6 décembre 1997), publié dans, *Rhétoriques des arts*, 8, 2008, 33-40.
- AUBERT Marcel, « Notre-Dame du port », *CAF : Clermont-Ferrand*, 87, 1924, p. 27-59.
- AUBERT Marcel, *La Bourgogne, la sculpture*, Paris, G. Vanoest, coll. « Les richesses d'art de la France », 1927.
- BALTRUŠAITIS Jurgis, *Art sumérien, art roman*, Paris, E. Leroux, 1934.
- BALTRUŠAITIS Jurgis, *Formations, déformations : la stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, Flammarion, 1986 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1931).
- BANGO TORVISO Isidoro Gonzalo, « Sobre el origen de la Prosquinesis en la Epifania a los Magos », *Traza y Baza*, 7, 1978, p. 25-37.

- BANNING Joop van, *Opus imperfectum in Matthaeum*, Turnhout, Brepols, CCL, 87b, 1988.
- BARBIER DE MONTAULT Xavier, *Traité d'iconographie chrétienne*, Paris, L. Vivès, 1890, 2 vol.
- BARLOW Frank, « The Kings Evil », *English Historical Review*, 95, n°374, 1980, p. 3-27.
- BARRAL I ALTET Xavier, « L'image pénitentielle de la Madeleine dans l'art monumental Roman », *MÉFREM*, 104 (1), 1992, p. 181-185.
- BARTAL Ruth, « Anges et louange du triomphe chrétien en Espagne », *CSMC*, 28, 1997, p. 29-39.
- BARTHÉLEMY Dominique, « Rois et nobles au temps de la Paix de Dieu », dans *Suger en question : regards croisés sur Saint-Denis*, R. K. GROSSE (Éd.), colloque 7 oct. 2002, Institut historique allemand et IHA de Londres, München, R. Oldenbourg, coll. « Pariser historische Studien, 68 », 2004, p. 155-167.
- BARTLETT Robert, « The concept of Christendom », *The Making of Europe. Conquest, Colonization and Cultural Change 950-1350*, Princeton, Princeton university press, 1993, p. 250-255.
- BARUFFA Antonio, *Giovanni Battista de Rossi : l'archeologo esploratore delle catacombe*, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 1994.
- BASCAPÈ Giacomo Carlo, « Medaglie, placchette, sigilli con le figure dei Magi : proposta per una ricerca », *Arte Lombarda*, 41, 1974, p. 26-32.
- BASCHET Jérôme, « Jugement de l'âme, Jugement dernier : contradiction, complémentarité, chevauchement ? », *R. M.*, 6, 1995, p. 159-203.
- BASCHET Jérôme, « L'iconographie médiévale : l'œuvre fondatrice d'Émile Mâle et le moment actuel », dans *Émile Mâle (1862-1954) : la construction de l'œuvre : Rome et l'Italie*, Rome, École française de Rome, *Coll. EFR*, 345, 2005, p. 273-288.
- BASCHET Jérôme, « Le sein d'Abraham : un lieu de l'au-delà ambigu (théologie, liturgie, iconographie) », dans *De l'art comme mystagogie : Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, Y. CHRISTE, (Dir.), Actes du Colloque de la Fondation Hardt, Genève, 13-16 février 1994, Poitiers, Université de Poitiers, CESCUM, 1996, p. 72-93.
- BASCHET Jérôme, *La civilisation féodale : de l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs, 719 », 2006 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 2004).
- BASCHET Jérôme, *Lieu sacré, lieu d'images, les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263) thèmes, parcours, fonction*, Paris-Rome, La Découverte, École française de Rome, coll. « Images à l'appui, 5 », 1991.
- BAUD Anne (Dir.), *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, Actes du colloque international, *Morphogenèse de l'espace ecclésial au Moyen âge*, novembre 2006, Nantua, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, Paris, Bocard, coll. « Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 53 », 2010.

- BAUMGARTEN Paula Maria, *Giovanni Battista De Rossi : fondatore della Scienza di archeologia sacra, Cenni Biografici*, Roma, Tip. F. Cuggiani, 1892.
- BAUTIER Anne-Marie, « Contribution à l'histoire du cheval au Moyen Âge », *Bulletin philologique et historique du comité des travaux historiques et scientifiques*, 1976, p. 209-249 et 1978, p. 10-75.
- BAYET Charles, « Mémoire sur un ambon conservé à Salonique. La représentation des Mages en Orient et en Occident durant les premiers siècles du christianisme », *Archives des missions scientifiques et littéraires*, s. 3, t. 3 (2), 1876, p. 445-495.
- BAZIN Germain, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris, A. Michel, 1986.
- BEAUDEQUIN Gabriel, « Les représentations sculptées de l'Adoration des Mages dans l'ancien diocèse d'Autun à l'époque romane, étude descriptive et iconographique », *CCM*, 3, 1960, p. 483-489.
- BEDOS Brigitte, « Suger and the Symbolism of Royal Power : The Seal of Louis VII », dans *Abbot Suger and Saint-Denis : A Symposium*, P. LIEBER GERSON (Éd.), Symposium held in 1981, Cloisters-Colombia university, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1986 (rééd. New York, 1987), p. 95-103.
- BERGER S., « Les noms des Rois mages », *Mélusine*, 7, 1894-1895, col. 27-34.
- BÉRIOU Nicole, BILLON Gérard et DAHAN Gilbert, *Les Mages et les Bergers*, dans *Cahiers Évangile supplément*, 113, Paris, Cerf, 2001.
- BERTELLI Carlo, « Castelseprio e Milano », dans *Bisanzio, Roma e l'Italia nell'Alto Medioevo*, 34 Settimane di Studio del Centro Italiano di studi sull'alto medioevo, 3-9 avril 1986, Spoleto, Presso la sede del centro, coll. « Settimane di studio del Centro Italiano di studi sull'Alto Medioevo, 34 », 1988, t. 2, p. 869-914.
- BERTINI CALOSSO Achille, « Gli affreschi della Grotta del Salvatore presso Vallerano », *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 30, 1907, p. 189-241.
- BEUTLER Christian, « Das Tympanon zu Vezelay. Programm, Planwechsel und Datierung », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 29, 1967, p. 7-30.
- BIDEZ Joseph, CUMONT Franz, *Les mages hellénisés : Zoroastre, Ostanès et Hystaspe d'après la tradition grecque*, Paris, les Belles lettres, « Collection d'études anciennes. Série grecque, 134 », 2007 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1938).
- BISCHOFF Bernhard, « Turning-points in the History of Latin Exegesis in the Early Middle Ages », dans *Biblical Studies : The Medieval Irish Contribution*, M. MCNAMARA (Éd.), Dublin, Dominican publications, coll. « Proceedings of the Irish Biblical Association, 1 », 1976, p. 74-160.
- BISCHOFF Bernhard, « Wendepunkte in der Geschichte der lateinischen Exegese im Frühmittelalter », *Sacris Erudiri*, 6, 1954, p. 189-281.

- BISCONTI Fabrizio, « Giuseppe Wilpert : iconografo-iconologo-storico dell'arte », dans *Giuseppe Wilpert : Archeologo cristiano*, S. HEID (Éd.), Atti del convegno, Roma, 16-19 maggio 2007, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia cristiana, coll. « Sussidi allo studio delle Antichità cristiane, 21 », 2009, p. 249-260.
- BISSON Thomas N., « L'époque des grands comtes-rois (1137-1276) » dans *Histoire de la Catalogne*, J. NADAL FERRERAS, P. WOLFF (Dirs.), Toulouse, Privat, 1982, p. 273-314.
- BISSON Thomas N., FALQUEVERT Jacqueline, « L'essor de la Catalogne : identité, pouvoir et idéologie dans une société du XII<sup>e</sup> siècle », *Annales E. S. C.*, 39 (3), 1984, p. 454-479.
- BISSON Thomas N., « The Problem of Feudal Monarchy : Aragon, Catalonia, and France », *Speculum*, 53 (3), 1978, p. 460-478.
- BISSON Thomas N., *The Medieval Crown of Aragon : a Short History*, Oxford, Clarendon press, 1986.
- BLOCH Étienne, *Histoire et historiens*, Paris, Armand Colin, 1995.
- BLOCH Marc, « La vie d'outre-tombe du roi Salomon », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 4 (2-3), 1925, p. 349-377.
- BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, coll. « Référence Histoire », 1997 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1949).
- BLOCH Marc, *La société féodale*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité, 1 », 1994 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1939).
- BLOCH Marc, *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*, Paris, Pocket, coll. « Agora, 278 », 2006 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1931).
- BLOCH Marc, *Les Rois thaumaturges : étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1983 (1<sup>ère</sup> éd. Strasbourg, 1924).
- BLOCH Marc, *Rois et serfs : un chapitre de l'histoire capétienne*, Genève, Slatkine-Mégariotis, 1976 (1<sup>ère</sup> éd., Paris, 1920).
- BOIS Guy, « Marc Bloch, historien d'un système social », dans *Marc Bloch aujourd'hui : Histoire comparée et Sciences sociales*, H. ATSMAN, A. BURGUIÈRE (Éds.), Colloque international, Paris, 16-18 juin 1986, EHESS, Institut historique allemand, Paris, EHESS, 1990, p. 156-171.
- BONACCORSI G., « Chi erano i Magi ? », *Rivista storico-critica delle scienze teologiche*, 1, 1905, p. 24-40.
- BONNARD Pierre, *L'Évangile selon saint Matthieu*, Genève, Labor et fides, coll. « Commentaire du Nouveau Testament. Deuxième série, 1 », 2002 (1<sup>ère</sup> éd. Genève, 1963).
- BONNASSIE Pierre, *La Catalogne au tournant de l'an mil : croissance et mutations d'une société*, Paris, Albin Michel, coll. « L'aventure humaine », 1990.
- BONNASSIE Pierre, *La Catalogne du milieu du X<sup>e</sup> siècle à la fin du XI<sup>e</sup> siècle : croissance et mutation d'une société*, Toulouse, Association des publications de l'Université de

- Toulouse-Le Mirail, coll. « Publications de l'Université de Toulouse-le-Mirail, 23 », 1975-1976, 2 vol.
- BONNE Jean-Claude, « Le végétalisme de l'art roman : naturalité et sacralité », dans *Le monde végétal, Médecine, botanique, symbolique*, A. PARAVICINI BAGLIANI (Dir.), Florence, SISMELE edizioni del Galluzzo, coll. « Micrologus library, 30 », 2009, p. 95-120.
  - BONNEFOY Louis de, « Épigraphe Roussillonnaise », *Société agricole Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, 12, 1860, p. 41-44.
  - BONNERY André, BURRINI Marco, CAMPS I SORIA Kordi..., *Le Maître de Cabestany*, trad. O. POISSON, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, coll. « La voie lactée : Nouvelle série, 1 », 2000.
  - BONNET Corinne, « Cumont, Franz », dans *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, F. POUILLON (Éd.), Paris, IISMM, Karthala, 2008, p. 247-248.
  - BONNET Corinne, « L'histoire séculière et profane des religions (F. Cumont) : observations sur l'articulation entre rites et croyances dans l'historiographie des religions de la fin du XIX<sup>e</sup> et de la première moitié du XX<sup>e</sup> s. », dans *Rites et croyances dans les religions du monde romain*, J. SCHEID (Dir.), Genève, 21-25 août 2006, Genève, Fondation Hardt, coll. « Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique. Entretiens, 53 », 2007, p. 1-27.
  - BONNET Corinne, *La correspondance scientifique de Franz Cumont conservée à l'Academia Belgica de Rome*, Bruxelles-Rome, Institut historique belge de Rome, coll. « Études de philologie, d'archéologie et d'histoire anciennes, 35 », 1997.
  - BONNET Corinne, *Le "Grand atelier de la science": Franz Cumont et l'Altertumswissenschaft. Héritages et émancipation. Des études à la Première Guerre mondiale (1888-1923)*, Bruxelles, Rome, Institut historique belge de Rome, coll. « Matériaux pour une biographie intellectuelle de Franz Cumont, 1 », 2005, 2 vol.
  - BONNET Corinne, MOTTE André (Éds.), *Les syncrétismes religieux dans le monde méditerranéen antique*, Actes du Colloque international en l'honneur de Franz Cumont, Rome, Academia Belgica, 25-27 septembre 1997, Bruxelles-Rome, Institut historique belge de Rome, coll. « Études de philologie, d'archéologie et d'histoire anciennes, 36 », 1999.
  - BORNSTEIN Christine Verzár, « Matilda of Canossa, Papal Rome and the Earliest Italian Porch Portals », dans *Romanico padano, romanico europeo*, Convegno internazionale di studi, Modena, Parma, 26 octobre-10 novembre 1977, Parma, Università degli studi di Parma, 1982, p. 143-158.
  - BORNSTEIN Christine Verzár, « Nicholas's Sculptures in Context », dans *Nicholaus e l'Arte del suo Tempo*, Atti del seminario tenutosi a Ferrara, 21-24 settembre 1981, Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria, Ferrara, Corbo, 1985, vol. 1, p. 331-373.

- BORNSTEIN Christine Verzár, *Portals and politics in the early Italian City-States : The sculpture of Nicholas in context*, Parma, Istituto di storia dell'arte, Università di Parma, 1988.
- BOSIO Antonio, *Roma sotterranea : opera postuma*, G. SEVERANO (Éd.), Roma, F. N. Ricciardus, 1935, (rééd. Roma, 1998).
- BOTTE Bernard, *Les origines de la Noël et de l'Épiphanie : étude historique*, Louvain, Abbaye du Mont César, coll. « Textes et études liturgiques, 1 », 1932.
- BOURNAZEL Éric, « Suger ant the Capetians », dans *Abbot Suger and Saint-Denis : A Symposium*, P. LIEBER GERSON (Éd.), Symposium held in 1981 at the Cloisters and at Colombia university, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1986 (rééd. New York, 1987), p. 56-72.
- BOUSQUET Jacques, « Le thème des archanges à l'étendard : de la Catalogne à l'Italie et Byzance », *CSMC*, 5, 1974, p. 7-27.
- BOVON François, GEOLTRAIN Pierre et VOICU Sever J. (Éds.), *Écrits apocryphes chrétiens*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque de la Pléiade », 1997.
- BRANNER Robert, « Les portails latéraux de la cathédrale de Bourges », *B.M.*, 115, 1957, p. 263-270.
- BRANNER Robert, « Les portails latéraux de la cathédrale de Bourges », *Mémoires de l'Union des Sociétés Savantes de Bourges*, 6, 1957, p. 31-39.
- BRANNER Robert, *La cathédrale de Bourges et sa place dans l'architecture gothique*, Paris-Bourges, Tardy, 1962.
- BRÉHIER Louis, *L'art Chrétien, son développement iconographique des origines à nos jours*, Paris, Renouard, H. Laurens, 1918.
- BRETÈQUE FRANÇOIS de la, « Image d'un animal : le lion. Sa définition et ses "limites", dans les textes et l'iconographie (XI<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles) », dans *Le monde animal et ses représentations au Moyen Âge (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Actes du XV<sup>e</sup> Congrès de la Société des Historiens médiévistes de l'Enseignement supérieur public, Toulouse, 25-26 mai 1984, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1985.
- BRONISLAW Geremek, « Marc Bloch, "historien et résistant" », *Annales. E.S.C.*, 41 (5), 1986, p. 1091-1105.
- BROWN Raymond E., *The Birth of the Messiah : a Commentary on the Infancy Narratives in Matthew and Luke*, New York, Doubleday, 1977 (rééd. New York, 1993).
- BRUGGER Laurence, CHRISTE Yves, *Bourges : la cathédrale*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, coll. « Le ciel et la Pierre, 4 », 2000.
- BRUNA Denis, *Enseignes de pèlerinage et enseignes profanes*, Musée national du Moyen âge-Thermes de Cluny, Paris, Réunion des musée nationaux, 1996.
- BUR Michel, « A Note on Suger's Understanding of Political Power », dans *Abbot Suger and Saint-Denis : A Symposium*, P. LIEBER GERSON (Éd.), Symposium held in 1981 at the

- Cloisters and at Colombia university, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1986 (rééd. 1987), p. 73-75.
- BUR Michel, *Suger abbé de Saint-Denis, régent de France*, Paris, Perrin, 1991.
  - BUSSAGLI Marco (Dir.), *I tre saggi e la stella : mito e realtà dei re magi*, Rimini, Il cerchio, coll. « Homo absconditus », 1999.
  - BUSSAGLI Mario, « Ricordo di Ugo Monneret de Villard », *Rivista degli Studi Orientali*, 60, 1988, p. 1-3.
  - BUTAUD Germain, « Généalogie et histoire des rois mages : les origines légendaires de la famille des Baux (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle) », dans *Famille et parenté dans la vie religieuse du Midi (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, *Cahiers de Fanjeaux*, 43, 2008, p. 107-154.
  - CABANOT Jean, « Sainte-Marie-d'Audignon », dans *Gascogne romane*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, coll. « La Nuit des Temps, 50 », 1978, p. 167-171.
  - CABRERO-RAVEL Laurence, « Clermont-Ferrand, l'église Notre-Dame du Port », *CAF : Basse Auvergne, Grande Limagne*, 158, 2000, p.159-177.
  - CABRERO-RAVEL Laurence, *Notre-Dame du Port et la sculpture ornementale des églises romanes d'Auvergne, les chapiteaux corinthiens et leurs dérivés (fin XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècle)*, Besançon, thèse de doctorat, Université de Franche-Comté, Lille, ANRT, 1996, p. 114-115.
  - CAHN Walter, « A king from Dreux », *Yale University Art Gallery Bulletin*, 34, 1974, p 14-29.
  - CAHN Walter, « Heresy and the Interpretation of Romanesque Art », dans *Romanesque and Gothic. Essays for George Zarnecki*, N. STRATFORD (Éd.), Woodbridge, Boydell Press, 1987, t. 1, p. 27-33.
  - CAHN Walter, « Le tympan de Neuilly-en-Donjon », *CCM*, 8, 1965, p. 351-364.
  - CAHN Walter, « The Tympanum of the Portal of Sainte-Anne at Notre Dame de Paris and the Iconography of the Division of the Powers in the Early Middle Ages », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32, 1969, p. 55-72.
  - CAHN Walter, *Romanesque Sculpture in American Collections. II, New York and New Jersey, Middle and South Atlantic States, the Midwest, Western and Pacific States*, Turnhout, Brepols, coll. « Publications of the International Center of Medieval Art, 3 », 1999.
  - CAHN Walter, *Studies in Medieval Art and Interpretation*, London, Pindar, 2000.
  - CAILLET Jean-Pierre, « *Et magnæ silvæ creverunt...* Observations sur le thème du rinceau peuplé dans l'orfèvrerie et l'ivoirerie liturgiques aux époques ottonienne et romane », *CCM*, 38 (149), 1995, p. 23-33.
  - CAMILLE Michael, *The Gothic Idol : Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge, Cambridge university press, coll. « Cambridge new art history and criticism »,



- 1995 (1<sup>ère</sup> éd. Cambridge, 1989), p. 221-241.
- CAPITANI Ovidio, « Tensioni riformatrici e cultura ecclesiastica tra Ferrara, Pomposa e Ravenna dal X al XII secolo », dans *Storia di Ferrara*, vol. 4, *L'Alto Medioevo VII-XII*, A. VASINA (Dir.), Ferrara, G. Corbo, 1987, p. 300-323.
  - CARDINI Franco, « I Magi nella teologia imperiale di Federico I » dans, *I tre saggi e la stella : mito e realtà dei re magi*, M. BUSSAGLI (Dir.), Rimini, Il cerchio, coll. « Homo absconditus », 1999, p. 147-170.
  - CARDINI Franco, « Verso un'antropologia storica », dans *Storia e antropologia storica : dalla storia delle culture alla culturologia storica dell'Europa*, G. MUSIO (Dir.), Roma, Armando, coll. « Antropologia culturale », 1993, p. 90-93.
  - CARDINI Franco, *Gerusalemme d'oro, di rame, di luce : pellegrini, crociati, sognatori d'Oriente fra XI e XV secolo*, Milano, Il Saggiatore, coll. « La cultura », 1991.
  - CARDINI Franco, *I re Magi di Benozzo a Palazzo Medici*, Firenze, Mandragora, 2001.
  - CARDINI Franco, *I re magi : storia e leggende*, Venezia, Marsilio, coll. « Meteore », 2000.
  - CARDINI Franco, *Il Barbarossa. Vita, trionfi e illusioni di Federico I imperatore*, Milano, A. Mondadori, coll. « Le scie », 1985.
  - CARDINI Franco, *In Terrasanta. Pellegrini italiani tra Medioevo e prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, coll. « Biblioteca storica », 2002.
  - CARDINI Franco, *La cavalcata d'oriente : i Magi di Benozzo a Palazzo Medici*, Roma, Tomo, 1991.
  - CARDINI Franco, *La stella e i re. Mito e storia dei magi*, C. BALDASSERONI BATTIGELLI (Éd.), Firenze, EDIFIR, 1993.
  - CARDINI Franco, *Nel nome di Dio facemmo vela. Viaggio in Oriente di un pellegrino medievale*, Roma-Bari, Laterza, coll. « Biblioteca di cultura moderna (Editori Laterza), 1010 » 1991.
  - CARDINI Franco, *Noi e l'Islam : un incontro possibile ?*, Roma-Bari, Laterza, coll. « Il nocciolo, Laterza, 3 », 1994.
  - CARDINI Franco, *Studi sulla storia e sull'idea di crociata*, Roma, Jouvence, coll. « Storia (Jouvence), 29 », 1993.
  - CARDINI Franco, « I Magi. Storia e mito; I vassalli del Gran Re », *Medioevo : un passato da riscoprire*, 8 (12), 2004, p. 28-49.
  - CATALANO Agostino, *Il complesso monastico di Olevano sul Tusciano : architettura e tecnica del complesso monastico altomedievale della grotta di San Michele e della cella di San Vincenzo sul Tusciano : malte, intonaci e diagnostica con metodi di prospezione geofisica*, Napoli, Luciano Editore, 2007.
  - *Catalunya romànica*, J. VIGUÈ (Dir), Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1984-1999, 28 vol.

- CECHELLI Carlo, *I mosaïci della basilica di S. Maria Maggiore*, Torino, Ilte, 1956.
- CHANCEL-BARDELOT Béatrice de, *Dictionnaire de la cathédrale de Bourges*, Dijon, Faton, 2008.
- CHÉDEVILLE André, « Le mouvement communal en France aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, ses éléments constitutifs et ses relations avec le pouvoir royal », dans *Bonnes villes du Poitou et des pays charentais (XII<sup>e</sup> -XVIII<sup>e</sup> siècles)*, R. FAVREAU, R. RECH et Y.-J. RIOU (Dir.), Actes du colloque tenu à Saint-Jean-d'Angély, 24-25 septembre 1999, dans *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest et des Musées de Poitiers*, 8, 2002, p. 9-24.
- CHIAPPORI M. G., « Magi », dans *EAM*, 8, 1997, p. 128-139.
- CHRISTE Yves, « À propos des peintures de Saint-Aignan de Brinay : les Innocents du mur est », dans *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge*, Actes du 5<sup>ème</sup> Séminaire international d'art mural, 16-18 septembre 1992 (Saint-Savin), Saint-Savin, Centre international d'art mural, coll. « Cahier, 2 », 1992, p. 5-33.
- CHRISTE Yves, *Jugements derniers*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, coll. « Les Formes de la nuit », 1999.
- CHRISTE Yves, *L'apocalypse de Jean : sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris, Picard, coll. « Bibliothèque des Cahiers archéologiques, 15 », 1996.
- CHRISTE Yves, *Les grands portails romans*, Genève, Droz, 1969.
- CHRISTIN Anne-Marie, « De l'espace iconique à l'écriture », *L'Anthropologie*, 105, 2001, p. 627-636.
- COATANOAN Nicole, *Chapiteaux de Saint-Pierre de Chauvigny en Poitou*, Monaco, Éditions du Rocher, 1959.
- COCHETTI PRATESI Lorenza, « La decorazione plastica della cattedrale di Piacenza », dans *Il duomo di Piacenza (1122-1972)*, Atti del Convegno di studi storici in occasione dell'850 anniversario della fondazione della Cattedrale di Piacenza, Piacenza, Stabilimento tipografico piacentino, 1975, p. 55-57.
- COCHETTI PRATESI Lorenza, « Postile piacentine e problemi cremonesi », *Commentari*, 1974, 25 (1-2), p. 9-23.
- COCHETTI PRATESI Lorenza, *La Scuola di Piacenza, Problemi di scultura romanica in Emilia*, Roma, Bulzoni, coll. « Biblioteca di cultura, 47 », 1973.
- COHEN Gustave, *Anthologie du drame liturgique au Moyen Âge : textes originaux accompagnés de traductions*, Paris, Cerf, coll. « Lex orandi, 19 », 1955.
- COHEN Gustave, *Histoire de la mise en Scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1951 (1<sup>ère</sup> éd. Bruxelles 1906).
- COLETTI Luigi, « Intorno a qualche scultura romanica nel Veneto : I- storie della vita della Vergine e della infanzia di Gesù nel Duomo di Treviso », *Arte veneta*, 8, 1954 (1955), p. 61-76.

- COLISH Marcia. L., « Peter of Bruys, Henry of Lausanne, and the Façade of Saint-Gilles-du-Gard », *Traditio*, 28, 1972, p. 451-460.
- CONGAR Yves, *L'ecclésiologie du Haut Moyen Âge : de Saint Grégoire le Grand à la désunion entre Byzance et Rome*, Paris, Cerf, coll. « Histoire des doctrines ecclésiologiques », 1968.
- CONGAR Yves, *L'Église de saint Augustin à l'époque moderne*, Paris, Cerf, coll. « Histoire des dogmes, 1996 », 1997 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1970).
- CONTADINI Anna, « Ugo Monneret de Villard : A Master of the Italian Orientalist School », dans *Discovering Islamic Art : Scholars, Collectors and Collections 1850-1950*, S. VERNOT (Éd.), London, I.B. Tauris, 2000, p. 156-162.
- COOK William R., « New Approach to the Tympanum of Neuilly-en-Donjon », *Journal of Medieval History Amsterdam*, 4 (4), 1978, p. 333-345.
- CORBET J., « Le lion et le bœuf sculptés aux portails des églises », *Revue de l'art chrétien*, 6, 1862, p. 82-99.
- CORDEZ Philippe, « La chasse des rois mages à Cologne et la christianisation des pierres magiques aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles », dans *Le trésor au Moyen Âge : discours, pratiques et objets*, L. BURKART, P. CORDEZ, P. A. MARIAUX et Y. POTIN (Éds.), Firenze, SISMELE edizioni del Galluzzo, 2010, p. 315-332.
- *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, t. 11, *Pyrénées-Orientales*, R. FAVREAU, J. MICHAUD, B. MORA (Éds.), Poitiers, CNRS, 1986.
- *Corpus des Inscriptions de la France médiévale*, t. 1, *Poitou-Charentes*, n° 2 : *Département de la Vienne*, R. FAVREAU, J. MICHAUD, et E.-R. LABANDE, Poitiers, CNRS, 1975, p. 8-12.
- COTHREN Michael W., « A Re-evaluation of the Iconography and Design of the Infancy Window from the Abbey of Saint-Denis », dans *New Research on Abbeys of the Parisian Region in the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Abstracts of Papers Delivered at Sessions 66 and 87 of the Thirteenth Conference on Medieval Studies, Western Michigan University, Kalamazoo, Michigan, May 4-7, 1978, publié dans *Gesta* 17 (1), 1978, p. 71-76.
- COTHREN Michael W., « The Infancy of Christ Window from the Abbey of St.-Denis : A Reconsideration of Its Design and Iconography », *A.B.*, 68 (3), 1986, p. 398-420.
- COURTILLÉ Anne, « Essai sur les portails des églises romanes en Auvergne et en Bourbonnais », *Annales du centre régional de documentation pédagogique de Clermont-Ferrand*, 1, 1979, p. 27-46.
- COUSSEMAKER Édmond de, *Drame liturgique du moyen-âge : texte et musique*, Genève, Slatkine Reprints, 1975 (1<sup>ère</sup> éd. Genève, 1851).
- *Cradle of Christianity*, Y. ISRAELI, D. MEVORAH (Éds.), Catalogue de l'exposition, Israel Museum, Jérusalem, printemps 2000, hiver 2001, Jérusalem, Israel Museum, 2000.

- CROSBY Summer McKnight, *The Royal Abbey of Saint-Denis from its Beginnings to the Death of Suger, 475-1151*, P. Z. BLUM (Éd.), New Haven-London, Yale university press, coll. « Yale publications in the history of art, 37 », 1987.
- CROZET René, « Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. VII », *CCM.*, 11 (1) 1968.
- CROZET René, *L'Art roman en Saintonge*, Paris, Picard, 1971.
- CUMONT Franz, « L'Adoration des Mages et l'Art triomphal de Rome », *Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 3, 1932, p. 81-105.
- CUMONT Franz, « St. George and Mithra "The Cattle-Thief" », *The Journal of Roman Studies*, 27, 1937, p. 63-71.
- CUMONT Franz, *Les mystères de Mithra*, Bruxelles, Lamartin, 1900 (rééd. Plan de la Tour, 1985).
- CUMONT Franz, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, C. BONNET, F. van HAEPEREN (Éds.), Torino, Rome, Institut historique belge de Rome, coll. « Bibliotheca Cumontiana. Scripta maiora, 1 », 2006 (1<sup>ère</sup> éd., Paris, 1906).
- CUVILLIER Élian, *Naissance et enfance d'un Dieu : Jésus Christ dans l'Évangile de Matthieu*, Paris, Bayard, 2005.
- DAHAN Gilbert, « À la naissance du théâtre en Occident médiéval : geste, parole, musique », dans *Métamorphoses de la création dramatique et lyrique à l'épreuve de la scène*, I. MAMCZARZ (Dir.), Actes du 7<sup>e</sup> Colloque International, Paris Sorbonne, CNRS, 1994, Firenze, L. S. Olschki, coll. « Teatro studi e testi, 9 », 1998, p. 3-23.
- DAHAN Gilbert, *Les éléments dramatiques dans le théâtre religieux en France (X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, Thèse de doctorat, Bordeaux 3, 1972.
- DAHAN Gilbert, *Lire la Bible au Moyen âge : essais d'herméneutique médiévale*, Genève, Droz, coll. « Titre courant, 38 », 2009, p. 199-224.
- DAHL Érik M. « Nuailly-sur-Boutonne », *CAF : La Rochelle*, 114, 1956, p. 297-303.
- DALARUN Jacques, « La Madeleine dans l'Ouest de la France au tournant des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles », *MÉFREM*, 104 (1), 1992, p. 71-119.
- DANGIBEAUD Charles, « Le portail de l'église de Nuailly-sur-Boutonne », *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, Paris, 1926, p. 39-48.
- DANIEL C., « L'Art et l'Archéologie dans l'iconographie chrétienne », *Études religieuses*, 13, s. 4, n<sup>o</sup> 2, 1868, p. 353-377, 729-750.
- DANIELOU Jean, « L'Étoile de Jacob et la mission chrétienne à Damas », *Vigiliae Christianae*, 11, 1957, p. 121-138.
- DANIELOU Jean, *Les Évangiles de l'Enfance*, Paris, Desclée de Brouwer, 1993, (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1967), p. 78-79.
- DAVIS Ralph Henry Carless, *The Medieval Warhorse : Origin, Development, and Redevelopment*, London, Thames and Hudson, 1989.

- DAVISSON Darrell Dean, *The Advent of the Magi : a study of the Transformations in Religious Images in Italian Art 1260-1425*, Ph.D., Johns Hopkins University, Baltimore, 1971, Ann Arbor, UMI, 1983.
- DEBIDOUR Victor-Henry, *Le bestiaire sculpté du Moyen Âge en France*, Paris, Arthaud, coll. « Grandes études d'art et d'archéologie, 2 », 1961.
- DECKERS Johannes G., « Die Huldigung der Magier in der Kunst der Spätantike », dans *Die heiligen Drei Könige. Darstellung und Verehrung*, Katalog zur Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 1. Dezember 1982-30 Januar 1983, Köln, Der Museum, 1982, p. 20-32.
- DECKERS Johannes G., SEELIGER Hans Reinhard, MIETKE Gabriel..., *Die Katakombe "Santi Marcellino e Pietro" : Repertorium der Malereien*, Città del Vaticano, Pontificio istituto di archeologia cristiana, coll. « Roma sotterranea Cristiana, 6 », 1987, 2 vol.
- DÉCULTOT Élisabeth, « Genèse d'une histoire de l'art par les images. Les recueils d'antiquités et la naissance du discours historique sur l'art, 1600-1800 », dans *Musées de papier : l'Antiquité en livres : 1600-1800*, É. DÉCULTOT (Dir.), Exposition, Paris, Musée du Louvre, 25 sept. 2010-3 janvier 2011, Paris, Musée du Louvre, 2010, p. 24-35.
- DEICHMANN Friedrich Wilhelm, *Frühchristlichen Bauten und Mosaiken von Ravenna : Hauptstadt des spätanticken Abendlandes*, Wiesbaden, F. Steiner, 1958.
- DEONNA Waldemar, « *Salva me de ore leonis*. À propos de quelques chapiteaux romans de la cathédrale Saint-Pierre à Genève », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 28 (2), 1950, p. 479-511.
- DESHMAN Robert, « *Christus rex et magi reges* : Kingship and Christology in Ottonian an Anglo-Saxon Art », *Frühmittelalterliche Studien*, 10, 1976, p. 367-405.
- DESWARTE Thomas, *De la destruction à la restauration : l'idéologie du royaume d'Oviedo-León (VIII<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles)*, Turnhout, Brepols, coll. « Cultural encounters in late antiquity and the Middle Ages, 3 », 2003.
- DESWARTE Thomas, *Une Chrétienté romaine sans pape : l'Espagne et Rome (586-1085)*, Paris, Éd. Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque d'histoire médiévale, 1 », 2010.
- DEUCHLER Florens, « À propos de l'Absides de San Juan de Trédos et de Santa Maria de Tahull », *CSMC*, 5, 1974, 29-32.
- DEVISH Michel, « Le document Q, source de Matthieu. Problématique actuelle », dans *L'Évangile selon Matthieu, rédaction et théologie*, Actes de la XXI<sup>e</sup> session des Journées bibliques de Louvain, 1-3 septembre 1970, Gembloux, J Duculot, coll. « Bibliotheca ephemeridum theologiarum Lovaniensium, 29 », 1972, p. 71-97.
- DEVISSE Jean, *L'image du Noir dans l'art occidental*, t. 2, *Des premiers siècles chrétiens aux "grandes découvertes"*, Paris, Gallimard, 1979, p. 129-132.
- DI NATALE Maria Concetta (Dir.), *In Epiphania Domini. L'Adorazione dei Magi nell'arte siciliana*, mostra, Cattedrale di Palermo, 22 dicembre 1991-19 gennaio 1992, Palermo, Archivio Fotografico delle Arti Minori in Sicilia, 1992.

- DIDRON Adolphe-Napoléon, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine, traduction du manuscrit byzantin "Le Guide de la peinture"*, Paris, Imprimerie royale, 1845.
- *Die heiligen Drei Könige. Darstellung und Verehrung*, Katalog zur Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 1. Dezember 1982-30 Januar 1983, Köln, Der Museum, 1982.
- DIEBOLD William J., « The Ruler Portrait of Charles the Bald in the S. Paolo Bible », *A.B.*, 76 (1), 1994, p. 6-18.
- DIEMER Dorothea, *Untersuchungen zu Architektur und Skulptur der Abteikirche von Saint-Gilles*, Stuttgart, HochschulVerlag, 1978.
- DIEMER Peter, « Das Pfingportal von Vézelay : Wege, Umwege und Abwege einer Diskussion », *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, 1, 1985, p. 77-114.
- DIEMER Peter, DIEMER Dorothea, « Le grand portail de Vézelay », dans *Cluny 910-2010 : onze siècles de rayonnement*, N. STRATFORD (Dir.), Paris, éd. du Patrimoine-Centre des monuments nationaux, 2010, p. 200-213.
- DIETL Albert, « La decorazione plastic del battistero e il suo programma : parenesi e iniziazione in un commune dell'Italia settentrionale », dans *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, C. FRUGONI (Dir.), Torino, Einaudi, coll. « Saggi », 1995, p. 71-108.
- DITCHFIELD Simon, « Reading Rome as a Sacred Landscape, c.1586-1635 », dans *Sacred Space in Early Modern Europe*, W. COSTER, A. SPICER (Dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- DORIVAL Gilles, « L'astre de Balaam et l'étoile des Mages », dans *La science des cieux : sages, mages, astrologues*, R. GYSELEN (Éd.), Bures-sur-Yvette, Groupe pour l'étude de la civilisation du Moyen-Orient, coll. « *Res Orientalis*, 12 », 1999, p. 93-111.
- DORIVAL Gilles, « Un astre se lèvera de Jacob : l'interprétation ancienne de "Nombres" 24, 17 », *Annali di Storia dell'Esegesi*, 13 (1), 1996, p. 295-352.
- DUBY Georges, *Hommes et structures du Moyen Âge 1 : la société chevaleresque*, Paris, Flammarion, coll. « Champs, 181 », 1988 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1979).
- DUBY Georges, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1978.
- DUBY Georges, *Qu'est-ce-que la société féodale ?*, Paris, Flammarion, coll. « Mille et une pages », 2002, p. 1050-1199.
- DUMONT Pascale, « Théâtre religieux et vitraux en France au XIII<sup>e</sup> siècle », dans *L'unité de la culture européenne au Moyen Âge*, D. BUSCHINGER, W. SPIEWOCK (Éds), XXVIII Jahrestagung des Arbeitskreises Deutsche Literatur des Mittelalters, Strassburg, 23-26 September 1993, Greifswald, Reineke, 1994, p. 25-45.
- DUPOND Jean, *Nivernais, Bourbonnais roman*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, coll. « La Nuit des temps, 45 », 1976, p. 284-285.

- DURAND Julien, « Monuments figurés du Moyen Âge exécuté d'après les textes liturgiques », *B.M.*, 54, 1888, p. 521-550.
- DURLIAT Marcel, « Iconographie d'abside en Catalogne à la fin du XI<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle », *CSMC*, 5, 1974, p. 99-116.
- DURLIAT Marcel, « Iconographie d'abside en catalogne à la fin du XI<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle », *CSMC*, 5, 1974, p. 99-116.
- DURLIAT Marcel, « La peinture romane en Roussillon et en Cerdagne », *CCM*, 4, 1961, p. 1-14.
- DURLIAT Marcel, « Le décor absidal de Santa Maria d'Aneù », *Traza y Baza*, 3, 1973, p. 7-16.
- DURLIAT Marcel, « Le Maître de Cabestany », *CSMC*, 4, 1973, p. 116-127.
- DURLIAT Marcel, « Le monde animal et ses représentations iconographiques du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle », dans *Le monde animal et ses représentations au Moyen Âge (XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Actes du XV<sup>e</sup> congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, Toulouse, 25-26 mai 1984, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1985.
- DURLIAT Marcel, « Le Portail du Boulou », *CAF : le Roussillon*, 112, 1954, p. 334-338.
- DURLIAT Marcel, « Les crénelages du clocher-porche de Moissac et leur restauration par Viollet-le-Duc », *Annales du Midi*, 78, 1966, p. 433-447.
- DURLIAT Marcel, « Les peintures murales romanes dans le Midi de la France de Toulouse et Narbonne aux Pyrénées », *CCM*, 26 (2), 1983, p. 117-139.
- DURLIAT Marcel, « Théophanies-visions avec participation des prophètes dans la peinture romane catalane et toulousaine », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 118 (4), 1974, p. 536-564.
- DURLIAT Marcel, *La sculpture romane en Roussillon*, Perpignan, La tramontane, 1948-1957, t. 4, *Le maître de Cabestany. Coustouges. Le Monastir del Camp. Espira-de-L'Agly*, 1954.
- DURLIAT Marcel, *Pyrénées romanes*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, coll. « La nuit des temps, 30 », 1969 (rééd. 1978).
- DURLIAT Marcel, *Roussillon roman*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, coll. « La Nuit des temps, 7 », 1958.
- DUTTON Paul Edward, *The Politics of Dreaming in the Carolingian Empire*, Lincoln, London, University of Nebraska press, coll. « Regents Studies in Medieval Culture », 1994.
- DUVERNOY R. D<sup>r</sup>, « Remarque sur le portail de Fleury-la-Montagne », *B.M.*, 101, 1943, p. 291-297.

- DUWE Gert, *Die Anbetung der Heiligen Drei Könige in der Italienischen Kunst des Trecento und Quattrocento*, Frankfurt am Main-New York, P. Lang, 1992.
- ÉLISSAGARAY Marianne, *La légende des rois mages*, Paris, Seuil, 1965.
- *Émile Mâle (1862-1954) : la construction de l'œuvre : Rome et l'Italie*, Rome, École française de Rome, coll. EFR, 345, 2005.
- *Enciclopedia del romanico*, M. A. GARCÍA GUINEA, J. M. PÉREZ GONZÁLEZ (Dir.), Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2002-2011, 38 vol.
- ESQUIEU Yves, « Théâtre liturgique et iconographie : l'exemple des saintes femmes au tombeau dans la France méridionale et l'Espagne du Nord », *Cahiers de Fanjeaux*, 28, 1993, p. 215-231.
- EYGUN François, *Saintonge romane*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, coll. « La Nuit des temps, 33 », 1970, p. 354-356.
- FASSLER Margot, « Liturgy and Sacred History in the Twelfth-Century Tympana at Chartres », *A.B.*, 75 (3), 1993, p. 499-520.
- FASSLER Margot, « Mary's Nativity, Fulbert of Chartres, and the Stirps Jesse : Liturgical Innovation circa 1000 and Its Afterlife », *Speculum*, 75 (2), 2000, p. 389-434.
- FAURE Philippe, « L'homme accompagné : origines et développement du thème de l'ange gardien en Occident », *CSMC*, 28, 1997, p. 199-212.
- FAVARO Rudy, « Il viaggio per mare dei magi evangelici », dans *Da Ulisse a ... : il viaggio per mare nell'immaginario letterario ed artistico*, G. REVELLI (Dir.), Atti del convegno internazionale, Imperia, 10-12 ottobre 2002, Pisa, ETS, coll. « Memorie e atti di convegni, 21 », 2003, p. 75-84.
- FAVREAU Robert, « Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales », *Comptes-rendus des séances de l'année, Académie des inscriptions et Belles-Lettres*, 135 (3), 1991. p. 613-636.
- FELDMAN Judy Scott, *The narthex portal at Vézelay : art and monastic selfimage*, Ph.D., Austin University of Texas, 1986, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1987.
- FÉLIX Madeleine, *Le livre des rois mages*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000.
- FERGUSSON O'MEARA Carra, *The Iconography of the Façade of Saint-Gilles-du-Gard*, Ph.D. Pittsburgh University, 1975, New York, Garland Pub., 1977.
- FILALETE B., *I Magi evangelici e le loro reliquie*, Bari, 1904.
- FISHHOF Gil, « Reconsidering the Sculptural Program of Saint-Gilles-du-Gard : The Role and Meaning of its Bases and Socles », dans *Pictorial Languages and their Meanings : Liber Amicorum in Honor of Nurith Kenaan-Kedar*, C. B. Verzar, G. FISHHOF (Dir.), Tel Aviv, Tel Aviv University, the Yolanda and David Katz Faculty of the Arts, 2006, p. 93-118.



- FOCILLON Henri, *L'art des sculpteurs romans : recherches sur l'histoire des formes*, Paris, PUF, coll. « Quadrige, 38 », 1995 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1931).
- FOLGERØ Per Olav, « The Sistine Mosaics of S. Maria Maggiore in Rome : Christology and Mariology in the Interlude between the Councils of Ephesus and Chalcedon », *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 21, 2008, p. 33-64.
- FOLZ Robert, *Le couronnement impérial de Charlemagne, 25 décembre 800*, Paris, Gallimard, coll. « Les Journées qui ont fait la France », 2008 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1964).
- FORNARI Francesco, « Della origine del tipo dei Magi nell'antica arte cristiana », *Nuovo bullettino di Archeologia cristiana*, 1911, p. 69-76.
- FORSYTH Ilene H. « Magi and Majesty : A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama », *A.B.*, 50 (3), 1968, p. 215-222.
- FORSYTH Ilene H., « Narrative at Moissac: Schapiro's Legacy », *Gesta*, 41 (2), 2002, p. 71-93.
- FORSYTH Ilene H., *The Throne of Wisdom : Wood Sculpture of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- FOSSIER Robert, *Enfance de l'Europe, X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle*, t. 1, *L'homme et son espace : aspects économiques et sociaux*, Paris, PUF, coll. « Nouvelle Cléo, 17 », 1989.
- FOSSIER Robert, *Enfance de l'Europe, X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle : aspects économiques et sociaux*, t. 2, *Structures et problèmes*, Paris, PUF, coll. « Nouvelle Cléo, 17 bis », 1989.
- FOUSSARD Michel, « *Aulae sidereae* : vers de Jean Scot au Roi Charles », *C. A.*, 21, 1971, p. 79-88.
- FRANCOVICH Geza de, *Benedetto Antelami, architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, Milano-Firenze, Electa, 1952, 2 vol.
- FRANZ Adolph, *Die kirchlichen Benediktionen im Mittelalter*, Bonn, Verlag Nova und Vetera, 2006 (1<sup>ère</sup> éd. Freiburg, 1909).
- FRUGONI Chiara (Dir.), *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, Torino, Einaudi, coll. « Saggi », 1995.
- FRUGONI Chiara, « L'iconographie de la femme au cours des X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle », *CCM*, 20, 1977, p. 177-188.
- BOGNETTI Gian Pietro, CHERICI Gino et CAPITANI D'ARZAGO Alberto de, *Santa Maria di Castelseprio*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, 1948.
- G. P. « Les noms des rois mages », *Revue critique d'histoire et de littérature*, 17, 1884, p. 30-31.
- GABORIT Jean-René, *La Sculpture romane*, Paris, Hazan, 2010.
- GABORIT Michelle, « Léo Drouyn et les églises médiévales du canton de Targon », dans J.-C. FOUCHER, P. REGALDO-SAINT-BLANCARD, *Léo Drouyn et le canton de Targon : Notes*

- archéologiques commentées*, Targon, Association pour la sauvegarde du patrimoine et de l'environnement du canton de Targon (A.S.P.E.C.T), 1993, p. 91-115.
- GAFFIER D'HESTROY Baudouin de, *Étude critique d'hagiographie et d'iconologie*, Bruxelles, Société des Bollandistes, coll. « Subsidia hagiographica, 43 », 1967.
  - GAILLARD Georges, « Deux Sculptures de l'abbaye des Moreaux à Oberlin (Ohio). Études d'art roman », *GBA*, 1954, p. 81-90.
  - GALLISTL Bernhard, « Die Tür des Bischofs Bernward und ihr ikonographisches Programm », dans *Le porte di bronzo dall'Antichità al secolo XIII*, S. SALOMI (Dir.), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, coll. « Acta encyclopaedica, 15 », 1990 (rééd. Roma, 1992), vol. 1, p. 145-181.
  - GALLISTL Bernhard, *Die Bronzetiiren Bischof Bernwards im Dom zu Hildesheim*, Fribourg-en-Brisgau, Herder, 1990.
  - GANDOLFO Francesco, « Il protiro romanico : nuove prospettive di interpretazione », *Arte Medievale*, 2, 1984, p. 95-118.
  - GANSHOF François-Louis, « Bloch (Marc), La société féodale. La formation des liens de dépendance (compte rendu) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 20 (1), 1941, p. 183-193.
  - GANSHOF François-Louis, *Qu'est-ce que la féodalité ?*, Paris, Tallandier, coll. « Approches », 1982 (1<sup>ère</sup> éd. Bruxelles, 1944).
  - GARCÍA LLORET José Luis, *La escultura románica del Maestro de San Juan de la Peña*, Tesis doctoral, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" (CSIC), 2005.
  - GARCIA-PEROMINGO Maria-Isabel « El tema de la bailarina en el romanico de Cinco Villas », *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 6 (11), 1993, p. 98-102.
  - GARDNER Stephen, « The Church of Saint-Etienne in Dreux and its Role in the Formation of Early Gothic Architecture », *Journal of the British Archeological Association*, 137, 1984, p. 86-113.
  - GARLAND Emmanuel, « L'Adoration des Mages dans l'art roman pyrénéen », *CSMC*, 25, 1994, p. 99-119.
  - GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen âge*, t. 1, *Signification et Symbolique*, Paris, le Léopard d'or, 1982 (rééd. Paris, 1995).
  - GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge*, t. 2, *La grammaire des gestes*, Paris, le Léopard d'or, 1989.
  - GARRUCCI Raffaele, *Storia della arte cristiana : nei primi otto secoli della Chiesa*, Prato, Gaetano Guasti, 1872-1881, 6 vol.
  - GASPARRI Stefano, « Les "milites" dans les villes de la Marche de Trévise (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles) », dans *Actes des Congrès de la Société des Historiens médiévistes de l'Enseignement supérieur public*, 27, 1996, p. 55-69.

- GAUTHIER Marie-Madeleine, *Catalogue international de l'Œuvre de Limoges*, t. 1, *Époque romane*, Paris, CNRS, 1987.
- GEARY Patrick J., « I Magi e Milano », dans *Il millennio ambrosiano. La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, C. BERTELLI (Dir.), Milano, Electa, 1988, p. 274-287.
- GELFAND Laura D., « Negotiating Harmonious Divisions of Powers : a New Reading of the Tympanum of the Sainte-Anne Portal of the Cathedral Notre-Dame de Paris », *GBA*, 144, n° 1606, 2002, p. 249-260.
- GERBET Marie-Claude, *L'Espagne au Moyen Âges V<sup>e</sup> XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « Collection U. Histoire », 2000.
- GILLI Patrick, *Villes et sociétés urbaines en Italie : milieu XII<sup>e</sup>-milieu XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Sedes, coll. « Regards sur l'histoire. Histoire médiévale », 2005.
- GLASS Dorothy F., « Civic Pride and Civic Responsibility in Italian Romanesque Sculpture », dans *Le vie del medioevo*, A. C. QUINTAVALLE (Dir.), Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 28 settembre-1 ottobre 1998, Milano, Electa, 2000, p. 183-192.
- GLASS Dorothy F., « Otage de l'historiographie : l'Ordo prophetarum en Italie », *CCM*, 44, 2001, p. 259-273.
- GOUGAUD L., « Baiser », dans *D.S.*, vol. 1, 1937, col. 1203-1204.
- GOURON Marcel, « Saint-Gilles-du-Gard », *CAF : Montpellier*, 109, 1951, p. 104-119.
- GRABAR André, *L'Empereur dans l'art byzantin : Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Publications de la Faculté des Lettres de Strasbourg, 75 », 1936.
- GRABAR André, *Les Ampoules de Terre Sainte : Monza, Bobbio*, Paris, C. Klincksieck, 1958.
- GRANT Lindy, *Abbot Suger of St.-Denis : Church and State in Early Twelfth-Century France*, London-New York, Longman, coll. « The medieval world », 1998.
- GREEN H. Benedict, *The Gospel According to Matthew in the Revised Standard Version : Introduction and Commentary*, Oxford, University Press, 1975.
- GRIMALDI Jacopo, *Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano : Codice Barberini latino 2733*, R. NIGGL (Éd.), Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, coll. « Codices e Vaticanis selecti quam simillime expressi iussu Pauli PP. VI, 32 », 1972.
- GRIMOÛARD DE SAINT-LAURENT Henri Julien de, *Guide de l'art chrétien, études d'esthétique et d'iconographie*, Paris, Didron, 1872-1875, 6 vol.
- GRODECKI Louis, « Vitraux de Saint-Denis : L'Enfance du Christ », *De Artibus Opuscula*, (*Essays in Honor of Erwin Panofsky*), 40, 1961, p. 170-186.

- GRODECKI Louis, *Études sur les vitraux de Suger à Saint-Denis (XII<sup>e</sup> siècle). II, C.* GRODECKI (Éd.), Paris, Presses de l'Universitaire de Paris-Sorbonne, coll. « *Corpus vitrearum*. France. Études, 3 », 1995.
- GRODECKI Louis, *Les vitraux de Saint-Denis : étude sur le vitrail au XII<sup>e</sup> siècle. I*, Comité français du Corpus vitrearum (Dir.), Paris, CNRS, Arts et métiers graphiques, coll. « *Corpus Vitrearum*. France, 1 », 1976.
- GUASTI GARDIOL Lucia Cesarina, « Benedetto Antelami e il *Liber Antiheresis* di Durando d'Osca », *Arte medievale*, 2, s. 5, 1991, p. 75-82.
- GUÉRANGER Prosper, *L'année liturgique*, vol. 3, *Le temps de Noël*, Paris, H. Oudin, 1878 (rééd. Grez-en-Brouère, 1980).
- GUERREAU Alain, « Quelques caractères spécifiques de l'espace féodal européen », dans *L'État ou le Roi. Les fondements de la modernité monarchique en France (XIV<sup>e</sup>- XVII<sup>e</sup> siècles)*, N. BULST, R. DESCIMON et A. GUERREAU (Éds), table ronde, 25 mai 1991, ENS Paris, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1996, p. 85-101.
- GUERREAU Alain, « J.-P. Torrell, D. Bouthillier, *Pierre le Vénérable et sa vision du monde. Sa vie, son œuvre. L'homme et le démon* (compte-rendu) », *Annales. E.S.C*, 43 (4), 1988, p. 920-923.
- GUERREAU Alain, « Le champ sémantique de l'espace dans le *Vita* de saint Mayeul (Cluny, début du XI<sup>e</sup> s.) », *Journal des Savants*, p. 363-419.
- GUERREAU Alain, « Structure et évolution des représentations de l'espace dans le haut Moyen Âge occidental », dans *Uomo e spazio nell'alto medioevo*, 4-8 aprile 2002, Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, Presso la sede del Centro, coll. « Settimane di studio del Centro Italiano di studi sull'Alto Medioevo, 50 », 2003, p. 91-115.
- GUERREAU Alain, « Un tournant de l'historiographie médiévale », *Annales E.S.C.*, 41, 1986, p. 1167-1176.
- GUERREAU-JALABERT Anita, « “Caritas” y don en la sociedad medieval occidental », *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. 60 (1), n<sup>o</sup> 4, 2000, p. 7-62.
- GUERREAU-JALABERT Anita, « L'Arbre de Jessé et l'ordre chrétien de la parenté », dans *Marie : le culte de la Vierge dans la société médiévale*, D. IOGNA-PRAT, E. PALAZZO, D. RUSSO (Éds.), Paris, Beauchesne, 1996, p. 131-170.
- GUERREAU-JALABERT Anita, « La Parenté dans l'Europe médiévale et moderne : à propos d'une synthèse récente », *L'Homme*, 29, 1989, p. 69-93.
- GUERREAU-JALABERT Anita, « *Spiritus* et *Caritas*. Le baptême dans la société médiévale », dans *La parenté spirituelle*, F. HÉRITIER-AUGÉ, E. COPET-ROUGIER (Éds.), Paris, Archives contemporaines, 1996, p. 133-203.
- GUERREAU-JALABERT Anita, « Sur les structures de parenté dans l'Europe médiévale », *Annales E.S.C*, 36 (6), 1981. p. 1028-1049.

- GUILHERMY François de, VIOLLET-LE-DUC Eugène Emmanuel, *Description de Notre-Dame, cathédrale de Paris*, Paris, Bance 1856.
- HAMANN Matthias, *Die burgundische Prioratskirche von Anzy-le-Duc und die romanische Plastik im Brionnais*, Würzburg, Deut, Wissenschaft, 2000, 2 vol.
- HAMANN Richard, « Die Salzwedeler Madonna », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 3, 1927, p. 77-144.
- HAMILTON Neena, *Die Darstellung der anbetung der heiligen drei Könige in der Toskanischen malerei von Giotto bis Lionardo*, Strasbourg, Druck von J. H. E. Heitz, 1901.
- HANSEN Heike, *Die Westfassade von Saint-Gilles-du-Gard : Bauforscherische Untersuchungen zu einem Schlüsselwerk der südfranzösischen Spätromanik*, thèse de Doctorat, université de Stuttgart, 2006 [En ligne], consulté le 3 juin 2010, URL : <http://elib.uni-stuttgart.de/opus/volltexte/2008/3363/>.
- HANS-GÜNTER Marschall, RAINER Slotta, *Lorraine romane*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, coll. « La Nuit des temps, 61 », 1984.
- HARTMANN Martin C. A., *Ueber das altspanische Dreikönigspiel*, Bautzen, H. A. Kayser, 1879.
- HARTMANN-VIRNICH Andreas, HANSEN Hein, « La façade de Saint-Gilles-du-Gard », *CAF : Monuments du Gard*, 157, 1999 (2000), p. 271-292.
- HASSETT Maurice, « Christian Archaeology », dans *The Catholic Encyclopedia*, New York, Robert Appleton Company, 1908, vol. 3, 1908, [En ligne], consulté le 25 juillet 2011, URL : <http://www.newadvent.org/cathen/03705a.htm>.
- HEID Stefan, « Joseph Wilpert in der Schule de Rossi's », dans *Giuseppe Wilpert : Archeologo cristiano*, S. HEID (Éd.), Atti del convegno, Roma, 16-19 maggio 2007, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia cristiana, coll. « Sussidi allo studio delle Antichità cristiane, 21 », 2009, p. 139-209.
- HEINRICH-ZIMMERMANN Ernst, *Die Fuldaer Buchmalerei in karolingischer und ottonischer Zeit*, Halle, Rohrer, Brünn, 1910.
- HEITZ Carol, « Architecture et liturgie processionnelle à l'époque romane », *Revue de l'art*, 24, 1974, p. 30-47.
- HEITZ Carol, « De la liturgie carolingienne au drame liturgique médiéval : répercussions sur l'architecture religieuse du haut Moyen Âge et l'époque romane », *Bollettino del Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio*, 16, 1974, p. 73-92.
- HEITZ Carol, *L'Architecture religieuse carolingienne : les formes et leurs fonctions*, Paris, Picard, coll. « Grands manuels Picard, 2 », 1980.
- HEITZ Carol, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, SEVPEN, coll. « Bibliothèque générale de l'EPHE, VI<sup>e</sup> section », 1963.

- HENRIET Patrick, « Hagiographie et politique à León au début du XIII<sup>e</sup> siècle : les chanoines réguliers de Saint-Isidore et la prise de Baeza », *R.M.*, 69, 1997, p. 53-82.
- HENRIET Patrick, « *Mille formis daemon*, usage et fonction de la croix dans l'*Hispania* des IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles », dans *Guerre, pouvoirs et idéologies dans l'Espagne chrétienne aux alentours de l'an mil*, T. DESWARTE, P. SÉNAC (Dir.), Actes du Colloque international organisé par le CESCUM, Poitiers-Angoulême, 26-28 septembre 2002, Turnhout, Brepols, coll. « Culture et société médiévales », 2005, p. 163-181.
- HENRIET Patrick, « Sacralités royales en péninsule Ibérique : formes, limites, modalités (VII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) », *BUCEMA* [En ligne], 8, 2004, mis en ligne le 20 décembre 2006, URL : <http://cem.revues.org/index918.html>.
- HENRIET Patrick, « Un exemple de religiosité politique : saint Isidore et les Rois de León, XI<sup>e</sup> XIII<sup>e</sup> siècle », dans *Fonctions sociales et politiques du culte des saints dans les sociétés de rite grec et latin au Moyen Âge et à l'époque moderne : Approche comparative*, M. DERWICH, M. DMITRIEV (Éds.), Actes du colloque organisé par le Laboratoire de recherches sur l'histoire des congrégations et ordres religieux, 15-17 mai, 1997, Wrocław, Wrocław, LARHCOR, Silesia, 1999, p. 77-95.
- HERSELLE KRINSKY Carol, « Representations of the Temple of Jerusalem before 1500 », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33, 1970, p. 1-19.
- HEYDENREICH Ludwig H., « Ein Jerusalem-plan aus der Zeit der Kreuzfahrer », *Miscellanea pro Arte*, 60, 1965, p. 83-90.
- HOFMANN Hans, *Die Heiligen Drei Könige : Zur Heiligenverehrung im Kirchlichen, gesellschaftlichen und politischen Leben des Mittelalters*, Bonn, L. Röhrscheid, coll. « Rheinisches Archiv, 94 », 1975.
- HORSTE Kathryn, « "A Child is Born": The Iconography of the Portal Ste.-Anne at Paris », *A.B.*, 69 (2), 1987, p. 187-210.
- HORSTE Kathryn, « Romanesque Sculpture in American Collection XX : Ohio and Michigan », *Gesta*, 21 (2), 1982, p. 122-125.
- HÜLSEN-ESCH Andrea von, *Romanisch Skulptur in Oberitalien als Reflex der kommunalen Entwicklung im 12. Jahrhundert : Untersuchungen zu Mailand und Verona*, Berlin, Akademie Verlag, coll. « Artefact, 8 », 1994.
- HUYS-CLAVEL Viviane, *Image et discours au XII<sup>e</sup> siècle: Les chapiteaux de la basilique Sainte-Marie-Madeleine à Vézelay*, Paris, L'Harmattan, coll. « La Librairie des Humanités », 2009.
- IOGNA-PRAT Dominique, « La Madeleine du *Sermo in veneratione sanctae Mariae Magdalenae* attribué à Odon de Cluny », *MÉFREM*, 104 (1), 1992, p. 37-70.
- IOGNA-PRAT Dominique, « Les morts dans la comptabilité céleste des Clunisiens de l'an Mil », dans *Religion et culture autour de l'an Mil : Royaume capétien et Lotharingie*, D. IOGNA-PRAT, J.-C. PICARD (Éds.), Actes du Colloque *Hugues Capet, 987-1987, la France de l'an mil*, Auxerre, 26-27 juin 1987, Metz, 11-12 septembre 1987, Paris, Picard, 1990, p.

55-69.

- IOGNA-PRAT Dominique, *La Maison Dieu : une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (v. 800-v. 1200)*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2006.
- IOGNA-PRAT Dominique, *Ordonner et Exclure : Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam (1000-1150)*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2000 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1998).
- IOGNAT-PRAT Dominique, « Lieu de culte, eucharistie et représentation de l'Église dans l'Occident latin (IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle) », dans *Pratiques de l'Eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, vol. 1, *L'institution*, N. BÉRIOU, B. CASEAU-CHEVALIER, D. RIGAUX (Éds.), Paris, Institut d'Études Augustiniennes, coll. « Études Augustiniennes, série Moyen Âge et Temps Modernes, 45 », 2009, p. 139-160.
- JÄGGI Carola, « Die Frage nach dem Ursprung der christlichen Kunst die "Oriente oder Rom" : Debatte im frühen 20. Jahrhundert », dans *Giuseppe Wilpert : Archeologo cristiano*, S. HEID (Éd.), Atti del convegno, Roma, 16-19 maggio 2007, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia cristiana, coll. « Sussidi allo studio delle Antichità cristiane, 21 », 2009, p. 229-246.
- JEANROY Alfred, *Le théâtre religieux en France du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Boccard, coll. « Poèmes et récits de la vieille France III », 1924.
- JEHEL Georges, *Les villes d'Italie XII<sup>e</sup>-milieu XIV<sup>e</sup> siècle*. Nantes, Éd. Du Temps, coll. « Questions d'histoire. Histoire médiévale », 2004.
- JERPHANION Guillaume de, « L'ambon de Salonique », *Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, s. 2, vol. 3, 1932, p. 107-132.
- JODOGNE Omer, « Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France », *CCM*, 8, 1965, p. 1-24.
- JOHNSON James R., « The Tree of Jesse Window of Chartres : Laudes Regiae », *Speculum*, 36 (1), 1961, p. 1-22.
- JONES Philip, *The Italian City-State : From Commune to Signoria*, Oxford, New York, Clarendon Press, 1997.
- JULIAN René, *L'Éveil de la sculpture italienne : la sculpture romane dans l'Italie du Nord*, Paris, Van Oest, coll. « L'éveil de la sculpture italienne, 1 », 1945-1949, 2 vol.
- KANTOROWICZ Ernst, « Mourir pour la patrie (*Pro Patria Mori*) dans la pensée politique médiévale », dans *Mourir pour la patrie et autres textes*, Paris, PUF, coll. « Pratiques théoriques », 1984 (rééd. Paris, 2004), p. 105-141, trad. L. MAYALI d'après « *Pro Patria Mori* in Medieval Political Thought », *American Historical Review*, 56, 1951, p. 472-492.
- KANTOROWICZ Ernst, « Christus-Fiscus », dans *Mourir pour la patrie et autres textes*, Paris, PUF, coll. « Pratiques théoriques », 1984 (rééd. Paris, 2004), p. 59-71, trad. A. SCHÜTZ d'après « Christus Fiscus », dans *Synopsis. Festgabe für Alfred Weber*, Heidelberg, L. Schneider, 1948, p. 223-235.

- KANTOROWICZ Ernst, « Mystère de l'État. Un concept absolutiste et ses origines médiévales (bas Moyen Âge) », dans *Mourir pour la patrie et autres textes*, Paris, PUF, coll. « Pratiques théoriques », 1984 (rééd. Paris, 2004), p. 75-103, trad. L. MAYALI d'après « Mysteries of State. An Absolutist Concept and its Late Mediaeval Origins », *The Harvard Theological Review*, 48, 1955, p. 65-91.
- KANTOROWICZ Ernst, *Laudes Regiae. Une étude des acclamations liturgiques et du culte du souverain au Moyen Âge*, Paris, Fayard, coll. « Les Quarante piliers. Série Matériaux », 2004 (1<sup>ère</sup> éd. anglaise, Berkeley, 1946).
- KANTOROWICZ Ernst, *Les deux corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1989.
- KAPLAN Paul Henry Daniel, *The Rise of the Black Magus in Western Art*, Ph.D. Boston University, 1983, Ann Arbor, Michigan, UMI, coll. « Studies in the fine arts. Iconography, 9 », 1985.
- KARPP Heinrich von, *Die Früchristlichen und Mittelalterlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom*, Baden-Baden, B. Grimm, 1966.
- KATZENELLENBOGEN Adolf, « The central tympanum at Vézelay : Its Encyclopedic Meaning and its Relation to the first Crusade », *A.B.*, 26 (3), p. 141-151.
- KATZENELLENBOGEN Adolf, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art : from Early Christian Times to the Thirteenth Century*, Toronto University of Toronto press, coll. « Medieval academy reprints for teaching, 24 », 1989 (1<sup>ère</sup> éd. London, 1939).
- KATZENELLENBOGEN Adolf, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral : Christ, Mary, Ecclesia*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1959 (rééd. Baltimore, 1968).
- KEHRER Hugo, « Die "heiligen drei könige" in der legende und in der deutschen bildenden kunst bis Albrecht Dürer », *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, 53, 1904.
- KEHRER Hugo, *Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst*, Leipzig, E. A. Seemann, 1908-1909, 2 vol. (rééd. Hildesheim, 1976).
- KELLER Hagen, *Adelsherrschaft und städtische Gesellschaft in Oberitalien : 9. bis 12. Jahrhundert*, Tübingen, M. Niemeyer Verlag, coll. « Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom, 52 », 1979.
- KELLER Hagen, *Signori e vassalli nell'Italia delle città : secoli IX-XII*, Torino, UTET, 1995.
- KERSCHER Gottfreid, *Benedictus Antelami oder das Baptisterium von Parma : Kunst und kommunales*, München, W. Angerer, 1986.
- KESSLER Herbert, « "Caput speculum omnium ecclesiarum" : Old St. Peter's and Church Decoration in Medieval Latium », dans *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance : Functions, Forms, and Regional Traditions*, W. TRONZO (Éd.), ten contributions to a colloquium held at the Villa Spelman, Florence, Bologna, Nuova Alfa, 1989, vol. 1, p. 121-145.



- KESSLER Herbert, « Il ciclo di San Pietro in Valle : fonti e significato », dans *Gli affreschi di san pietro in valle a Ferentillo*, G. TAMANTI (Dir.), Napoli, Electa Napoli, 2003, p. 77-116.
- KESSLER Herbert, « Old St. Peter's as the Source and Inspiration of Medieval Church Decoration », dans *Old St. Peter's and Church Decoration in Medieval Italy*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, coll. « Collectanea, 17 », 2002. p. 75-95.
- KESSLER Herbert, *Old St. Peter's and Church Decoration in Medieval Italy*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, coll. « Collectanea, 17 », 2002.
- KIRSCH Anne, *Das Verhältnis von Altem und Neuem Testament im Spiegel romanischer Kirchenportale Frankreichs : das Südportal von Saint-Pierre in Moissac, das Westportal von Saint-Trophime in Arles, das Westportal von Sainte-Madeleine in Vézelay*, Stuttgart, Verlag Katholisches Bibelwerk, coll. « Stuttgarter Biblische Beiträge, 56 », 2006.
- KLAPISCH-ZUBER Christiane, BRAUNSTEIN Philippe, « Florence et Venise : les rituels publics à l'époque de la Renaissance », *Annales. E.S.C.*, 38 (5), 1983, p. 1110-1124.
- KLEIN Peter, « Entre paradis présent et Jugement dernier : les programmes apocalyptiques et eschatologiques dans les porches du haut Moyen Âge », dans *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IV<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle*, C. SAPIN (Éd.), Actes du colloque international du CNRS, Auxerre, 17-20 juin 1999, Paris, CTHS, coll. « Mémoires de la Section d'archéologie et d'histoire de l'art, 13 », 2002, p. 464-483.
- KLEIN Peter, « Programme eschatologique, fonctions et réceptions historiques des portails du XII<sup>e</sup> siècle : Moissac, Beaulieu, Saint-Denis », *CCM*, 33 (4), 1990, p. 317-345.
- KLEINBAUER Eugène W., SLAVENS Thomas P., *Research Guide to the History of Western Art*, Chicago, American Library Association, coll. « Sources of Information in the Humanities, 2 », 1982.
- KOJIMA Yoshie, « I Re Magi e Carlo Magno : il Sacrum Imperium e l'arte romanica », *Sophia Historical Studies*, 54, 2009, p. 59-76.
- KOJIMA Yoshie, *Storia di una cattedrale : il Duomo di San Donnino a Fidenza : il cantiere medievale, le trasformazioni, i restauri*, Pisa, Edizioni della Normale, coll. « Studi, 6 », 2006.
- KONIGSON Élie, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, CNRS, coll. « Le Choeur des muses », 1975.
- KRAPPE Alexander Haggerty, « The Dreams of Charlemagne in the Chanson de Roland », *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)*, 36 (2), 1921, p. 134-141.
- KRAUS Franz Xaver, *Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1882-1886, 2 vol.
- KRAUS Henry, *The living Theatre of Medieval Art*, Bloomington, Indiana University Press, 1967.

- KRAUTHEIMER-HESS Trud, « The Original Porta dei Mesi at Ferrara and the Art of Niccolo », *A.B.*, 26 (3), 1944, p. 152-174.
- KRUGER Steven F., *Dreaming in the Middle Ages*, New York, Cambridge university press, coll. « Cambridge studies in medieval literature, 14 », 1992 (rééd. 1994).
- KUPFER Marcia, « Spiritual Passage and Pictorial Strategy in the Romanesque Frescoes at Vicq », *A.B.*, 68 (1), 1986, p. 35-53.
- KUPFER Marcia, *Romanesque Wall Painting in Central France : the Politics of Narrative*, New Haven, London, Yale University Press, coll. « Yale publications in the history of art », 1993.
- LACOSTE Jacques, « Escultura románica en Aragón en el siglo XII », dans *Signos : arte y cultura en el alto Aragón medieval*, exposición, Jaca, Catedral, Museo Diocesano 26 junio-26 septiembre, 1993, Huesca, Gobierno de Aragón-Diputación de Huesca, 1993, p. 111-120.
- LACOSTE Jacques, « La place du portail de Mimizan et ses liens avec la sculpture espagnole du début du XIII<sup>e</sup> siècle », *Revue de Pau et du Béarn*, 2, 1974, p. 35-69.
- LACOSTE Jacques, « Le maître de San Juan de la Peña. XII<sup>e</sup> s. », *CSMC.*, 10, 1979, p.175-189.
- LADNER Gerhart B., « The Concepts of “Ecclesia” and “Christianitas” and their Relation to the Idea of Papal “plenitudo potestatis” from Gregory VII to Boniface VIII », dans *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History and Art*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, coll. « Storia e letteratura, 155-156 », 1983, 2 vol.
- LAGRANGE DE BAYNAST Agnès de, « Les mages comme figure de la conversion dans l’Antiquité tardive », *Graphé*, 20, 2011, p. 39-57.
- LAGRANGE DE BAYNAST Agnès de, *La conversion au christianisme dans l’Antiquité tardive d’après l’exemple des élites italiennes (IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> s.) : sens, formes et manifestations*, Thèse de doctorat, Paris-Sorbonne, 2008, Lille, ANRT, 2009.
- LAMIRANDE Emilien, « Jérusalem céleste », *D.S.*, t. 8, col. 949-950.
- LAMIRANDE Émilien, *L’Église céleste selon saint Augustin*, Paris, Études augustinienes, « Collection des études augustinienes. Série Antiquité », 1963.
- LAMPUGNANI Elena, « La *commendatio animae* di Ariberto nelle pitture absidali di San Vincenzo a Galliano, 1007 », dans *Pittura murale del Medioevo lombardo : ricerche iconografiche : l’alta Lombardia (secoli XI-XIII)*, P. PIVA (Éd), Milano, Jaca Book, coll. « Di fronte e attraverso, 752 », 2006, p. 31-54.
- LAMY-LASSALE Colette, « Les archanges en costume impérial dans la peinture murale italienne », dans *Synthronon : Art et Archéologie de la fin de l’Antiquité et du Moyen Âge*, coll. « Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, 2 », Paris, 1968, p. 189-198.
- LANDAU Brent, « The Revelation of the Magi in the Chronicle of Zuqnin », *Apocrypha*, 19, 2008, p. 182-201.

- LARRAIN Christian, *L'“Opus Imperfectum in Matthaeum” : son utilisation selon les siècles, son contenu, son texte biblique*, Thèse de doctorat, Théologie, Institut catholique de Paris, 1970.
- LASSALE Victor, *L'influence antique dans l'art roman provençal*, Paris, Boccard, coll. « Revue Archéologique de Narbonnaise, Supplément, 2 », 1970 (rééd. 1983).
- LASSALLE Victor, « Les restes du décor d'un cloître roman au musée archéologique de Nîmes », *Revue du Louvre et des Musées de France* 16 (3), 1966, p. 123-134.
- LASSALLE Victor, *Les sculptures romanes du Musée Archéologique de Nîmes*, Nîmes, Musées d'art et d'histoire, coll. « Cahiers des musées et monuments de Nîmes, 6 », 1989.
- LASTEYRIE Robert-Charles de, « La date de la Porte Sainte-Anne à Notre Dame de Paris », *Mémoire de la société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 29, 1902, p. 1-18.
- LAUER Rolf, *Der Schrein des Heiligen Drei Könige*, Köln, Verlag Kölner Dom, 2006.
- LAUWERS Michel, « Des lieux sacrés aux territoires ecclésiaux dans la France du Midi : quelques remarques préliminaires sur une dynamique sociale », dans *Lieux sacrés et espace ecclésial (IX<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, 46<sup>e</sup> Colloque de Fanjeaux, 5-8 juillet 2010, *Cahiers de Fanjeaux*, 46, 2011, p. 13-34.
- LE GOFF Jacques, « Aspects religieux et sacrés de la monarchie française du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle », dans *La royauté sacrée dans le monde chrétien*, A. BOURREAU, C.-S. INGERFLOM (Dir.), Colloque de Royaumont, mars 1989, Paris, EHESS, coll. « L'Histoire et ses représentations, 3 », 1992, p. 19-28.
- LE GOFF Jacques, « La genèse du miracle royal », dans *Marc Bloch aujourd'hui : Histoire comparée et Sciences sociales*, H. AT SMA, A. BURGUIÈRE (Éds.), Colloque international, Paris, 16-18 juin 1986, EHESS, Institut historique allemand, Paris, EHESS, 1990, p. 148-156.
- LE GOFF Jacques, « Le christianisme et les rêves (II<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècle) », dans *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1991 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1985), p. 264-317.
- LE GOFF Jacques, « Le rituel symbolique de la vassalité », dans *Pour un autre Moyen Âge : temps, travail et culture en Occident : 18 essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1977 (rééd. 2004), p. 349-420.
- LE GOFF Jacques, « Les rêves dans la culture et la psychologie collective de l'Occident médiéval », dans *Pour un autre Moyen Âge : temps, travail et culture en Occident : 18 essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1977 (rééd. 2004), p. 299-306.
- LE GOFF Jacques, « Préface » dans M. BLOCH, *Les Rois thaumaturges : étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1983, p. I-XXXVIII.
- LE GOFF Jacques, *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1991 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1985).

- LE GOFF Jacques, *La Naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire, 31 », 1981.
- LE GOFF Jacques, *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1977).
- LECLERCQ Henri, CABROL Fernand, *DACL*, Paris, Letouzey et Ané, 1903-1953, 15 t., 30 vol.
  - LECLERCQ Henri, « Chandelier », t. 3, vol. 1, 1913, col. 207-210.
  - LECLERCQ Henri, « Joseph », t. 7, vol. 2, 1927, col. 2656-2666.
  - LECLERCQ Henri, « Mages », t. 10, Paris, 1931, col. 979-1067.
  - LECLERCQ Henri, « Présentation de Jésus au Temple », t. 14, vol. 2, 1948, col. 1722-1730.
- LEFEBVRE Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, coll. « Ethno-sociologie », 2000 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1974).
- LEMARIÉ Joseph, « Épiphanie », *D.S.*, vol. 4, 1958, col. 863-879.
- LEMARIÉ Joseph, *La manifestation du Seigneur*, Paris, Cerf, coll. « Lex orandi, 23 », 1957.
- LEMARIGNIER Jean-François, *Le gouvernement royal aux premiers temps capétiens (987-1108)*, Paris, Picard, 1965.
- LEVENTO Paula D., « Carbon-14 dating of Wood from the East Apse of Santa Maria at Castel Seprio », *Gesta*, 26, 1987, p. 17-18.
- LEVENTO Paula D., « The Historiography of North Italian Frescoes Dating from 800 to 1000 A.D., with Special Focus on Castelseprio : Chaos, Continuity, or Crisis », dans *Medioevo Aostano : la pittura intorno all'anno mille in Cattedrale e in Sant'Orso*, Atti del convegno internazionale, Aosta, 15-16 mai 1982, S. BARBERI (Éd.), Torino, U. Allemandi, coll. « Documenti, 6 », 2000, t. 1, p. 247-256.
- LEVI DELLA VIDA Giorgio., « Ugo Monneret de Villard », *Rivista degli Studi Orientali*, 30, 1955, p. 172-181, repris dans *Ars Orientalis*, 2, 1957, p. 628-633.
- LEVY STRAUSS Claude, « L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie », *Word, Journal of the Linguistic Circle of New York*, 1 (2), 1945, p. 1-21.
- LEVY STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Pocket, coll. « Agora, 189 », 2008 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1958).
- LEVY STRAUSS Claude, « The Structural Study of Myth », *Journal of American Folklore*, 78, n° 270, 1955, p. 428-444.
- LEVY STRAUSS Claude, « La structure des mythes », dans *Anthropologie structurale*, Paris, Pocket, coll. « Agora, 189 », 2008 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1958), p. 235-266.
- LEWIS Andrew W., « Suger's Views on Kingship », dans *Abbot Suger and Saint-Denis : A Symposium*, P. LIEBER GERSON (Éd.), Symposium held in 1981 at the Cloisters and at

- Colombia university, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1986 (rééd. New York, 1987), p. 49-54.
- LEWIS Andrew W., *Le Sang royal : la famille capétienne et l'État, France, X<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle, sur l'affermissement de la dynastie capétienne par la promotion de la généalogie*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1986 (1<sup>ère</sup> éd. anglaise, Cambridge, 1981).
  - LIENHARD Thomas (Éd.), *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations*, 37<sup>e</sup> congrès de la SHMES, 2-4 juin 2006, Paris, Publication de la Sorbonne, coll. « Histoire ancienne et médiévale, 96 », 2007.
  - LIPPHARDT Walter, « Liturgische Dramen », *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 8, 1960, p.1010-1051.
  - LOBRICHON Guy, « La Femme d'Apocalypse 12 dans l'exégèse du haut Moyen Âge latin », dans *Marie : le culte de la Vierge dans la société médiévale*, D. IOGNA-PRAT, E. PALAZZO, D. RUSSO (Éds.), Paris, Beauchesne, 1996, p. 407-439.
  - LOBRICHON Guy, « Riforma ecclesiastica e testo della Bibbia », dans *Le Bibbie Atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, M. MANIACI, G. OROFINO (Éds.), mostra, Abbazia di Montecassino, 11 luglio-11-ottobre 2000, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 1 marzo-1 luglio 2001, Milano, Centro Tibaldi, 2001, p. 15-26.
  - LOBRICHON Guy, « Une Nouveauté : les gloses de la Bible », dans *Le Moyen Âge et la Bible*, P. RICÉ, G. LOBRICHON (Éds.), Paris, Beauchesne, coll. « Bible de tous les temps, 4 », 1984, p. 95-114.
  - LOBRICHON Guy, « Jugement dernier et Apocalypse », dans *De l'art comme mystagogie : Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, Y. CHRISTE (Dir.), Actes du Colloque de la Fondation Hardt tenu à Genève, 13-16 février 1994, Poitiers, Université de Poitiers, CESCUM, 1996, p.9-18.
  - LOBRICHON Guy, « La Dame de Saba : interprétations médiévales d'une figure impossible », *Graphé*, 11, 2002, p. 101-122.
  - LOPEZ Michele, *Il battistero di Parma*, Parma, Ferrari, 1864, 2 vol.
  - LOW Peter, « "You Who Once Were Far Off": Enlivening Scripture in the Main Portal at Vezelay », *A.B.*, 85(3); 2003, p. 469-489.
  - LUBAC Henri de, *Corpus mysticum : l'Eucharistie et l'Église au Moyen Âge : étude historique*, Paris, 2010 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1944).
  - LUBAC Henri de, *Exégèse médiévale : les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Cerf, 1993 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1959), 4 vol.
  - LUBAC Henri de, *Méditation sur l'Église*, Paris, Cerf, 2003 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1953).
  - MAGNANI Eliana, « Du don aux églises pour le salut de l'âme en Occident (IV<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle) : le paradigme eucharistique », dans *Pratiques de l'Eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, vol. 2, *Les réceptions*, N. BÉRIOU, B. CASEAU, D. RIGAUX (Éds.), Paris, Institut d'Études Augustiniennes, coll. « Études Augustiniennes,

- série Moyen Âge et Temps Modernes, 45 », 2009, p. 1021-1042.
- MÂLE Émile, « Les Rois Mages et le drame liturgique », *GBA*, 107, n° 640, 1910, p. 261-270.
  - MÂLE Émile, « Le Portail de Sainte-Anne à Notre Dame de Paris », *Revue de l'art ancien et moderne*, 1897, t. 2, p.231-246.
  - MÂLE Émile, « Les chapiteaux du Musée de Toulouse et de l'école toulousaine du XII<sup>e</sup> siècle », *Revue archéologique*, 20, 1892, p. 28-35 et 176-197.
  - MÂLE Émile, « Les influences du drame liturgique sur la sculpture romane », *Revue de l'Art ancien et moderne*, 22, 1907, p. 81-92.
  - MÂLE Émile, *Arts et artistes du Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, 1927 (rééd. Paris, 1968).
  - MÂLE Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France : étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Armand Colin, 1995 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1908).
  - MÂLE Émile, *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France : étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, 1998 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1922).
  - MÂLE Émile, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France : étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Armand Colin, 1986 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1898).
  - MÂLES Émile, « Le renouvellement de l'art par les mystères à la fin du Moyen Âge », *GBA*, 21, 1904, p. 86-104, 215-230, 283-301 et 379-394.
  - MANGO Cyril A., « From Constantinople to Cologne : The Three Magi », *Byzantinisches Archiv*, 19, 2000, p. 200-203.
  - MANSON William, *Jesus the Messiah. The Synoptic Tradition of the Revelation of God in Christ : with Special Reference to Form-Criticism*, London, Hodder and Stoughton, coll. « Cunningham lectures, 36 », 1943 (rééd. London, 1961).
  - *Marc Bloch aujourd'hui : Histoire comparée et Sciences sociales*, H. ATSMAN, A. BURGUIÈRE (Éds.), Colloque international, Paris, 16-18 juin 1986, EHESS, Institut historique allemand, Paris, EHESS, 1990.
  - MARELLA Giuseppe, « Il portale maggiore della cattedrale di Bitonto : immagini medievali tra salvezza e pellegrinaggi », *Studi bitontini*, 83-84, 2007, p. 27-47.
  - MARTIGNY Joseph Alexandre, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, Paris, Hachette, 1877 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1864).
  - MASSAUX Édouard, *Influence de l'Évangile de saint Matthieu sur la littérature chrétienne avant saint Irénée*, Louvain, Publications Universitaires de Louvain, coll. « Universitas Catholica Lovaniensis. Series II, Dissertationes ad gradum magistri in Facultate Theologica vel in Facultate Iuris Canonici consequendum conscriptae, 42 », 1950 (rééd. Louvain, 1986).

- MATTHIAE Guglielmo et al., *S. Giovanni a Porta Latina e l'Oratorio di S. Giovanni in Oleo*, Roma, Edizioni Roma, coll. « Le Chiese di Roma illustrate, 51 », 1958.
- MATTHIAE Guglielmo, « Les Fresques de Marcellina », *C.A.*, 6, 1952, p. 71-81.
- MAUPOIX Michel, « Les chapiteaux de Saint-Pierre de Chauvigny », *Art sacré : Cahiers de Rencontre avec le Patrimoine Religieux*, 16, 2002, p. 56-99.
- MAYEUX Albert, « Le tympan du portail de Montceaux-l'Étoile », *B.M.*, 80, 1921, p. 239-244.
- MAZOUER Charles, « Les indications de mise en scène dans les drames liturgiques de Pâques », *CCM*, 23 (4), 1980, p. 361-367.
- MAZOUER Charles, *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris, Sedes, 1998.
- MAZZA Sandro, SIRONI Pier Giuseppe, « La chiesa tardoantica di Santa Maria di Castelseprio », dans *Studi in onore di Ferrante Rittatore Vonwiller*, Como, Società archeologica comense, Museo gruppo archeologico Cavriana, Museo gruppo grotte Gavardo, 1980, t. 2, p. 253-278.
- MCDUGALL Dorothy, « The Choir Capitals of S. Pierre-en-Haute, Chauvigny (Poitou) », *The Burlington Magazine*, 36, 1920, p. 11-18.
- McNALLY Robert E., « *The Tres Linguae Sacrae* in Irish Bible Exegesis », *Theological Studies*, 19, 1958, p. 395-403.
- McNALLY Robert E., « The Three Holy Kings in Early Irish Latin Writing », dans *Kyriakon : Festschrift Johannes Quasten*, P. GRANFIELD, J. JUNGSMANN (Dirs.), Münster, Verlag Aschendorff, 1970, vol. 2, p. 667-690.
- MÉHU Didier, « *Locus, transitus, peregrinatio* : remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle) », dans *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations*, T. LIENHARD (Éd.), 37<sup>e</sup> congrès de la SHMES, 2-4 juin 2006, Paris, Publication de la Sorbonne, coll. « Histoire ancienne et médiévale, 96 », 2007, p. 275-293.
- MELERO MONEO Marisa, « El llamado "Taller de San Juan de la Pena", problemas planteados y nuevas teorías », *Locus Amoenus*, 1995 (1), p. 47-60.
- MELLO Alberto, *Évangile selon saint Matthieu : Commentaire midrashique et narratif*, Paris, Cerf, coll. « *Lectio Divina*, 179 », 1999.
- MENANT François (Dir.), *Les Capétiens : histoire et Dictionnaire, 987-1328*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1999.
- MENDE Ursula, *Die Bronzetüren des Mittelalters, 800-1200*, München, Hirmer, 1994 (1<sup>ère</sup> éd. München, 1983).
- *Il Menologio di Basilio II*, Torino, Bocca, coll. « Codices e Vaticanis selecti, 8 », 1907, 2. vol.
- MESPLÉ Paul, « Chapiteaux du Cloître de Lombez au Musée des Augustins de Toulouse et

- au Victoria and Albert Museum de Londres », *La Revue des Arts*, 8, 1958, p.177-84.
- MESPLÉ Paul, *Les Sculptures romanes du musée des Augustins*, Paris, éditions des musées nationaux, coll. « Inventaire des collections publiques françaises, 5 », 1961.
  - MESPLÉ Paul, *Les sculptures romanes, par Paul Mesplé, conservateur du Musée des Augustins V*, Paris, Éditions des Musées nationaux, coll. « Inventaire des collections publiques françaises, 5 », 1961.
  - MÉZOUGHNI Noureddine, « Le tympan de Moissac : études d'iconographie », *CSMC*, 9, 1978, p. 171-200.
  - MIGNOZZI Marcello, « I Magi e le profezie messianiche : messaggi scultorei “riformati” per i viatores medievali », *Studi bitontini*, 88, 2009, p. 17-33.
  - MILER Jean, *Les citations d'accomplissement dans l'Évangile de Matthieu : quand Dieu se rend présent en toute humanité*, Roma, Pontificio istituto biblico, coll. « Analecta biblica, 140 », 1999.
  - MILLET Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles : d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris, E. de Boccard, 1916 (rééd. Paris, 1969).
  - MILLIN Aubin-Louis, *Voyage dans les départements du Midi de la France*, Paris, Tourneisen, 1807-1811, 5 t.
  - MOLA Stefania, « L'iconografia della salvezza sulle strade dei pellegrini », dans *Fra Roma e Gerusalemme nel Medioevo : Paesaggi umani ed ambientali del pellegrinaggio meridionale*, M. OLDONI (Dir.), Salerno, Laveglia, coll. « Schola Salernitana, Studi e testi, 11 », vol. 2, p. 489-527.
  - MONARI Paola, GIUDICI Corinna, SERCHIA Luciano, *Nonantola i restauri dell'Abbazia*, Modena, Panini, coll. « Modena, i beni culturali », 1984.
  - MONNERET DE VILLARD Ugo, *Le Leggende orientali sui magi evangelici*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, coll. « Studi e testi, 163 », 1952.
  - MONTESSORI Emilio, SERAFINI Giorgio, *Il restauro delle chiese di Nonantola : 1980-2004*, Modena, Mucchi, 2006.
  - MONTORSI William, *Le Basiliche di S. Silvestro e S. Michele (secc VIII-XII)*, L. SERCHIA (Dir.) Modena, Aedes Muratoriana, coll. « Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi, n. s. 102 », 1988.
  - MORALEJO ALVAREZ Serafin, « La rencontre de Salomon et la Reine de Saba : de la Bible de Roda aux portails gothiques », *CSMC*, 10, 1979, p. 79-107.
  - MORENA Aurea de la, « Temas iconograficos en la pintura romanica espanola : Esterri de Cardos y Maderuelo », dans *Miscelanea de arte*, 1982, p. 20-24.
  - MORETTI Simona, « Alle porte di Roma : un esempio pittorico e il suo contesto da ricostruire ; la “Grotta degli Angeli” a Magliano Romano », *Rendiconti : Pontificia*



*Accademia Romana di Archeologia*, 76, 2003, (2004), p. 105-133.

- MOSSAY Justin, *Les fêtes de Noël et d'Épiphanie : d'après les sources littéraires cappadociennes du IV<sup>e</sup> siècle*, Louvain, Abbaye du Mont César, 1965.
- MOTTE André, « La notion de syncrétisme dans l'œuvre de Franz Cumont », dans *Les syncrétismes religieux dans le monde méditerranéen antique*, C. BONNET, A. MOTTE (Éds.), Actes du Colloque international en l'honneur de Franz Cumont, Rome, Academia Belgica, 25-27 septembre 1997, Bruxelles-Rome, Institut historique belge de Rome, coll. « Études de philologie, d'archéologie et d'histoire anciennes, 36 », 1999, p. 21-42.
- MÜLLER-DIETRICH Norbert, *Die romanische Skulptur in Lothringen*, Munich-Berlin, Deutscher Kunstverlag, coll. « Kunstwissenschaftliche Studien, 41 », 1968.
- MÜNTZ Eugène, « Les sources de l'archéologie chrétienne dans les bibliothèques de Rome, de Florence et de Milan », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 8, 1888, p. 81-146.
- *Musées de papier : L'Antiquité en livres : 1600-1800*, É. DÉCULTOT (Dir.), Exposition, Paris, Musée du Louvre, 25 sept. 2010-3 janvier 2011, Paris, Musée du Louvre, 2010.
- NESTLE Eberhard, « Caspar, Melchior und Balthasar. Ein Beitrag zur Geschichte des Dreikönigs legende », *Besondere Beilage des Staats-Anzeigers für Württemberg*, 1, 1879.
- NILGEN Ursula, « The Epiphany and the Eucharist : On the Interpretation of Eucharistic Motifs in Medieval Epiphany Scenes », *A.B.*, 49 (4), 1967, p. 311-316.
- NIRENBERG David, GAVIANO Marie-Pierre, « Les juifs, la violence et le sacré », *Annales E.S.C*, 50 (1), 1995. p. 109-131.
- NOLAN Kathleen, « Narrative in the Capital Frieze of Notre-Dame at Etampes », *A.B.*, 71 (2), 1989, p. 166-184.
- NORDHAGEN Per Jonas, « The Frescoes of John VII (A.D. 705-707) in S. Maria Antiqua in Rome », dans *Acta ad archeologiam et artium historiam pertinentia*, 3, Roma, 1968, p. 15-54.
- NORDHAGEN Per Jonas, « The Mosaics of John VII (705-707 A.D.). The Mosaics Fragment and their Technique », dans *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 2, 1965, p. 121-166.
- NOREEN Kirstin, « Lay Patronage and the Creation of Papal Sanctity during the Gregorian Reform : the Case of Sant'Urbano alla Caffarella », *Gesta*, 2001, 40 (1), p. 39-59.
- NOREEN Kirstin, « Narrative Layout and the Creation of a *Locus Sanctus* in the Frescoes of Sant'Urbano alla Caffarella, Rome », dans *Shaping Sacred Space and Institutional Identity in Romanesque Mural Painting : Essays in Honour of Otto Demus*, T. E. A. DALE, J. MITCHELL (Éds.), London, Pindar, 2004, p. 92-121.
- NOREEN Kirstin, *Sant'Urbano alla Caffarella : Eleventh-Century Roman Wall Painting and the Sanctify of Martyrdom*, Ph.D., Johns Hopkins University, Baltimore, 1998.
- OCÓN ALONSO Dulce María, « Problemática del Crismón Trinitario », *Archivo español de arte*, 56 (223), 1983, p. 242-263.

- OGDEN Dunbar H., « Gesture and Characterization in the Liturgical Drama », dans, *Gesture in Medieval Drama and Art*, C. DAVIDSON (Éd.), Kalamazoo, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, coll. « Early Drama, Art, and Music Monograph Series, 28 », 2001, p. 26-47.
- OGIER Monique, « Ivoire byzantin au Musée des Beaux-Arts », *Bulletin des musées et monuments lyonnais*, 4, 1967-1971, p. 37-43.
- OSBORNE John, « The “Particular Judgment” : An Early Medieval Wall-Painting in the Lower Church of San Clemente, Rome », *The Burlington Magazine*, 123, 1981, p. 335-341.
- OTTAWAY John, « La Vierge, racine de l’église : l’exemple de Saint-Lizier », *CSMC*, 25, 1994, p. 129-159.
- OURSEL Raymond, « Le portail eschatologique du prieuré d’Anzy-le-Duc, Enfer et Paradis », dans *Enfer et paradis : l’au-delà dans l’art et la littérature en Europe*, Actes du colloque organisé par le CESCO., Conques, 22-23 avril 1994, *Les Cahiers de Conques*, 1, 1995, p. 103-110.
- OURSEL Raymond, *Les églises romanes de l’Autunois et du Brionnais : Cluny et sa région*, Mâcon, Protat frères, 1956.
- OURSEL Raymond, *Lumières de Vézelay*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, coll. « Voie lactée, 2 », 1993.
- PEETERS Paul (Éd.), *Évangiles apocryphes*, t. 2, *L’Évangile de l’Enfance : Rédaction syriaque, arabe et arménienne*, Paris, Auguste Picard, 1914.
- PEETERS Paul (Éd.), *Évangiles apocryphes*, t. 1, *Protévangile de Jacques, Pseudo-Matthieu, Évangile de Thomas*, Paris, Auguste Picard, 1911, p. I-XVIII.
- PACE Valentino, « Riforma della chiesa e visualizzazione della santità nella pittura romana : i casi di sant’Alessio e di santa Cecilia », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 46-47, 1993-1994, p. 541-548.
- PACIOREK Piotr, « L’Adoration des Mages (Mt 2,1-12) dans la tradition patristique et au Moyen Âge jusqu’au 12<sup>e</sup> siècle », *Augustiniana*, 50, 2000, p. 85-140.
- PALAZZO Éric, « Exégèse, liturgie et politique dans l’iconographie du cloître de Saint-Aubin d’Angers », dans *Der mittelalterliche Kreuzgang : Architektur, Funktion and Programm*, P. K. KLEIN (Éd.), Actes du colloque international *Der mittelalterliche Kreuzgang*, 11-13 juin 1999, Tübingen, Regensburg, Schnell-Steiner, 2004, p. 220-240.
- PALAZZO Éric, « Iconographie et liturgie dans les études médiévales aujourd’hui : un éclairage méthodologique », *CCM*, 41, 1998, p. 65-69.
- PALAZZO Éric, « L’iconographie des portails de Vézelay : nouvelles données d’interprétation », *Écrire-Voir*, 4, 1984, p. 22-31.
- PALAZZO Éric, *Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Âge : des origines au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Beauchesne, 1993.

- PALAZZO Éric, *Les Sacramentaires de Fulda : étude sur l'iconographie et la liturgie à l'époque ottonienne*, Münster, Aschendorff, coll. « Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, 77 », 1994.
- PALAZZO Éric, *L'espace rituel et le sacré dans le christianisme : la liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, coll. « Culture et société médiévales, 15 », 2008.
- PANOFSKY Erwin (Éd.), *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its Treasures*, Princeton, Princeton University Press, 1979 (1<sup>ère</sup> éd. Princeton, 1948).
- PARLATO Enrico, ROMANO Serena, *Roma e Lazio. Il romanico*, Roma, Milano, Palombi, Jaca book, coll. « Patrimonio Artistico Italiano », 2001.
- PASQUALE Margherita, « La cattedrale di Bitonto, note di iconologia romanica », *Studi bitontini*, 89, 2010, p. 5-22.
- PASTOUREAU Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Le Grand livre du mois, 2004.
- PATIN Valery J. P., LE GOFF Jacques, « À propos de la typologie des miracles dans le *liber de miraculis* de Pierre le Vénérable », dans *Pierre Abélard et Pierre le Vénérable : les courants philosophiques, littéraires et artistiques en Occident au milieu du XII<sup>e</sup> siècle*, Actes du Colloque international de l'Abbaye de Cluny, 2-9 juillet 1972, R. LOUIS et J. JOLIVET (Dirs.), Paris, CNRS, 1975, p. 180-189.
- PAYAN Paul, *Joseph : une image de la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier, « Collection historique », 2006.
- PENDERGAST Carol Stamatis, *The Romanesque Sculptures of Anzy-le-Duc*, New York, Yale University, 1974, Ann Arbor UMI, 1976.
- PERRONE Lorenzo, « De Nicée à Chalcédoine. Les quatre premiers conciles œcuméniques. Institutions, doctrines, processus de réception », dans *Les Conciles œcuméniques*, vol. 1, *L'Histoire*, G. ALBERIGO (Dir.), Paris, Desclée, coll. « Bibliothèque d'histoire du christianisme », 1994, p. 71-112.
- PIANO Natacha, « De la porte close du temple de Salomon à la porte ouverte du Paradis, Histoire d'une image mariale dans l'exégèse et la liturgie médiévales (IV<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles) », *Studi medievali*, 50, 1, 2009, p. 133-157.
- PIAZZA Simone, « Une communion des apôtres en Occident : le cycle pictural de la Grotta del Salvatore », *C.A.*, 47, 1999, p. 137-158.
- PIAZZA Simone, *Pittura rupestre medievale : Lazio e Campania settentrionale : (secoli VI-XIII)*, Rome, École Française de Rome, *Coll. EFR*, 370, 2006.
- PIEL Friedrich, « Kehrer, Hugo », dans *Neue Deutsche Biographie*, 11, 1977, p. 400-401.
- PIEMONTESE Angelo Michele, « Bibliografia delle opere di Ugo Monneret de Villard », *Rivista degli Studi Orientali*, 58, 1986, p. 1-12.

- PIROSKA Nagy, « La notion de *Christianitas* et la spatialisation du sacré au X<sup>e</sup> siècle : un sermon d'Abbon de Saint-Germain », *Médiévales* [En ligne], 49, automne 2005, mis en ligne le 03 novembre 2010, URL : <http://medievales.revues.org/1252>.
- POLY Jean-Pierre, BOURNAZEL Éric, *La mutation féodale X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, coll. « Nouvelle Clio », 2004 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1981).
- PONSICH Pierre, « Le maître de Saint-Martin de Fenollar », *CSMC*, 5, 1974, p.117-129.
- PORTER Arthur Kingsley, *Spanish Romanesque Sculpture*, Firenze, Pantheon, 1928 (rééd. New York, 1969), 2 vol.
- POUZET Paul, « L'Adoration des Mages du cloître Saint-Étienne au Musée de Toulouse », *GBA*, 55, 1913. p.69-72.
- PRACHE Anne, *Île-de-France romane*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, coll. « La nuit des temps, 60 », 1983.
- PRÉVOT Brigitte, RIBÉMONT Bernard, *Le cheval en France au Moyen âge : sa place dans le monde médiéval : sa médecine : l'exemple d'un traité vétérinaire du XIV<sup>e</sup> siècle, la Chirurgie des chevaux*, Orléans-Caen, Paradigme, coll. « Medievalia (Caen), 10 », 1994.
- PYSIAK Jerzy, « Philippe Auguste. Un roi de la fin des temps ? », *Annales. E.S.C.*, 57 (5), 2002, p. 1165-1190.
- QUINTAVALLE Arturo Carlo, « “L'éveil de la sculpture italienne dans l'Italie du Nord” ? », dans *Medioevo : arte e storia*, A. C. QUINTAVALLE (Dir.), Atti del Convegno internazionale di studi Parma, 18-22 settembre 2007, Milano, Electa, coll. « I Convegni di Parma, 10 », 2008, p. 13-37.
- QUINTAVALLE Arturo Carlo, « Le origini di Nicolò e la Riforma Gregoriana », *Storia dell'arte*, 51, 1984, p. 95-118.
- QUINTAVALLE Arturo Carlo, « Nicholas, la chevalerie e l'idea di crociata », dans *Medioevo mediterraneo : l'Occidente, Bisanzio e l'Islam*, A. C. QUINTAVALLE (Dir.), Centro Studi Medievali, Università degli Studi di Parma, Fondazione Monte di Parma, Milano, Electa, coll. « I Convegni di Parma, 7 », 2007, p. 546-568.
- QUINTAVALLE Arturo Carlo, « Piacenza Cathedral, Lanfranco, and the School of Wiligelmo », *A.B.*, 55 (1), 1973, p. 40-57.
- QUINTAVALLE Arturo Carlo, *Battistero di Parma. Il cielo e la terra*, Parma, Università degli studi di Parma Istituto di storia dell'arte Centro di studi medievali, coll. « Civiltà medievale », 1989.
- QUINTAVALLE Arturo Carlo, CALZONA Arturo, *Romanico mediopadano, strada città ecclesia*, Parma, Centro Studi Medievali, 1983.
- QUINTAVALLE Arturo Carlo, *La Cattedrale di Modena*, Modena, Bassi e Nipoti, 1964-1965, 2 vol.
- RACINE Pierre, « Le chevalier des armées communales italiennes », dans *Le combattant au Moyen Âge*, Actes du XVIII<sup>e</sup> Congrès de la Société des Historiens médiévistes de

- l'Enseignement supérieur public (SHMES), Paris, SHMES, Saint-Herblain, 1991, p. 187-194.
- RACINE Pierre, « Noblesse et chevalerie dans les sociétés communales italiennes », dans *Les élites urbaines au Moyen âge*, Actes du XXVII<sup>e</sup> Congrès de la Société des Historiens médiévistes de l'Enseignement supérieur public (SHMES), Paris, Rome, Sorbonne, École française de Rome, 1997, p. 137-151.
  - RAEBER Regula, *La Charité-sur-Loire : Monographie der romanischen Kirche Notre-Dame unterspezieller Berücksichtigung der Skulpturen*, Bern, Franck, coll. « Basler Studien zur Kunstgeschichte, 6 », 1964.
  - RAHMANI Levi Yitzhak, « Adoration of the Magi », *Israel Exploration Journal*, 29, 1979, p. 34-36.
  - RAHNER Hugo, *Marie et l'Église : dix méditations sur la vie spirituelle*, Paris, Cerf, coll. « Unam sanctam (Paris), 29 » 1955.
  - RAMIERI Anna Maria, « Giuseppe Wilpert e l'archeologia romana », dans *Giuseppe Wilpert : Archeologo cristiano*, S. HEID (Éd.), Atti del convegno, Roma, 16-19 maggio 2007, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia cristiana, coll. « Sussidi allo studio delle Antichità cristiane, 21 », 2009, p. 209-224.
  - RAUWEL Alain, « L'orientation des autels : un problème mal posé ? », dans *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, A. BAUD (Dir.), Actes du colloque international *Morphogenèse de l'espace ecclésial au Moyen âge*, novembre 2006, Nantua, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, Paris, Boccard, coll. « Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 53 », 2010, p. 21-25.
  - RAYNAUD Christiane, « Le cavalier et sa monture : conventions iconographiques et innovations dans *Le roman de tristan* en prose », dans *Le cheval dans le monde médiéval*, B. PRÉVOT, B. RIBÉMONT (Dirs.), Actes du 17<sup>e</sup> colloque du Centre universitaire d'études et de recherches médiévales d'Aix, février 1992, Aix-en-Provence, CUERMA, 1992, p. 467-479.
  - RÉAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1957, 3 t., 6 vol.
  - REVEYRON Nicolas, « Introduction », dans *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, A. BAUD (Dir.), Actes du colloque international *Morphogenèse de l'espace ecclésial au Moyen âge*, novembre 2006, Nantua, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, Paris, Boccard, coll. « Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 53 », 2010, p. 1-12.
  - REVEYRON Nicolas, « Spatialisation iconique et rhétorique de l'image dans la lecture du cycle de l'enfance de l'abside de la cathédrale de Lyon (XII<sup>e</sup> siècle) », dans *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, A. BAUD (Dir.), Actes du colloque international *Morphogenèse de l'espace ecclésial au Moyen âge*, novembre 2006, Nantua, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, Paris, Boccard, coll. « Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 53 », 2010, p. 183-198.

- REVOL Thierry, *Représentations du sacré dans les textes dramatiques des XI<sup>e</sup>- XIII<sup>e</sup> s. en France*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du moyen-âge, 51 », 1999.
- RIBAUT Jean-Yves, « Observations et hypothèses sur la cathédrale de Bourges, XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles », *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry*, 127, 1996, p. 4-16.
- RIBAUT Jean-Yves, *Un chef-d'oeuvre gothique : la cathédrale de Bourges*, Arcueil, Anthèse, 1995.
- RIBÉMONT Bernard, *Le théâtre français du Moyen âge au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et études », 2003.
- RICHARD Jean, « Voyages réels et voyages imaginaires », dans *Culture et travail intellectuel dans l'Occident médiéval : bilan des « colloques d'humanisme médiéval », 1960-1980*, G. HASENOHR, J. LONGÈRE (Éds.), Paris, CNRS, 1981.
- RICHÉ Pierre, *L'Europe de l'an mil*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, coll. « Les Grandes saisons de l'art chrétien », 2001.
- RIGAUX Dominique, « Pour la gloire de Dieu et le Salut des Hommes, le programme iconographique du portail de Saint-Trophime », dans *Le portail de Saint-Trophime d'Arles : naissance et renaissance d'un chef d'œuvre roman*, A. HARTMANN-VIRNICH (Dir.), Arles, Actes Sud, 1999, p. 19-55.
- RIPPE Gérard, « Commune urbaine et féodalité en Italie du Nord : l'exemple de Padoue (X<sup>e</sup> siècle-1237) », *MÉFREM*, 91 (2), 1979, p. 659-697.
- ROBB David M., « Niccolò : A North Italian Sculptor of the Twelfth Century », *A.B.*, 12 (4), 1930, p. 374-420.
- ROCKWELL Peter, « Alcuni dati di cultura materiale osservati durante il restauro eseguito tra 1986 e 1992 », dans *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, C. FRUGONI (Dir.), Torino, Einaudi, coll. « Saggi », 1995, p. 251-279.
- RODOLFO Alessandra, « Signa super vestes », dans *Romei e Giubilei : il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350)*, M. D'ONOFRIO (Dir.), Mostra, Roma, Palazzo Venezia, 29 ottobre 1999-26 febbraio 2000, Milano, Electa, 1999, p. 151-156.
- RODRIGUEZ Jean, *Neuilly-en-Donjon*, Autun, éd. J. Rodriguez, 1973.
- ROHAULT DE FLEURY Charles, *L'Évangile, études iconographiques et archéologiques*, Tours, Maison A. Mame, 1874, 2 vol.
- ROMANINI Angiola Maria (Dir.), *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, Atti del seminario tenutosi a Ferrara, 21-24 settembre 1981, Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria, Ferrara, Corbo, 1985, 3 vol.
- ROMANINI Angiola Maria, « Per una interpretazione della Cattedrale di Piacenza », dans *Il duomo di Piacenza (1122-1972)*, Atti del Convegno di studi storici in occasione dell'850 anniversario della fondazione della Cattedrale di Piacenza, Piacenza, Stabilimento tipografico piacentino, 1975, p. 21-52.

- ROMANO Serena, « Il ciclo di San Pietro in Valle : Struttura e Stile », dans *Gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo*, G. TAMANTI (Dir.), Napoli, Electa Napoli, 2003, p. 41-76.
- RORIMER James Joseph, *Medieval Monuments at The Cloisters as they were and as they are*, New York, 1972.
- ROSIER-CATACH Irène, *La parole efficace : signe, rituel, sacré*, Paris, Seuil, coll. « Des Travaux », 2004, p. 6-40.
- ROSSI Giovanni Battista de, *La Roma sotterranea cristiana*, Roma, Cromolitografia pontificia, 1864-1877 (rééd. Frankfurt, 1966), 3 vol.
- ROUCHON MOUILLERON Véronique, *Vézelay, livre de pierre*, Paris, Flammarion, 1997.
- ROUSSELLE ALINE (Dir.), *Franz Cumont et la science de son temps*. Actes de la table ronde organisée par Paris, 5-6 décembre 1997, *MÉFRIM*, 111 (2), 1999.
- ROUSSEAU Francis, « Le chœur roman d'Audignon », *Bulletin de la Société de Borda*, 93, 1969, p. 37-57.
- ROUSSET Paul, « La notion de Chrétienté aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles », *Le Moyen Âge*, 69, 1963, p. 191-203.
- ROUX Caroline, « L'arc triomphal dans l'espace ecclésial. De l'Antiquité tardive au Moyen Âge central en Occident », *BUCEMA* [En ligne], 13, 2009, mis en ligne le 04 septembre 2009, consulté le 10 mars 2011, URL : <http://cem.revues.org/index11070.html>.
- ROUX Caroline, « À propos de l'arc triomphal : origines, formes et emplacements dans l'espace ecclésial (IV<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle) », dans *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, A. BAUD (Dir.), Actes du colloque international, *Morphogenèse de l'espace ecclésial au Moyen âge*, novembre 2006, Nantua, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée; Paris, Bocard, coll. « Travaux de la Maison de L'Orient et de la Méditerranée, 53 », 2010, p. 153-181.
- ROUX Caroline, « Entre sacré et profane. Essai sur la symbolique et les fonctions du portail d'église en France entre le XI<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 82 (4), 2004, p. 839-854.
- ROUX Caroline, « Sanctuaire et limites monumentales dans les églises en Occident : le rôle de l'arc triomphal de l'Antiquité tardive au Moyen Âge », *HAM*, 15 (2), p. 257-270.
- ROVETTA Alessandro, COLOMBO Serena, « Annalisi iconografica del ciclo antelamico », dans *Il Battistero di Parma : iconografia, iconologia, fonti letterarie*, G. SCHIANCHI (Éd.), Milano, Vita e pensiero, 1999, p. 137-168.
- ROWE Nina, *The Jew, the Cathedral, and the Medieval City : Synagoga and Ecclesia in the Thirteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- RUFFALDI Enzo, « Una storia per l'antropologia », dans *Storia e antropologia storica : dalla storia delle culture alla culturologia storica dell'Europa*, G. MUSIO (Dir.), Roma, Armando, coll. « Antropologia culturale », 1993, p. 93-95.

- RUIZ CUEVAS Karina, « La Adoración de los Reyes Magos como prefiguración del peregrino en el Camino jacobeo : influencia del antiguo coro pétreo del Maestro Mateo en la difusión de este tema en la Galicia medieval », dans *La Natividad : arte, religiosidad y tradiciones populares*, F. J. CAMPOS, F. de SEVILLA (Éds.), Actas del Simposium, 4-7 septembre 2009, San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2009.
- RUIZ Teofilo F., « Une royauté sans sacre : la monarchie castillane du bas Moyen Âge », *Annales E.S.C.*, 39 (3), 1984, p. 429-453.
- RUSSO Daniel, « Le nom de l'artiste, entre appartenance au groupe et écriture personnelle », dans *L'Individu au Moyen Âge : individuation et individualisation avant la modernité*, B. M. BEDOS-REZAK, D. IOGNA-PRAT (Dir.), Paris, Aubier, 2005, p. 235-246.
- RUSSO Daniel, « Émile Mâle, l'art dans l'histoire », dans *Émile Mâle (1862-1954) : la construction de l'œuvre : Rome et l'Italie*, Rome, École française de Rome, Coll EFR, 345, 2005, p. 251-271.
- RUSSO Daniel, « Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique. Les peintures de Berzé-la-Ville (Chapelle-des-Moine) », *R.M.*, 11 (72), 2000, p. 57-87.
- RUSSO Daniel, « L'affermazione della Vergine Maria nell'iconografia dell'arte cristiana del XII secolo », dans G. CONSTABLE, G. CRACCO, H. KELLER..., *Il secolo XII : la "renovatio" dell'Europa cristiana*, Bologna, Il mulino, coll. « Annali dell'Istituto storico italo-germanico, Quaderno, 62 », 2003, p. 529-564.
- RUSSO Daniel, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident : essai sur la formation d'une tradition iconographique », dans *Marie : le culte de la Vierge dans la société médiévale*, D. IOGNA-PRAT, E. PALAZZO, D. RUSSO (Éds.), Paris, Beauchesne, 1996, p. 173-291.
- RYCKMANS Gonzague, « De l'or (?), de l'encens et de la myrrhe », *Revue Biblique*, 58, 1951, p. 372-376.
- SAINT-JEAN Robert, « La sculpture à Saint-Gilles-du-Gard, dans *Languedoc roman*, Saint-Léger Vauban, Zodiaque, coll. « La nuit des temps, 43 », 1985 (1<sup>ère</sup> éd. 1975), p. 298-346.
- SALET Francis « BEUTLER Christian, Das Tympanon zu Vézelay. Programm, Planwechsel und Datierung, (compte rendu) », *B.M.*, 126, 1968, p. 7-30.
- SALET Francis, « Essai d'interprétation du grand tympan de Vézelay », *BSNAF*, 1947, p. 62-69, 262-264.
- SALET Francis, « La Madeleine de Vézelay. Notes sur la façade de la nef », *B.M.*, 99, 1940, p. 223-237.
- SALET Francis, « Mimizan », *CAF : Bordeaux*, 102, 1939, p. 336-344.
- THOIN S., « L'ancienne église abbatiale de Mimizan, Landes : la restauration du clocher-porche et du porche occidental », *Monumental*, 2002, p. 140-143.
- SALET Francis, *Cluny et Vézelay. L'œuvre des sculpteurs*, Paris, Société française d'Archéologie, 1995.



- SALET Francis, *La Madeleine de Vézelay*, Melun, Librairie d'Argences, 1948.
- SALVINI Roberto, « Gli scultori del portale di Nonantola », *Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi*, 6, 1956, p. 139-162.
- SALVINI Roberto, *Il chiostro di Monreale e la scultura romanica in Sicilia*, Palerme, S. F. Flaccovio, 1962.
- SALVINI Roberto, *Il duomo di Modena e il romanico modenese*, Modena, Cassa di risparmio di Modena, 1966.
- SAMARITANI Antonio, « Religione fra società politica e istituzioni nella Ferrara della nuova cattedrale (1130-1177) », dans *La cattedrale di Ferrara*, Accademia delle scienze (Éd.), Atti del convegno sotto l'alto patrocinio della presidenza del Consiglio dei Ministri, Ferrara, 11-13 maggio 1979, Ferrara, Belriguardo, 1982, p. 59-177.
- SÁNCHEZ MÁRQUEZ Carles, « La iconografía de la psicostasis a partir de un ejemplo hispano : la portada sur de San Miguel de Biota », *Historias del Orbis Terrarum*, 4, 2010 [En ligne], consulté le 10 janvier 2011 : URL : <http://www.orbisterrarum.cl>.
- SÁNCHEZ MÁRQUEZ Carles, « La iglesia de San Miguel de Biota. Aproximación estilística a su escultura », *Studium Medievale, cultura visual-cultura escrita*, 4, 2010, p. 249-269.
- SÁNCHEZ MÁRQUEZ Carles, *La escultura romànica de San Miguel de Biota. Estudios formal e iconográfica*, Tesis doctoral, Barcelona, Universidad Autònoma de Barcelona, 2009.
- SASSIER Yves, *Royauté et idéologie au Moyen Âge : Bas-Empire, monde franc, France, IV<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, A. Colin, coll. « U. Histoire », 2002 (rééd. 2012).
- SAUERLÄNDER Willibald, « Benedetto Antelami. Per un bilancio critico », dans *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, C. FRUGONI (Dir.), Torino, Einaudi, coll. « Saggi », 1995, p. 3-69.
- SAUERLÄNDER Willibald, *La sculpture gothique en France, 1140-1270*, Paris, Flammarion, 1972.
- SAULNIER Lydwine, STRATFORD Neil, *La sculpture oubliée de Vézelay*, Paris, Arts et Métiers graphiques, coll. « Bibliothèque de la Société Française d'Archéologie », 1984.
- SAZAMA Kristin M., *The Assertion of Monastic Spiritual and Temporal Authority in the Romanesque Sculpture of Sainte-Madeleine at Vézelay*, Ph.D, Evanston, 1995, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1997.
- SCHAPIRO Meyer, « The Romanesque Sculpture of Moissac », *A.B.*, 13 (3), 1931, p. 249-352 et 13 (4), 1931, p. 464-531.
- SCHAPIRO Meyer, *La Sculpture de Moissac*, trad. A. JACCOTTET, Paris, Flammarion, 1987.
- SCHAPIRO Meyer, *The Romanesque Sculpture of Moissac*, Ph.D, Columbia University, 1929.

- SCHIANCHI Giorgio (Éd.), *Il Battistero di Parma : iconografia, iconologia, fonti letterarie*, Milano, Vita e pensiero, 1999.
- SCHILLER Gertrud, *Iconography of Christian Art. t. 1, Christ's Incarnation. Childhood. Baptism. Temptation. Transfiguration. Works and miracles*, trad. J. SELIGMAN, Londres, Graphic Society, Greenwich, 1971.
- SCHILLER Gertrud, *Ikonographie der christlichen Kunst. t. 1, Inkarnation, Kindheit, Taufe, Versuchung, Verklärung, Wirken und Wunder Christi*, Gütersloh, G. Mohn, 1966.
- SCHMITT Jean-Claude, « “De l’espace aux lieux” : les images médiévales », dans *Construction de l’espace au Moyen Âge : pratiques et représentations*, T. LIENHARD (Éd.), 37<sup>e</sup> congrès de la SHMES, 2-4 juin 2006, Paris, Publication de la Sorbonne, coll. « Histoire ancienne et médiévale, 96 », 2007, p. 317- 346.
- SCHMITT Jean-Claude, « Façon de sentir et de penser : un tableau de la civilisation ou une histoire-problème ? », dans *Marc Bloch aujourd’hui : Histoire comparée et Sciences sociales*, H. ATMSA, A. BURGUIÈRE (Éds.), Colloque international, Paris, 16-18 juin 1986, EHESS, Institut historique allemand, Paris, EHESS, 1990, p. 407-418.
- SCHMITT Jean-Claude, « Le sujet du rêve », dans *Le corps, les rites, les rêves le temps : essais d’anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2001, p. 295-318.
- SCHMITT Jean-Claude, « Récits et images de rêves au Moyen Âge », *Ethnologie française*, 33, 2003-2004, p. 553-563.
- SCHMITT Jean-Claude, « Trexler (Richard), Public Life in Renaissance Florence (compte-rendu) », *Archives des sciences sociales des religions*, 52 (2), 1981, p. 298-300.
- SCHMITT Jean-Claude, « Une histoire du Moyen Âge est elle possible ? », dans *Le corps, les rites, les rêves le temps : essais d’anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2001.
- SCHMITT Jean-Claude, *La raison des gestes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1990.
- SCHMITT Jean-Claude, *Les revenants : les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1994.
- SCHMITT Jean-Claude, *Les revenants, les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1994.
- SCHMOLL Josef A, « Sion, apokalyptisches Weib, Ecclesia lactans : zur ikonograph. Deutung von zwei roman. Mater-Darstellungen in Metz u. Pompeierre », dans *Miscellanea pro arte : Hermann Schnitzler zur Vollendung des 60. Lebensjahres am 13. Januar 1965*, Düsseldorf, Schwann, coll. « Schriften des Pro Arte Medii Aevi, 1 », 1965, p. 91-110.
- SCHOEBEL Charles, *L’histoire des rois mages*, Paris, Maisonneuve, 1878.
- SCHULTEN Walter, « Der Ort der Verehrung der Heiligen Drei Könige », dans *Die heiligen Drei Könige. Darstellung und Verehrung*, Katalog zur Ausstellung des Wallraf-Richartz-

- Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 1. Dezember 1982-30 Januar 1983, Köln, Der Museum, 1982, p. 61-72.
- SCOBELTZINE André, *L'Art féodal et son enjeu social*, Paris, Gallimard, coll. « Tel, 134 », 1988 (1<sup>ère</sup> éd. Paris, 1973).
  - SCORZA BERCELLONA Francesco, « Oro et incenso e mirra (Mt 2, 11). L'interpretazione cristologica dei tre doni e la fede dei magi », *Annali di Storia dell'Esegesi*, 2, 1985, p. 137-142.
  - SCORZA BERCELLONA Francesco, « Oro et incenso e mirra (Mt 2, 11). Le interpretazioni morali », *Annali di Storia dell'Esegesi*, 3, 1986, p. 227-245.
  - SEGBROECK Frans van, « Les citations d'accomplissement dans l'Évangile selon Matthieu d'après trois ouvrages récents », dans *L'Évangile selon Matthieu, rédaction et théologie*, Actes de la XXI<sup>e</sup> session des Journées bibliques de Louvain, 1-3 septembre 1970, Gembloux, J. Duculot, coll. « Bibliotheca ephemeridum theologiarum Lovaniensium, 29 », 1972, p. 107-130.
  - SEIDEL Linda, « Scriptural Story in Romanesque Sculpture : Architectural Space and Narrative Time », *Kunsthistorisches-Jahrbuch-Graz, Erzählte zeit und Gedächtnis : Narrative strukturen und das problem der sinnstiftung im denkmal*, 29-30, 2005, p. 21-28.
  - SEIDEL Linda, « The Moissac Portico and the rhetoric appropriation », dans *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12/13. Jahrhundert*, H. BECK, K. HENGEVOSS-DÜRKOP (Éd.), Frankfurt, Main Henrich, coll. « Schriften des Liebieghauses », 1994, vol. 1, p. 287-302.
  - SHIMAHARA Sumi, « Daniel et les visions politiques à l'époque carolingienne », *Médiévales*, 55, 2008, p. 19-31.
  - SHORR Dorothy C., « The Iconographic Development of the Presentation in the Temple », *A.B.*, 28 (1), 1946, p. 17-32.
  - SIMON David L., « Still More by the Cabestany Master », *The Burlington Magazine*, 121, n° 911, 1979, p. 105-111.
  - SIMSON Otto von, *Sacred Fortress : Byzantine Art and Statecraft in Ravenna*, Princeton, Princeton University Press, 1987 (1<sup>ère</sup> éd. Chicago, 1948).
  - SIRONI Pier Giuseppe, « Nuove osservazioni e considerazioni su alcuni monumenti di Castel Seprio », dans *Longobardi e Lombardia : aspetti di civiltà longobarda*, Atti del 6° Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo, Milano, 21-25 ottobre 1978, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1980, p. 659-664.
  - SJOQVIST Erik, « Earl Baldwin Smith », *Journal of Archeology*, 60 (3), p. 285-286.
  - SKEY Miriam Anne, « Herod's Demon-Crown », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 40, 1977, p. 274-276.
  - SKEY Miriam Anne, « Hérode the Great in Medieval Drama », *Comparative Drama*, vol. 13 (4), 1979-80, p. 330-364.

- SKEY Miriam Anne, « The Iconography of Herod in the Fleury Playbook and the Visual Arts », *Comparative Drama*, 17 (1), 1983, p. 55-78.
- SKEY Miriam Anne, *Herod the Great in Medieval Art and Literature*, Ph.D, University of York, 1976, London, British Thesis Service, 1986.
- SKUBISZEWSKI Piotr, « *Ecclesia, Christianitas, Regnum et Sacerdotium* dans l'art des X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> s. Idées et structures des images », *CCM*, 28, 1985, p. 133-152.
- SKUBISZEWSKI Piotr, « Le trumeau et le linteau de Moissac : un cas du symbolisme médiéval », *C.A.*, 40, 1992, p. 51-90.
- SMITH Baldwin Earl, *Early Christian Iconography and the School of Provence*, Princeton, Princeton University Press, coll. « Princeton Monographs in Art and Archaeology, 6 », 1918.
- SMITH Colin (Éd.), *Christians and Moors in Spain* vol. 1, 711-1150, Warminster, Aris and Phillips, coll. « Hispanic classics », 1988 (rééd. 1993).
- SMITH William, CHEETHAM Samuel (Éds.), *A Dictionary of Christian Antiquities*, London, John Murray, 1876-1880, 2 vol.
- SODINI Jean-Pierre, « L'ambon de la rotonde Saint-Georges : remarques sur la typologie et le décor », *Bulletin de correspondance hellénique*, 100 (1), 1976, p. 493-510.
- SPIRIBO Giuseppe de, « À propos des peintures murales de l'église Santa Maria foris portas de Castelseprio », *C.A.*, 46, 1998, p. 23-64.
- STAINES David, « To Out-Herod : The Development of a Dramatic Character », *Comparative Drama*, 10, 1976, p. 29-31.
- STECHOW Wolfgang, « Two Romanesque Statues from Poitou », *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, 7 (2), 1949-1950, p. 28-38.
- STEHKÄMPER Hugo, « Könige und Heilige Drei Könige », dans *Die heiligen Drei Könige. Darstellung und Verehrung*, Katalog zur Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 1. Dezember 1982-30 Januar 1983, Köln, Der Museum, 1982, p. 37-50.
- STEINWARDER Werner, *Romanische Kunst als politische Propaganda im Erzbistum Lund während der Waldemarzeit : Studien, besonders zum Bild der Heiligen Drei Könige*, Frankfurt am Main, P. Lang, coll. « Beihefte zur Mediaevistik, 3 », 2003.
- STENGERS Jean, « Marc Bloch et l'histoire », *Annales E.S.C*, 8 (3), 1953, p. 329-337.
- STODDART Withney, *The Façade of Saint-Gilles-du-Gard : its Influence on French Sculpture*, Middeltown, Wesleyan University Press, 1973.
- STRATFORD Neil, « Le portail de Neuilly-en-Donjon », *CAF : Bourbonnais*, 146, 1988 (1991), p. 311-338.

- STRATFORD Neil, « Pour une archéologie du grand portail de Vézelay », dans *Cluny 910-2010 : onze siècles de rayonnement*, N. STRATFORD (Dir.), Paris, éd. du Patrimoine-Centre des monuments nationaux, 2010, p. 200-213, p. 214-219.
- STRATFORD Neil, *Studies in Burgundian Romanesque Sculpture*, London, Pindar, 1998, 2 vol.
- SUAUV Jean-Pierre, « Le thème individuel des consciences sur les peintures murales méridionales du Jugement dernier, à la fin du Moyen Âge », dans *Enfer et paradis : l'au-delà dans l'art et la littérature en Europe*, Actes du colloque organisé par le CESCO, Conques, 22-23 avril 1994, *Les Cahiers de Conques*, 1, 1995, p. 147-175.
- *Suger en question : regards croisés sur Saint-Denis*, R. K. GROSSE (Éd.), colloque 7 oct. 2002, Institut historique allemand et IHA de Londres, München, R. Oldenbourg, coll. « Pariser historische Studien, 68 », 2004.
- SUREDA I PONS Joan, *La pintura románica a Catalunya*, coll. « Alianza Forma, 17 », Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- ŚWIECHOWSKI Zygmunt, *Sculpture romane d'Auvergne*, Clermont-Ferrand, G. de Bussac, coll. « Collection Le Bibliophile en Auvergne, 16 », 1973.
- SWOBODA Karl M., « Der romanische Epiphaniezyklus in Lambach und das lateinische Magierspiel » dans *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstag : herausgegeben von Árpád Weixlgärtner und Leo Planiscig*, Zürich, Amalthea Verlag, 1927, p. 82-87.
- SWOBODA Karl M., *Kunst und Geschichte*, Wien, Böhlau, 1969, p. 35-40.
- SZABÓ Thomas, « Da Milano a Colonia. Le vie di traslazione » dans M. BUSSAGLI, F. CARDINI, M. CENTANNI..., *I Tre Saggi e la Stella : Mito e Realta de Re Magi*, Rimini, Il Cerchio Iniziative Editoriali, 1999, p. 171-179.
- TAGLIAFERRI Elisa, « Il donatore nell'iconografia e nelle iscrizioni degli affreschi laziali tra XI e XIII secolo : una spia della rinascita della società laica », *Iconographica*, 7, 2008, p. 44-57.
- TAMANTI Giulia (Dir.), *Gli affreschi di san Pietro in valle a Ferentillo*, Napoli, Electa Napoli, 2003.
- TARDITS Claude, « L'invitation au comparatisme. Marc Bloch et les anthropologues », dans *Marc Bloch aujourd'hui : Histoire comparée et Sciences sociales*, H. ATSMAN, A. BURGUIÈRE (Éds.), Colloque international, Paris, 16-18 juin 1986, EHESS, Institut historique allemand, Paris, EHESS, 1990, p. 135-146.
- TAYLOR Michael D., « The Pentecost at Vézelay », *Gesta*, 19, 1980, p. 9-15.
- TEMKIN Owsei, *The Falling Sickness : a History of Epilepsy from the Greeks to the Beginnings of Modern Neurology*, Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press, 1994 (1<sup>ère</sup> éd. Baltimore, 1945).

- TERRET Victor, *La sculpture bourguignonne au XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle : ses origines et ses sources d'inspiration*, t. 2, Autun, Autun, V. Terret, 1914 (rééd. 1925).
- TESTI Laudedeo, *Le baptistère de Parme. Son histoire, son architecture, ses sculptures, ses peintures*, Florence, Sansoni, 1916.
- TESTINI Pasquale, « Alle origini dell'iconografia di Giuseppe di Nazareth », *Rivista di Studi e ricerche d'arte bizantina*, 1, 1990, p. 271-347.
- TESTINI Pasquale, *Scritti di archeologia cristiana : le immagini, i luoghi, i contesti*, Città del Vaticano, Pontificio istituto di archeologia cristiana, 2009.
- THÉREL Marie-Louise, « Comment la patrologie peut éclairer l'archéologie », *CCM*, 6 (22), 1963, p. 145-158.
- THÉREL Marie-Louise, « Les portails de la Charité-sur-Loire : étude iconographique », *CAF : Nivernais*, 125, 1967 (1969), p. 86-103.
- THÉREL Marie-Louise, « Les portails de la Charité-sur-Loire : étude iconographique », *CAF : Nivernais*, 125, 1967 (1969), p. 86-103.
- THÉREL Marie-Louise, « Pierre le Vénérable et la création iconographique au XII<sup>e</sup> siècle », dans *Pierre Abélard et Pierre le Vénérable : les courants philosophiques, littéraires et artistiques en Occident au milieu du XII<sup>e</sup> siècle*, R. LOUIS, J. JOLIVET (Dirs.), Actes du Colloque international de l'Abbaye de Cluny, 2-9 juillet 1972, Paris, CNRS, 1975, p. 731-743.
- THÉREL Marie-Louise, « Pierre le Vénérable et l'iconographie des tympans de La Charité-sur-Loire », *BSNAF*, 1969, p. 191-193.
- THÉREL Marie-Louise, *Le triomphe de la Vierge-Église*, Paris, CNRS, coll. « Documents, études et répertoires publiés par l'Institut de recherche et d'histoire des textes », 1984.
- THÉREL Marie-Louise, *Les Symboles de l'«Ecclesia» dans la création iconographique de l'art chrétien du III<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècle*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1973.
- THIBOUT Marc, « Saint-Martin-de-Fenouilla », *CAF : Roussillon*, 112, 1954, p. 339-346.
- THIRION Jacques, « Le portail Sainte-Anne à Notre Dame de Paris », *Cahiers de la Rotondes*, 22, 2000, p. 5-43.
- THIRION Jacques, « Les plus anciennes sculptures de N.-D. de Paris », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 114 (1), 1970, p. 85-112.
- THIRION Jacques, « Saint-Trophime d'Arles », *CAF : Pays d'Arles*, 134, 1976, 361-479.
- TOESCA Pietro, « Miniature romane dei secoli XI e XII : Bibbie miniate », *Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, 1, 1929, p. 69-96.
- TOMASCHETT Michael, « L'iconografia dell'Adorazione dei Magi : catalogo dei dipinti nel Grigioni e nel Ticino dal Medioevo al Cinquecento », dans, *Pittura medievale e rinascimentale nella Svizzera Italiana*, E. AGUSTONI, R. CARDANI VERGANI, E. RÜSCH (Dirs.), Atti del convegno, 28 mars 1998, Lugano, Lugano, Fidias, 2000, p. 76-85.

- TORRELL Jean-Pierre, « L'Église dans l'œuvre et la vie de Pierre le Vénérable », *Revue Thomiste*, 77, 1977, p. 357-393 et 558-591.
- TORRELL Jean-Pierre, BOUTHILLIER Denise, *Pierre le Vénérable et sa vision du monde. Sa vie, son œuvre. L'homme et le démon*, Louvain, Spicilegium sacrum Lovaniense, coll. « *Spicilegium sacrum Lovaniense. Études et documents*, 42 », 1986.
- TOUBERT Hélène, « La Vierge et les sages-femmes : un jeu iconographique entre les Évangiles apocryphes et le drame liturgique », dans *Marie : le culte de la Vierge dans la société médiévale*, D. IOGNA-PRAT, E. PALAZZO, D. RUSSO (Éds.), Paris, Beauchesne, 1996, p. 328-360.
- TOUBERT Hélène, « Les représentations de l'“Ecclesia” dans l'art des X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles », dans *Musica e arte figurativa nei secoli X-XII*, Università degli Studi di Perugia (Dir.), Todi, Accademia, coll. « Convegni del Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale, 13 », 1973, p. 67-101.
- TOUBERT Hélène, « Renouveau paléochrétien à Rome au début du XII<sup>e</sup> s. », *C.A.*, 20, 1970, p. 99-154.
- TOUBERT Hélène, « Une fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de l'“arbor Bona Ecclesia, Arbor mala Synagoga” », *C.A.*, 19, 1969, p. 167-189.
- TOUBERT Hélène, *Un art dirigé : Réforme grégorienne et iconographie*, Paris, Cerf, coll. « Histoire », 1990.
- TOUBERT Pierre, « Préface » dans M. BLOCH, *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*, Paris, Pocket, coll. « Agora, 278 », 2006, p. 7-51.
- TRAVIS William J., « Of Sirens and Onocentaurs : A Romanesque Apocalypse at Montceaux-l'Etoile », *Artibus et Historiae*, 23 (45), 2002, p. 29-62.
- TRAVIS William J., *The Romanesque sculpture of Montceaux-l'Etoile : Cross Roads of Cluny and the Brionnais*, Ph.D., New York University, 1994, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1995.
- *Treasures of Heaven : Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*, Exhibition, Cleveland Museum of art, The Walters Art Museum, Baltimore, The British Museum, London, janv-oct 2011, M. BAGNOLI, H. A. KLEIN et G. C. MANN (Éds.), London, The British Museum Press, 2011.
- TREXLER Richard (Éd.), *The Libro cerimoniale of the Florentine Republic*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'humanisme et Renaissance, 165 », 1978.
- TREXLER Richard, « Being and non-Being, Parameters of the Miraculous in the Traditional Religious Image », *Analecta Romana Instituti Danici, Supplementum*, 35, 2004, p. 17-27.
- TREXLER Richard, « Florentine Religious Experience : the Sacred Image », *Studies in the Renaissance*, 19, 1972, p. 7-41.

- TREXLER Richard, « La vie ludique dans la nouvelle-Espagne, l'empereur et ses trois rois », dans *Les jeux à la Renaissance*, J.-C. MARGOLIN, P. ARIÈS (Éds.), Actes du XXIII<sup>e</sup> Colloque international d'études humanistes, Tours, juillet 1980, Paris, J. Vrin, coll. « De Pétrarque à Descartes, 43 », 1982, p. 81-93.
- TREXLER Richard, « Les mages à la fin du Moyen Âge : un duo dynamique », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, [En ligne], 5, 1990, mis en ligne le 20 mars 2009, URL : <http://ccrh.revues.org/2887> ; DOI : 10.4000/ccrh.2887.
- TREXLER Richard, « The Magi Enter Florence : the Ubriachi of Florence and Venice », *Studies in Medieval and Renaissance History*, n. s. 1, 1978, p. 129-216.
- TREXLER Richard, « The Magi enter Florence : The Ubriachi of Florence and Venice », *Studies in Medieval and Renaissance History*, 1978, p. 129-216.
- TREXLER Richard, « Träume der Heiligen Drei Könige », dans *Träume im Mittelalter, Ikonologische Studien*, A. PARAVICINI BAGLIANI, G. STABILE (Éds.), Stuttgart-Zürich, Belser, 1989, p. 55-71.
- TREXLER Richard, « Triumph and Mourning in North Italian Magi Art », dans *Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy, 1250-1500*, C. M. ROSENBERG (Éd.), London, University of Notre Dame Press, coll. « Notre Dame conferences in medieval studies, 2 », 1990, p. 38-66.
- TREXLER Richard, « Two Captains and Three Kings, New Light on the Médicis Chapel », *Studies in Medieval and Renaissance History*, 4, 1981, p. 93-177.
- TREXLER Richard, *Church and Community, 1200-1600 : Studies in the History of Florence and New Spain*, Roma, Ed. di Storia e letteratura, coll. « Storia e letteratura (Roma. 1943), 168 », 1987.
- TREXLER Richard, *Dependence in Context in Renaissance Florence*, Binghamton, New York, Medieval and Renaissance Texts and Studies, coll. « Medieval and Renaissance texts and studies, 111 », 1994.
- TREXLER Richard, *Le voyage des mages à travers l'Histoire*, trad. M. GROULEZ, Paris, Armand Colin, 2009.
- TREXLER Richard, *Naked Before the Father. The Renunciation of Francis of Assisi*, New York, P. Lang, 1989.
- TREXLER Richard, *Public life in Renaissance Florence*, New York, Academic press, coll. « Studies in social discontinuity », 1980 (rééd. Ithaca, 1996).
- TREXLER Richard, *The Journey of the Magi : Meanings in History of a Christian Story*, Princeton, Princeton university press, 1997.
- TRIVELLONE Alessia, *L'hérétique imaginé : hétérodoxie et iconographie dans l'Occident médiéval, de l'époque carolingienne à l'Inquisition*, Turnhout, Brépols, « Collection du Centre d'études médiévales de Nice, 10 », 2009, p. 36-54.
- TROVABENE Giordana, « La cultura delle immagini nel monastero di Nonantola », dans *Nonantola nella cultura e nell'arte medievale*, V. FUMAGALLI, F. GAVIOLI (Éds.), Atti della



- giornata di studio organizzata da Vito Fumagalli e don Francesco Gavioli, Bologna, Pátron, coll. « Il mondo medievale. Sezione di storia medievale dell'Italia padana, 12 », 2003, p. 35-72.
- TUGÈNE Georges, « Le thème des deux peuples dans le *De Tabernaculo* de Bède », dans *Bède le Vénérable entre tradition et postérité*, S. LEBECQ, M. PERRIN, O. SZERWINIACK (Éds.), colloque, Villeneuve d'Ascq et Amiens, 3-6 juillet 2002, Lille, CEGES, coll. « Histoire de l'Europe du Nord-Ouest, 34 », 2005, p. 73-85.
  - TUGÈNE Georges, *L'idée de nation chez Bède le Vénérable*, Paris, Institut d'études augustiniennes, « Collection des études augustiniennes. Série Moyen âge et temps modernes, 37 », 2001.
  - TUGÈNE Georges, *L'image de la nation anglaise dans l'Histoire Ecclésiastique de Bède le Vénérable*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2001.
  - VALDEZ DEL ALAMO Elizabeth, « Homage to the Child King : the Adoration of the Magi in twelfth-century Castilian portals », dans *Mittelalterliche Bauskulptur in Frankreich und Spanien : im Spannungsfeld des Chartreser Königsporthals und des Pórtico de la Gloria in Santiago de Compostela*, C. RÜCKERT, J. STAEBEL (Éds.), Frankfurt am Main, Vervuert, 2010, p. 251-266.
  - VALENZANO Giovanna, *La Basilica di San Zeno in Verona : Problemi architettonici*, Vicenza, N. Pozza, coll. « Ars et fabrica, 1 », 1993.
  - VALLERY-RADOT Jean, « La Charité-sur-Loire », *CCM*, 9, 1966, p. 51-57.
  - VAN DIJK Ann Karin, « *Domus Sanctae Dei Genetricis Mariae*-Art and Liturgy in the Oratory of Pope John VII », dans *Decorating the Lord's Table : On the Dynamics between Image and Altar in the Middle Ages*, S. KASPERSEN, E. THUNØ (Éds.), Copenhagen, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, 2006, p. 13-42.
  - VAN DIJK Ann Karin, « Jerusalem, Antioch, Rome, and Constantinople : The Peter Cycle in the Oratory of Pope John VII (705-707) », *Dumbarton Oaks Papers*, 55, 2001, p. 303-328.
  - VASINA Augusto, « Ferrara e Ravenna tra Papato e Impero nel XII secolo », dans *La cattedrale di Ferrara*, Accademia delle scienze (Éd.), Atti del convegno sotto l'alto patrocinio della presidenza del Consiglio dei Ministri, Ferrara, 11-13 maggio 1979, Ferrara, Belriguardo, 1982, p. 179-197.
  - 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, PUF, coll. « Forme et style : essais et mémoires d'art et d'archéologie », 1950.
  - VIDAL Marguerite, *Quercy roman*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, coll. « La Nuit des temps, 10 », 1959 (rééd. 1979).
  - VIDAL Marguerite, *Moissac*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, coll. « La carte du ciel, 26 », 1981 (1<sup>ère</sup> éd. 1976).

- VILLETTE Guy, *La cathédrale de Chartres : Œuvre de Haut savoir*, Chartres, J. M. Garnier, 1994.
- VIOLLET-LE-DUC Eugène Emmanuel, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, Paris, E. Gründ, 1826 (rééd. Saint-Julien, 1980), 6 vol.
- VÖGE Wilhelm, *Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter : eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik*, Strassburg, Heitz, 1894.
- VOINCHET Bernard, « Le portail de Moissac », *Les monuments historiques de la France*, 4, 1976, p. 20-25.
- VOISENET Jacques, *Bêtes et Hommes dans le monde médiéval : le bestiaire des clercs du V<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle*, Turnhout, Brepols, 2000.
- VOLTAIRE, *Les oeuvres complètes de Voltaire*, 41, *Questions sur l'Encyclopédie*. N. CRONK, C. MERVAUX (Éds.), Oxford, Voltaire Foundation, 2010-2011.
- WARLAND Rainer, « The Concept of Rome in Late Antiquity Reflected in the Mosaics of the Triumphal Arch of S. Maria Maggiore in Rome », *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 17, 2003, p. 127-141.
- WATSON Arthur, « The Speculum Virginum with Special Reference to the Tree of Jesse », *Speculum*, 3 (4), 1928, p. 445-469.
- WATSON Arthur, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, Oxford, University Press, H. Milford, 1934.
- WEIS A., « Drei Könige », dans *LCI*, 1968, col. 539-549.
- WEITZMANN Kurt, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton, Princeton University Press, 1951.
- WILKINSON John, *Jerusalem Pilgrims Before the Crusades*, Warminster, Aris and Philips, 2002 (1<sup>ère</sup> éd. Warminster, 1977).
- WILLIAMS John W., *The Illustrated Beatus : a Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, London-Turnhout, Harvey Miller, 1994-2003, 5 vol.
- WILLIAMSON Paul, *A Catalogue of Romanesque Sculpture*, London, Victoria and Albert Museum, 1983.
- WILPERT Joseph, « *Fractio panis* » : la plus ancienne représentation du sacrifice eucharistique à la « *Capella greca* », Paris, Firmin-Didot et Cie, 1896.
- WILPERT Joseph, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert : unter den Auspizien und mit allerhöchster Förderung Seiner Majestät Kaiser Wilhelms II*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1915-1917, 4 vol.
- WILPERT Joseph, *I sarcofagi cristiani antichi*, Roma, Pontificio istituto di archeologia cristiana, coll. « Monumenti dell'Antica cristiana, 1 » 1929-1936, 6 vol.

- WILPERT Joseph, *La fede della Chiesa nascente secondo i monumenti dell'arte funeraria antica*, Città del Vaticano, Pontificio istituto di archeologia cristiana, coll. « Amici delle catacombe », 1938.
- WILPERT Joseph, *Roma sotterranea : le pitture delle catacombe romane*, Roma, Desclée, Lefebvre, 1903, 2 vol.
- WIRTH Jean, *L'image à l'époque romane*, Paris, Cerf, coll. « Histoire », 1999.
- WOLLASH Joachim, « Les Moines et la mémoire des morts », dans *Religion et culture autour de l'an Mil : Royaume capétien et Lotharingie*, D. IOGNA-PRAT, J.-C. PICARD (Éds.), Actes du Colloque *Hugues Capet, 987-1987, la France de l'an mil*, Auxerre, 26-27 juin 1987, Metz, 11-12 septembre 1987, Paris, Picard, 1990, p. 47-54.
- WOODRUFF Helen, « Iconography and Date of the Mosaics of La Daurade », *A.B.*, 13 (1), 1931, p. 80-104.
- YARZA LUACES Joaquin, « Las pinturas de Maderuelo », *Bellas Artes*, 5 (33), 1974, p. 17-20.
- YARZA LUACES Joaquín, « Un cycle de fresques romanes dans la paroisse de Santa Maria de Taüll », *CSMC*, 30, 1999, p. 121-140.
- YOUNG Karl, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, At Clarendon press, 1933 (rééd. Oxford, 1967), 2 vol.
- ZANARDI Bruno, ROCKWELL Peter, *Battistero di Parma*, Milano, F. M. Ricci, 1992-1993, 2 vol.
- ZANARDI Bruno, « La Polychromie des reliefs de Benedetto Antelami et les deux phases décoratives du Baptistère de Parme », dans *La couleur et la pierre : polychromie des portails gothiques*, D. VERRET, D. STEYAERT (Dir.), Actes du colloque, Amiens, 12-14 oct. 2000, Paris, Picard, 2002, p. 115-118.
- ZANARDI Bruno, « Relazione di restauro dei manufatti in pietra policromi o meno, e delle superfici lapidee e in laterizio dell'interno e dell'esterno del Battistero di Parma, e alcune osservazioni di ordine materiale compiute durante i lavori », dans B. ZANARDI, P. ROCKWELL, *Battistero di Parma*, Milano, F. M. Ricci, 1992-1993, vol. 1, p. 249-268.
- ZANICHELLI Giuseppa Z., « Iconologia di Niccolò a Ferrara », dans *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, Atti del seminario tenutosi a Ferrara, 21-24 settembre 1981, Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria, Ferrara, Corbo, 1985, vol. 2, p. 561-605.
- ZIMMERMANN Michel, « Aux origines de la Catalogne : géographie politique et affirmation nationale », *Le Moyen Âge*, 89, 1983, p. 5-40.
- ZIMMERMANN Michel, « Le concept de *Marca Hispanica* et l'importance de la frontière dans la formation de la catalogne », dans *La Marche supérieure d'Al-Adalus et l'Occident chrétien*, P. SÉNAC (Éd.), table ronde, Casa de Velázquez, l'Universidad de Zaragoza, Huesca, 1988, Madrid, Casa de Velázquez, Universidad de Zaragoza, 1991, p. 29-50.

- ZIMMERMANN Michel, « Origine et formation d'un état catalan », dans *Histoire de la Catalogne*, J. NADAL FERRERAS, P. WOLFF (Dir.), Toulouse, Privat, 1982, p. 217-236.
- ZINK Michel, « Moulin mystique. À propos d'un chapiteau de Vézelay : figures allégoriques dans la prédication et dans l'iconographie romanes », *Annales E.S.C.*, 31 (3), 1976, p. 481-488.
- ZUCCARO Rosalba, *Gli affreschi nella Grotta di S. Michele ad Olevano sul Tusciano*, Roma, De Luca, coll. « Studi sulla pittura medioevale campana, 2 », 1977.

### **III. Ressources électroniques**

- *Aragón Románico*, [ressource électronique], TORRALBA José Manuel, URL : <http://www.aragonromanico.com>, dernière mise à jour 23/02/2012, consulté le 18/09/2012.
- *Atlas, Base des collections exposées du Musée du Louvre*, [ressource électronique], B. ZEITOUN (Dir.), sur le site du Musée du Louvre, URL : [http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=crt\\_frm\\_rs&langue=fr&initCritere=true](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=crt_frm_rs&langue=fr&initCritere=true).
- *Base Joconde*, Portail des collections des musées de France, [ressource électronique], Collections des musées de France, Direction générale des patrimoines, ministère de la Culture (Dir.), sur le site du ministère de la Culture et de la Communications, URL, <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>.
- *Base Mémoire : Archive photographique*, [ressource électronique], Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, site du Ministère de la Culture et de la Communication, URL : [http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memsmn\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memsmn_fr), consulté le 18/09/2012.
- *Bases de données du Laboratoire de recherche des monuments historiques (LRMH)*, [ressource électronique], site du Ministère de la Culture et de la Communication, URL : <http://www.lrmh.culture.fr/lrmh/html/basesdoc.shtml>, consulté le 18/09/2012.
- *Bibindex*, [ressource électronique], index des références bibliques dans les textes patristiques, Institut des Sources Chrétiennes, Laboratoire de l'Histoire et Sources des Mondes antiques (HISOMA), CNRS, Université Lyon II, URL : <http://www.bibindex.mom.fr>, consulté le 18/09/2012.
- *Bildindex der Kunst und Architektur*, [ressource électronique], site de la Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte, Bildarchiv Foto Marburg URL : <http://www.bildindex.de>, 18/09/2012.
- *British Library (Online Gallery)*, [ressource électronique], URL : <http://www.bl.uk/onlinegallery>, consulté le 18/09/2012.
- *Claustro* [ressource électronique], OLAÑETA Juan Antonio, URL : <http://www.claustro.com>, consulté le 18/09/2012.
- *Dictionary of Art Historians (DAH)*, L. SORENSEN, (Éd.), [En ligne], URL : <http://www.dictionaryofarthistorians.org>, consulté le 18/09/2012.
- *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, [ressource électronique], P. SÉNÉCHAL, C. BARBILLON (Dir.),

- Paris, site web de l'INHA, 2009, [En ligne], URL : <http://www.inha.fr/spip.php?rubrique347>, consulté le 18/09/2012.
- *Electronic Monumenta Germaniae Historica (eMGH)*, [ressource électronique], R. VANDER PLAETSE, *Traditio Litterarum Occidentalium*, CTLO (Dirs.), Turnhout, Brepols, 2009, site des éditions Brepols, URL : [www.brepolis.net](http://www.brepolis.net), consulté le 18/09/2012.
  - *Enluminure* [ressource électronique], base des manuscrits conservés dans les bibliothèques municipales françaises, URL : <http://www.enluminures.culture.fr>, consulté le 18/09/2012.
  - *Europeana*, [ressource électronique], Base de l'héritage artistique et scientifique européen, The Europeana Foundation, Koninklijke Bibliotheek, La Haye, dernière mise à jour 12 septembre 2012, URL : <http://pro.europeana.eu>.
  - *Index of Armenian Art (IAA) : Manuscripts*, [ressource électronique], KOUYMIJIAN Dickran, California State University of Fresno, The Bertha and John Garabedian Charitable Foundation, 2008, site de la California State University of Fresno, URL : [http://armenianstudies.csufresno.edu/iaa\\_miniatures/index.htm](http://armenianstudies.csufresno.edu/iaa_miniatures/index.htm), consulté le 18/09/2012.
  - *Index of Christian Art* [ressource électronique], site de l'Université de Princeton, URL : <http://ica.princeton.edu>, consulté le 18/09/2012.
  - *Liber Floridus* [ressource électronique], base des manuscrits conservés dans les bibliothèques de l'enseignement supérieur, URL : <http://liberfloridus.cines.fr>, consulté le 18/09/2012.
  - *Library of Latin Texts (LLT)*, [ressource électronique], B. JANSSENS (Dir.), Brepols, Corpus Christianorum, 2001-2010, site des édition Brepols, URL : <http://www.corpuschristianorum.org/centres/turnhout.html>, consulté le 18/09/2012.
  - *Mandragore* [ressource électronique], base des manuscrits enluminés de la BnF URL : <http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html>, consulté le 18/09/2012.
  - *Media Center for Art History* [ressource électronique], site de la *Columbia University*, New York, URL : <http://www.mcah.columbia.edu>, consulté le 18/09/2012.
  - *Medieval Institute Library* [ressource électronique], Hesburg Libraries, site de l'University of Notre Dame, URL : <http://medieval.library.nd.edu>, consulté le 18/09/2012.
  - *Musée des Augustins, Musée des Beaux-Arts de Toulouse* (Base de données des collections), [ressource électronique], 1998-2012, dernière mise à jour septembre 2012, URL : <http://www.augustins.org/fr/collections/bdd/recherches.asp>.
  - *Patrologia Latina Database* [ressource électronique], version électronique de la première édition de MIGNE Jacques Paul, *Patrologia Cursus completus. Series Latina*, 1844-1855, (1996-2012), URL : <http://pld.chadwyck.co.uk>, consulté le 18/09/2012.
  - *Rn'Bi, Rouen nouvelle bibliothèque* (Base d'image), [ressource électronique], site de la Bibliothèque municipale de Rouen, 2005 URL : <http://bibliotheque.rouen.fr/repons/portal/bookmark?GlobalTreeNode=SearcherImagesGallery&MainTab=ImagesSearcher&ImagesSearcherTab=ImagesGallerySearcher&>, consulté le 18/09/2012.

- Saint-Louis University, Library, [ressource électronique], site de la Library of the Saint-Louis University, URL : <http://libraries.slu.edu>, consulté le 18/09/2012.
- *St. Albans Psalter* (version numérisée du *Psautier de Saint-Albans*), [ressource électronique], Dombibliothek Hildesheim St Godehard, University of Aberdeen, 2003, URL : <http://www.abdn.ac.uk/stalbanspsalter>, consulté le 18/09/2012.
- *Staatsbibliothek Bamberg*, site de la bibliothèque de Bamberg [ressource électronique], site de l'Université d'Aberdeen, URL : <http://www.staatsbibliothek-bamberg.de>, consulté le 18/09/2012.
- *The British Museum* (Collection database search), [ressource électronique], site du British Museum, URL : [http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database.aspx](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx), consulté le 18/09/2012.
- *The Catholic Encyclopedia*, version électronique de *Catholic Encyclopedia*, New York, Robert Appleton, 1907-1912, 15 vol., [En ligne], URL : <http://www.newadvent.org/cathen/03705a.htm>, consulté le 18/09/2012.
- *Université of Leceister*, Archéologic departement, [ressource électronique], site de l'Université de Leceister, URL : <http://www2.le.ac.uk/departments/archaeology>, consulté le 18/09/2012.
- *Victoria and Albert Museum*, (V&A Search Collections), [ressource électronique], site du Victoria and Albert Museum, URL : <http://collections.vam.ac.uk>, consulté le 18/09/2012.
- *Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Digitale Sammlungen*, [ressource électronique], site de la *Württembergische Landesbibliothek Stuttgart*, URL : [http://digital.wlbstuttgart.de/digitalesammlungen/listenansicht/?no\\_cache=1](http://digital.wlbstuttgart.de/digitalesammlungen/listenansicht/?no_cache=1), consulté le 18/09/2012.

# **Illustrations**



Figure 1 : Rome, Catacombe Santa Priscilla, Capella Graeca, II<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> s. *Adoration des Mages* (cliché d'après G. SCHILLER, t. 1, 1969, fig. 245)



Figure 2 : Rome, Catacombe Santa Priscilla, *Vierge au prophète*, II<sup>e</sup> s. (cliché Musées du Vatican, URL : <http://www.vatican.va>)



Figure 3: Arles, Musée départemental de l'Arles Antique, *Sarcophage des Époux*, IV<sup>e</sup> s., *Adoration des Mages*, (cliché M. BEAUD, 2006)



Figure 4: Vatican, Museo Pio Cristiano, sarcophage (fragment) provenant de la Nécropole vaticane (n° d'inv. 31450, ex 121), *Adoration des Mages*, (cliché M. BEAUD, 2011)





Figure 5: Londres, British Museum, médaillon byzantin en or (n° d'inv. 1983,0704.1), VI<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> s., *Adoration des Mages* (cliché British Museum, URL: <http://www.britishmuseum.org>)



Figure 6 : Monza, trésor de la cathédrale, ampoule en argent, VI<sup>e</sup> s., *Adoration des Mages et Annonce aux Bergers* (cliché d'après G. SCHILLER, t. 1, 1969, fig. 258)



Figure 7 : Arles, Musée départemental de l'Arles Antique, sarcophage (front), IV<sup>e</sup> s., *Nativité et Mages apercevant l'étoile*, (cliché M. BEAUD, 2006)

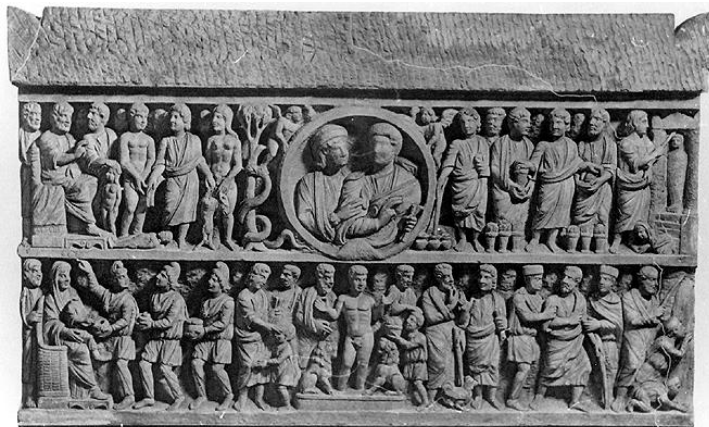


Figure 8: Vatican, Museo Pio Cristiano, *Sarcophage Dogmatique*, (n° d'inv. Latran 104), IV<sup>e</sup> siècle, (cliché J. WILPERT, 1929, t. 1, pl. XCVI)



Figure 9 : Arles, Musée départemental de l'Arles Antique, *Sarcophage de Romania Celsa* (front, couvercle), 330, *Trois Hébreux dans la fournaise et Adoration des Mages* (cliché M. BEAUD, 2006)





Figure 10 : Milano, église Sant'Ambrogio, Sarcophage de Sant'Ambrogio, couvercle, Trois Hébreux face à Nabuchodonosor ? Adoration des Mages (cliché d'après J. WILPERT, 1929, t. 2, pl. 188, 2)



Figure 11 : Rome, église Santa Sabina, portail occidental, portes de bois, vantail droit, cadre supérieur (422-440), Adoration des Mages, (cliché M. BEAUD, 2011)



Figure 12 : Rome, basilique Santa Maria Maggiore, arc triomphal, partie nord (432), Adoration des Mages, Annonciation (cliché d'après H. von KARPP, 1966, fig 6)



Figure 13 : Rome, Santa Maria Maggiore, arc triomphal, partie sud (432), Mages devant Hérode (cliché M. BEAUD, 2011)



Figure 14: Ravenne, Sant'Apollinare Nuovo, mosaïque, mur nord de la nef (526-561), Adoration des Mages (cliché F. W. DEICHMANN, 1958, pl. 115)





Figure 15: Ravenne, San Vitale, mosaïque, mur sud de l'abside (545-548), *Theodora* (cliché ICA)



Figure 16 : Rome, église Santa Maria Antiqua, *Vierge du palimpseste*, fin VII<sup>e</sup> siècle, (cliché M. BEAUD, 2009)



Figure 17 : Cividale, Museo Cristiano, Tesoro del Duomo, *Autel de Ratchis* (745) (cliché, université de Leceister, Archéologic departement, URL : <http://www2.le.ac.uk>)



Figure 18 : Rome, Santa Maria Antiqua, chœur, mur nord, registre supérieur (cliché M. BEAUD, 2009)



Figure 19 : *Ménologe de Basile II* (976-1025), Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. gr.1613, p. 272, (cliché d'après *Menologio di Basilio II*, 1907, vol. 2, p. 272 )



Figure 20 : *Homénaire de Grégoire de Naziance* (879-882), Paris, BnF., ms. gr. 510, fol. 137 r. (détail, cadre supérieur), *Adoration des Mages* (cliché BnF, base Mandragore, URL : mandragore.bnf.fr)



Figure 21 : *Homénaire de Grégoire de Naziance*, Jérusalem, Bibliothèque grecque patriarcale, ms. Taphou 14, fol. 98 v. (XI<sup>e</sup> s.), *Voyage des Mages et Adoration des Mages*, (cliché ICA, 1980)



Figure 22 : Rome, Santa Maria in Cosmedin, sacristie, mosaïque provenant de l'ancien oratoire de Jean VII (VIII<sup>e</sup> s.), *Adoration des Mages* (cliché M. BEAUD, 2010)





Figure 23 : Castelseprio, Santa Maria foris portas, revers sud de l'arc triomphal, *Adoration des Mages* (cliché M. BEAUD, 2009)



Figure 24 : Londres, British Museum, *Fanks casket* (VII<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> s.), Northumbrie, *Wieland le forgeron et Adoration des Mages*, (cliché British Museum, URL : <http://www.britishmuseum.org>)



Figure 25 : *Registrum Gregorii de Trèves*, folio conservé à Chantilly, Musée Condé, ms 14 bis (cliché d'après P. RICHÉ, 2001, pl. 6)



Figure 26 : *Bénédictionnaire de saint Æthelwold*, London, British Library, Additional ms 49598, fol. 24 v (cliché d'après P. RICHÉ, 2001, pl. 116)



Figure 27 : *Évangélaire de Poussay*, Paris, BnF, ms. lat. 10514, fol. 18 v. (cliché BnF, base Mandragore, URL : [mandragore.bnf.fr](http://mandragore.bnf.fr))



Figure 28 : *Codex Egberti* (977-993), Trier, Stadtbibliothek, ms. 24, fol. 17 r, (cliché, Medieval Institute Library, <http://medieval.library.nd.edu/facsimiles/litfac/egberti.html>)



Figure 29 : *Psautier de Stuttgart*, Stuttgart, Landesbibliothek, ms. Bibl. 2°.23, fol. 84 r., illustration du Psaume 72 (71), 10 (cliché Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, URL : <http://www.wlb-stuttgart.de>)



Figure 30: *Psautier de Bury Saint Edmunds*, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rge. Lat. 12 fol. 78 v. (cliché ICA)





Figure 31 : *Psautier d'Utrecht*, Utrecht, Universiteitsbibliotheek, ms Bibl. Rhenotraiectinae I, Nr. 32, fol. 40 v., *Psaulme 72 (71)* (détail), (cliché ICA)



Figure 32 : *Psautier d'Hamilton*, Berlin, Kupferstichkab, ms. 78. A. 9 fol. 62 r. (cliché ICA)



Figure 33 : Tolentino, cathédrale, *Sarcophage de Catervius*, face latérale droite (cliché d'après J. WILPERT, 1929, t. I, 2, pl. LXXIII, 1)



Figure 34: Tolentino, cathédrale, *Sarcophage de Catervius*, face latérale gauche (cliché d'après J. WILPERT, 1929, t. I, 2, pl. LXXIII, 2)



Figure 35 : *Évangélaire de Lorsch*, plat de reliure postérieure, Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Museo Cristiano, *Adoration des Mages et Mages devant Hérode* (cliché d'après G. SCHILLER, t. 1, 1969, fig. 260)



Figure 36: *Sacramentaire de Drogon*, Paris, BnF., ms. lat. 9428, Initiale D, fol. 34 v. (cliché BnF, base Mandragore, URL : [mandragore.bnf.fr](http://mandragore.bnf.fr))



Figure 37 : Paris, Musée du Louvre, coffret en ivoire, école de Metz (cliché M. BEAUD, 2010)



Figure 38 : *Bible de San Paolo fuori le mura*, Roma, abbaye de San Paolo fuori le mura, fol. 1, *portrait de Charles le Chauve* (cliché d'après W. J. DIEBOLD, 1994, fig. 1)



Figure 39: *Évangélaire de Lothaire*, Paris, BnF., ms, lat. 266, fol. 1 v., *portrait de Lothaire* (cliché BnF, base Mandragore, URL : [mandragore.bnf.fr](http://mandragore.bnf.fr))





Figure 40 : *Évangélaire d'Otton III*, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453, fol. 29 r., *Adoration des Mages* (cliché Columbia University, URL : <http://www.mcah.columbia.edu>)



Figure 41: Lyon, Musée des Beaux-Arts, ancien diptyque en ivoire (n° d'inv. L 403), *Adoration, Songe et Voyage des Mages* (cliché d'après G. SCHILLER, t. 1, 1969, fig. 263)



Figure 42: Franckfort, plat de reliure en ivoire de l'école de Metz (850), Frankfurt, Stadtbibliothek, Cod. Ausst. 68 (cliché d'après G. SCHILLER, t. 1, 1969, fig 391)



Figure 43 : Paris, plat de reliure en ivoire Paris, BnF., ms. lat. 9393, (détail), *Adoration des Mages* (cliché BnF., base Mandragore, URL : [mandragore.bnf.fr](http://mandragore.bnf.fr))





Figure 44 : *Flavius Josèphe de Bamberg*, Bamberg, Staatsbibliothek, Class. 79, fol. 1 v. et 2 r., *portrait d'Otton III* (cliché Staatsbibliothek Bamberg, URL : <http://www.staatsbibliothek-bamberg.de>)

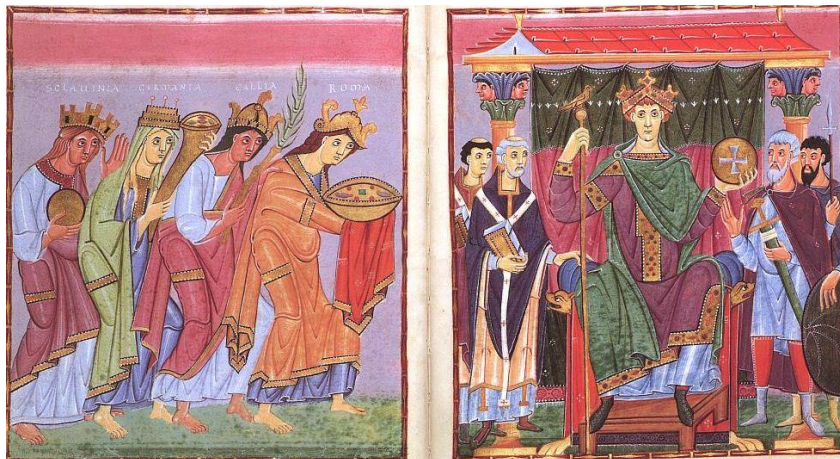


Figure 45 : *Évangélaire d'Otton III*, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453, fol. 23 v. et 24 v., (cliché d'après ceux mis en ligne par l'université de Saint-Louis, URL : <http://libraries.slu.edu>)



Figure 46 : *Péricopes d'Henri II*, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4452, fol. 17 v. et 18 r. (cliché d'après ceux mis en ligne par l'Université de Columbia, URL : <http://www.mcah.columbia.edu>)



Figure 47 : Hildesheim, abbatale Saint-Michel, porte de bronze, vantail gauche, *Adam et Ève condamnés au Travail* (cliché d'après U. MENDE, 1994, pl. 19)



Figure 48 : Hildesheim, abbatale Saint-Michel, porte de bronze, vantail droit, *Adoration des Mages*, (cliché d'après U. MENDE, 1994, pl. 21)



Figure 49 : Arles, église Saint-Trophime, façade occidentale, frise de l'Enfance, ébrasement sud, *Adoration des Mages* (cliché M. BEAUD 2006)



Figure 50 : Vienne, cathédrale Saint-Maurice, chapiteau de la nef, *Adoration des Mages* (cliché LESCUYER, CESCМ)



Figure 51: Pompierre, portail de l'église Saint-Martin, détail du tympan, *troisième roi mages* (cliché CESCМ)





Figure 52 : Autun, cathédrale Saint-Lazare, ancien chapiteau du chœur, aujourd'hui dans la salle capitulaire, *Adoration des Mages* (cliché CESC)



Figure 53 : Neuilly-en-Donjon, église Sainte-Marie-Madeleine, détail du tympan, *Mages au codex* (cliché M. BEAUD 2006)



Figure 54 : Autun, cathédrale Saint-Lazare, ancien chapiteau du chœur, aujourd'hui dans la salle capitulaire, face latérale, *Songe de Joseph* (cliché Bildindex, URL : <http://www.bildindex.de>)

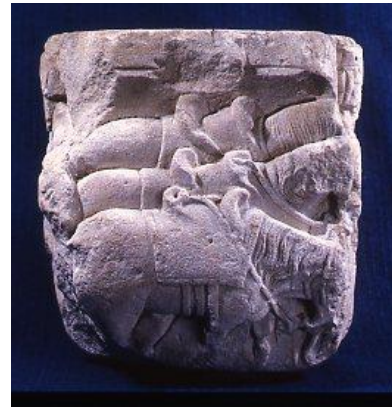


Figure 55 : Nîmes, Musée archéologique, chapiteau, *chevaux des Mages* (cliché J. PEY, Musée archéologique de Nîmes, 2011)



Figure 56 : Milano, Catello Sforzesco, Museo d'Arte Antica, architrave (fragment), *Voyage et Adoration des Mages* (cliché d'après P. J. GEARY, 1988, fig. 351)



Figure 57 : Brinay, église Saint-Aignan, chœur, mur nord, registre supérieur, *Voyage des Mages vers Jérusalem* (cliché DRAC, 1984, CESC)



Figure 58 : Tarragona, cathédrale, portail nord (portail du cloître), chapiteau du trumeau, face ouest et nord, *Adoration des Mages* (cliché M. BEAUD, 2010)



Figure 59 : Tarragona, portail du cloître, chapiteau du trumeau, face ouest (détail), *Adoration des Mages*, (cliché M. BEAUD, 2010)



Figure 60 : Tarragona, portail du cloître, chapiteau du trumeau, face ouest (détail), *Adoration des Mages* (cliché M. BEAUD, 2010)



Figure 61 : Arles, Saint-Trophime, façade occidentale, frise inférieure, ébrasement sud, *Adoration des Mages*, détail (cliché M. BEAUD, 2006)



Figure 62 : *Beatus de las Huelgas* (fin XII<sup>e</sup> siècle), New York, Pierpont Morgan Library, M. 429, fol. 12 r. *Adoration des Mages* (cliché d'après J. WILLIAMS, 2003, vol. 5, fig. 345)





Figure 63: *Psautier de Saint-Albans*, Hildesheim, abbaye Saint-Godehard, ms. 1, fol. 13 r., *Adoration des Mages* (cliché Dombibliothek Hildesheim St Godehard, URL : <http://www.abdn.ac.uk/stalbanspsalter>)

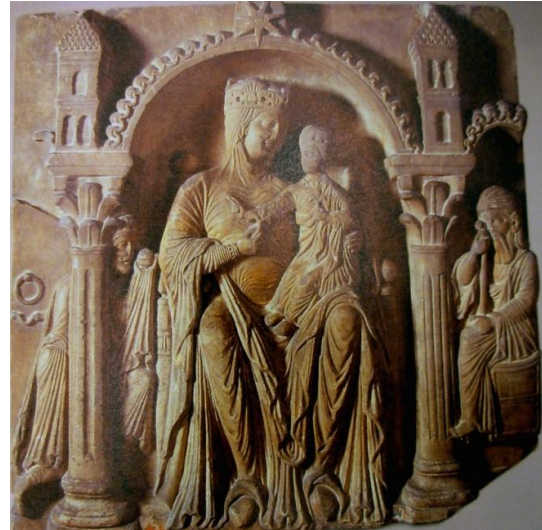


Figure 64: Montpellier, *Vierge de Fontfroide*, fragment de retable de l'abbaye de Fontfroide, Musée Languedocien de Montpellier (cliché Collections de la Société Archéologique de Montpellier, Musée Languedocien de Montpellier)



Figure 65 : Le Boulou, église Notre-Dame, frise de la façade occidentale (détail), *Adoration des Mages, Fuite en Égypte, Repos de la sainte famille* (cliché d'après A. BONNERY M. BURRINI K. CAMPS I SORIA, 2000, p. 87)



Figure 66 : Le Boulou, église Notre-Dame, frise de la façade occidentale (détail), *Bain de l'Enfant, Nativité, Annonce aux Bergers* (cliché d'après A. BONNERY M. BURRINI K. CAMPS I SORIA, 2000, p. 88)





Figure 67 : Lescar, église de l'Assomption, carré du transept, chapiteau de la pile nord-est, *Adoration des Mages* (cliché CESC M)



Figure 68 : Nuillé-sur-Boutonne, église Notre-Dame, portail occidental, vousoirs de la clé de l'archivolte externe, *Adoration des Mages* (cliché CESC M)



Figure 69 : *Beatus de Saint-Sever*, (XI<sup>e</sup> siècle), Paris, BnF., lat. 8878, fol. 12, *Adoration des Mages* (cliché d'après J. WILLIAMS, vol. 3, 1998, fig. 383)

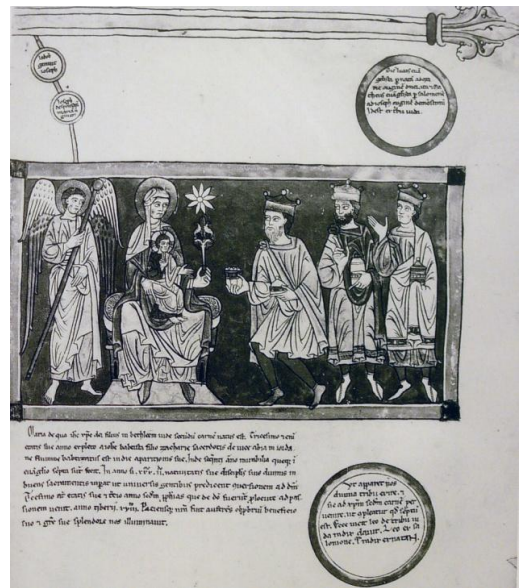


Figure 70 : *Beatus de Rylands*, (1175), Manchester, John Rylands University Library, ms. lat. 8 fol. 13 (cliché d'après J. WILLIAMS, vol. 5, 2003, fig. 25)



Figure 71 : Clermont-Ferrand, Notre-Dame-du-Port, linteau du portail méridional, *Adoration des Mages* (cliché, M. BEAUD, 2010)



Figure 72 : Cessac, église Saint-Romain, arc triomphal, retombée sud, *Adoration des Mages* ? (cliché CЕССМ)

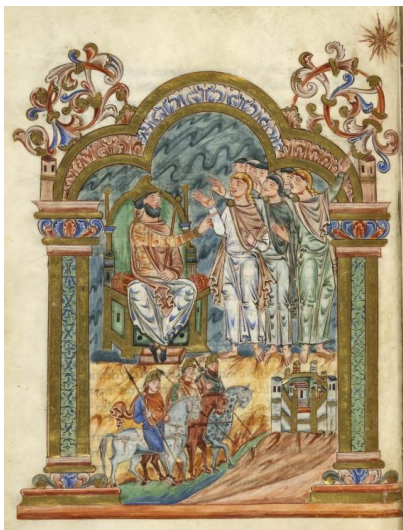


Figure 73 : *Sacramentaire de Robert de Jumièges*, Rouen, B.M., ms Y 6, fol. 36 v. *Hérode consultant ses scribes* et *Voyage des Mages vers Jérusalem* (cliché B.M. Rouen, URL : <http://bibliotheque.rouen.fr>)



Figure 74 : *Sacramentaire de Robert de Jumièges*, Rouen, B.M., ms Y 6 fol. 37 r., *Adoration des Mages* et *Songe des Mages* (cliché B.M. Rouen, URL : <http://bibliotheque.rouen.fr>)



Figure 75 : *Hortus Deliciarum* (disparu), anciennement conservé à Strasbourg, B.M., fol. 92 r. (cliché d'après R. GREEN, 1979, pl. 53, 1)



Figure 76 : Trévisе, Museo Diocesano, portail de l'ancienne cathédrale, jambage droit, *Mages apercevant l'étoile*, (cliché d'après L. COLETTI, 1954, fig. 54)





Figure 77 : Besançon, cathédrale Saint-Jean, abside, chapiteau de l'Adoration des Mages (cliché CESCO, av. 1955)



Figure 78 : Champs-sur-Marne, collection des Monuments historiques, panneau de la fenêtre de l'Enfance de Saint-Denis, Mages devant Hérode (cliché base LRMH, 1980, URL : <http://www.lrmh.culture.fr/lrmh/html/basesdoc.shtml>)



Figure 79 : Toulouse, Musée des Augustins, ancien chapiteau du cloître de la cathédrale Saint-Étienne, Voyage des Mages (cliché CESCO, 1957)



Figure 80 : Toulouse, musée des Augustins, ancien chapiteau du cloître de la cathédrale Saint-Étienne, Adoration des Mages (cliché CESCO, 1957)



Figure 81 : Londres, Victoria and Albert Museum, chapiteau de l'ancien cloître de l'église Sainte-Marie de Lombez (1140-1150), Voyage des Mages (cliché, V and A Museum, URL : <http://collections.vam.ac.uk>)



Figure 82 : Londres, Victoria and Albert Museum, chapiteau de l'ancien cloître de l'église Sainte-Marie de Lombez (1140-1150), Adoration des Mages (cliché, V and A Museum, URL : <http://collections.vam.ac.uk>)



Figure 83 : Nuaillé-sur-Boutonne, église Notre-Dame, portail occidental (cliché CESCO)



Figure 84 : Nuaillé-sur-Boutonne, église Notre-Dame, portail occidental, voussoir externe (détail), *Mages devant Hérode* (cliché CESCO)



Figure 85: Nuaillé-sur-Boutonne, église Notre-Dame, portail occidental, voussoir externe (détail), *Retour des Mages* (cliché CESCO)



Figure 86: Arles, Saint-Trophime, façade occidentale, frise inférieure, ébrasement nord (détail), *Mages devant Hérode* et *Voyage vers Bethléem* (cliché CESCO)





Figure 87: Pisa, *porta di San Ranieri*, Museo dell'Opera del Duomo, ancienne porte du transept sud, vantail droit, *Massacre des Innocents* (cliché M. BEAUD, 2011)



Figure 88 : Verona, abbazia San Zeno, façade occidentale, écran sculpté nord, *Mages devant Hérode* (cliché M. BEAUD, 2008)



Figure 89: Besalù, abbazia Sant Pere, chapiteau du rond-point du chœur, *Massacre des Innocents* (cliché M. BEAUD, 2010)



Figure 90: Barcelona, MNAC, fresques de Santa Maria de Taüll, mur sud de la nef, *Mages devant Hérode et Adoration des Mages* (cliché M. BEAUD, 2010)



Figure 91: Arles, église Saint-Trophime, façade occidentale, frise inférieure, ébrasement sud (détail), *Adoration des Mages* (cliché CESC M)



Figure 92 : Arles, église Saint-Trophime d'Arles, frise sud, *Voyages des Mages et Mages devant Hérode* (cliché CESC M)





Figure 93 : *Psautier de Saint-Swithun* (ou *Psautier de Winchester*), Londres, British Library, Cotton ms. Nero C. IV, fol. 12 r., *Annonce aux Bergers, Mages devant Hérode* (cliché British Library, 2009, URL : <http://www.bl.uk/onlinegallery>)



Figure 94 : Autun, cathédrale Saint-Lazare, chapiteau de la salle capitulaire, *Mages devant Hérode* (cliché 1925, Bildindex, URL : <http://www.bildindex.de>)



Figure 96 : Reims, basilique Saint-Remi, Musée Saint-Remi, (ancienne salle capitulaire), *Mages devant Hérode* (cliché CESCMI)



Figure 95 : *Psautier de Saint-Albans*, Hildesheim, abbaye Saint-Godehard, ms. 1, *Mages devant Hérode* (cliché, Dombibliothek Hildesheim St Godehard, URL : <http://www.abdn.ac.uk/stalbanspsalter>)





Figure 97 : Avallon, église Saint-Lazare, tympan du portail sud (détail), *Mages devant Hérode* (cliché CЕСSM)



Figure 98 : Arles, Saint-Trophime, cloître, galerie est, *Mages devant Hérode* (cliché J. AUSTIN, ICA)



Figure 99 : Pistoia, église Sant'Andrea, façade occidentale, linteau, *Adoration des Mages et Mages devant Hérode* (cliché d'après D. GLASS, 1997, fig. 4)



Figure 100: Fidenza, cathédrale San Donnino, façade occidentale, *Adoration des Mages* (cliché M. BEAUD, 2009)

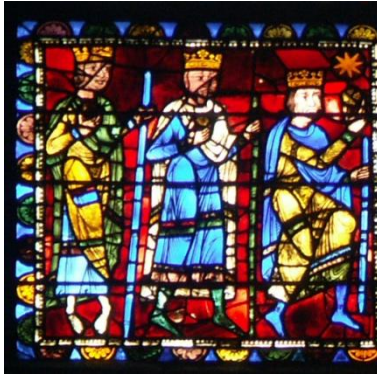


Figure 101 : Chartres, cathédrale Notre-Dame, nef, mur occidental, *fenêtre de l'Enfance, Voyage des Mages* (cliché ICA)



Figure 102 : Chartres, cathédrale Notre-Dame, nef, mur occidental, *fenêtre de l'Enfance, Vierge à l'Enfant* (cliché J. P. BOZELLE, LMHF, 1976, URL : <http://www.lrmh.culture.fr/lrmh/html/basesdoc.shtml>)



Figure 103 : Chartres, cathédrale Notre-Dame, nef, mur occidental, *fenêtre de l'Enfance, Retour des Mages* (cliché J. P. BOZELLE, LMHF, 1976, URL : <http://www.lrmh.culture.fr/lrmh/html/basesdoc.shtml>)

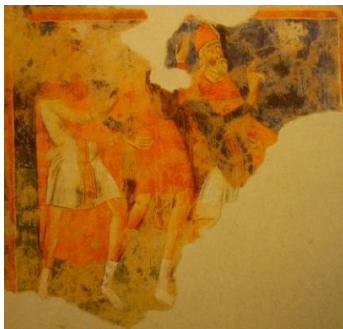


Figure 104 : Ferentillo, église San Pietro in Valle, peintures de la nef, mur sud, *Mages apercevant l'étoile* (cliché d'après G. TAMANTI, 2003, pl XXX)



Figure 105 : Ferentillo, église San Pietro in Valle, peintures de la nef, mur sud, *Adoration des Mages* (cliché d'après G. TAMANTI, 2003, pl. XXXI)



Figure 106 : Ferentillo, église San Pietro in Valle, peintures de la nef, mur sud, *Retour des Mages* (cliché d'après G. TAMANTI, 2003, pl. XXXII)



Figure 107 : Paris, Musée du Louvre, chapiteau du cloître de l'abbaye Notre-Dame de Coulomb, *Songe des Mages*, (cliché M. BEAUD, 2011)



Figure 108 : Tarragona, cathédrale, portail nord (portail du cloître), chapiteau de l'ébrasement oriental, *Songe des Mages* (cliché M. BEAUD, 2010)





Figure 109 : Raby, château, collection Lord Barnard, panneau de la *fenêtre de l'Enfance de Saint-Denis*, *Songe des Mages* (cliché M. I. W. COTHREN, 1986, fig. 1, p. 400)



Figure 110: Benevento, cathédrale, fragment de l'ancienne porte de bronze, *Janua Major*, *Songe des Mages* (cliché d'après S. ANGELUCCI, C. MARINELLI, 1987, pl. II, 1)



Figure 111 : Florence, baptistère San Giovanni, mosaïques de la coupole, *Retour des Mages par la mer* (cliché M. BEAUD, 2011)



Figure 112 : Paris, Musée du Louvre, coffret en ivoire, école de Metz, face latérale du couvercle, *Songe des Mages* (cliché M. BEAUD, 2011)



Figure 113: Magliano Romano, fresques de la Grotta degli Angeli déposées dans l'église San Giovanni Battista, *Adoration des Mages* (cliché M. BEAUD 2010)



Figure 114 : Rome, Sant'Urbano alla Caffarella, mur nord, *Mages apercevant l'étoile et Voyage de la sainte famille vers Bethléem* (cliché M. BEAUD, 2011)



Figure 115 : Rome, Sant'Urbano alla Caffarella, mur nord, *Adoration des Mages et Fuite en Égypte* (cliché M. BEAUD, 2011)



Figure 116: Rome, église San Giovanni a Porta Latina, nef, mur sud, deux registres supérieurs, *Adoration des Mages et Pêché originel* (cliché M. BEAUD, 2009)





Figure 117 : Nonantola, abbatale San Sylvestro, portail occidental (cliché M. BEAUD, 2009)

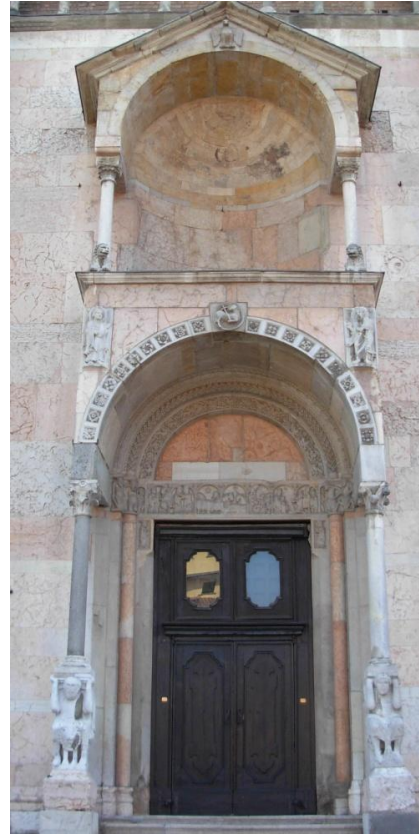


Figure 118: Piacenza, cathédrale, façade occidentale, portail nord (cliché M. BEAUD, 2009)



Figure 119 : Nonantola, abbatale San Sylvestro, portail occidental, jambage droit, *Adoration des Mages* (cliché M. BEAUD, 2009)



Figure 120: Nonantola, abbatale San Sylvestro, portail occidental, jambage gauche, *Anselme demandant au pape la reconnaissance de l'abbaye et les reliques de saint Sylvestre* (cliché M. BEAUD, 2009)



Figure 121 : Piacenza, cathédrale, portail nord, linteau, *Adoration des Mages* (cliché M. BEAUD, 2009)



Figure 122 : Ferrara, cathédrale San Giorgio, façade occidentale, portail central (cliché M. BEAUD, 2009)



Figure 123 : Ferrara, cathédrale San Giorgio, façade occidentale, portail central, linteau, *Adoration des Mages* (cliché M. BEAUD 2009)



Figure 124 : Verona, cathédrale, portail occidental, tympan, *Adoration des Mages et Annonce aux Bergers* (cliché M. BEAUD, 2008)

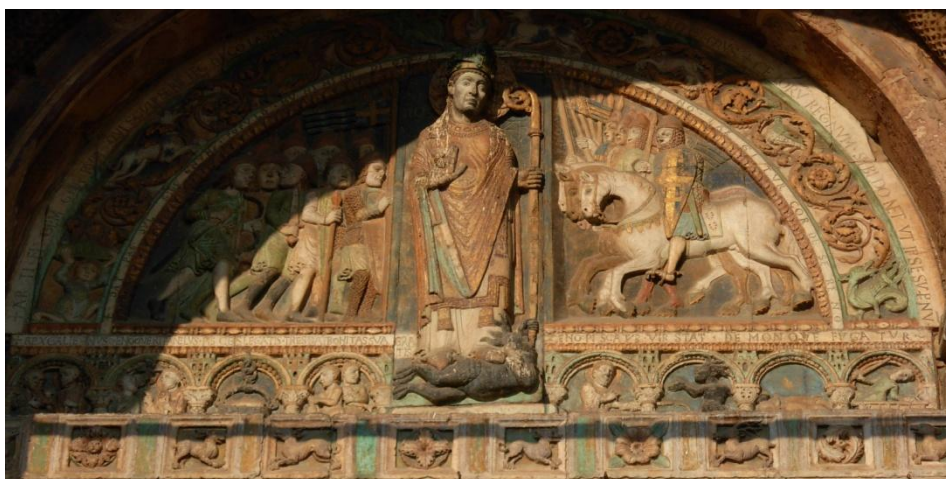


Figure 125 : Verona, abbatale San Zeno, portail occidental, tympan (cliché M. BEAUD 2009)





Figure 126 : Barcelona, MNAC, fresques de l'église Santa Maria d'Àneu, conque absidale (cliché M. BEAUD 2010)



Figure 127 : Barcelona, MNAC, fresques de l'église Santa Maria d'Àneu, conque absidale (cliché M. BEAUD 2010)



Figure 128 : Londres, British Museum, Ivoire byzantin, *Adoration des Mages* (cliché British Museum, URL : <http://www.britishmuseum.org>)



Figure 129 : *Évangélaire d'Etchmiadzin VI<sup>e</sup> s.*, Erevan, Maenadaran, ms. 2374 fol. 229 r. (autrefois, Bibliothèque d'Etchmiadzin, ms. 229), *Adoration des Mages* (cliché Dr. D. KOUYMIJIAN, 2008, Index of Armenian Art (IAA) URL : [http://armenianstudies.csufresno.edu/iaa\\_miniatures/index.htm](http://armenianstudies.csufresno.edu/iaa_miniatures/index.htm))





Figure 129 : New York, Metropolitan Museum (Cloisters), fresques de l'église Santa Maria de Tredós (cliché The Metropolitan Museum of Art, URL : <http://www.metmuseum.org/Collections>)



Figure 130 : Barcelona, MNAC, fresques de l'église Santa Maria de Taüll, abside (cliché M. BEAUD 2010)



Figure 131 : Barcelona, MNAC, fresques de l'église Santa Maria de Taüll, conque absidale, *Adoration des Mages* (cliché M. BEAUD 2010)



Figure 132 : Aguëro, église Santiago, tympan du portail sud, *Adoration des Mages* (cliché J. M. TORRALBA, URL : <http://www.aragonrománico.com>)



Figure 133 : Biota, église San Miguel, portail occidental, tympan, *Adoration des Mages* (cliché J. A. OLAÑETA, URL : <http://www.claustro.com>)



Figure 134 : El Frago, église San Nicolás, portail méridional, *Adoration des Mages* (cliché J. A. OLAÑETA, URL : <http://www.claustro.com>)

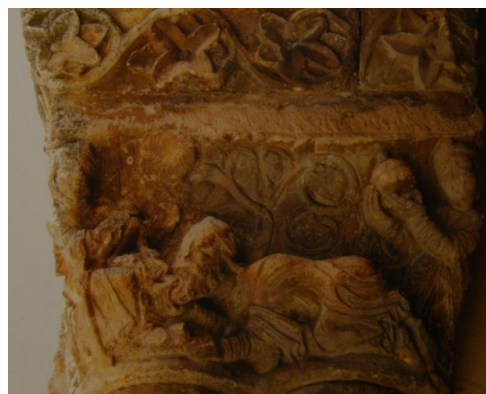


Figure 135 : Grado del Pico, église San Pedro Apóstol, chapiteau de l'Épiphanie (cliché d'après J. M. RODRÍGUEZ MONTAÑES, *EDR Segovia*, 2007, vol. 2, p 828)



Figure 136 : Sos del Rey Católico, église San Esteban, *Adoration des Mages* (cliché C. MARTÍNEZ ÁLAVA, *EDR*, vol. 2, p. 622)



Figure 137 : San Juan Evangelista de Uncatillo (cliché D. SAGASTE ABADÍA, *EDR*, 2010, vol. 2, p. 687)



Figure 138 : Biota, église San Miguel, portail occidental, modillon nord, *Lion androphage* (cliché J. A. OLAÑETA, URL : <http://www.claustro.com>)



Figure 139 : Biota, église San Miguel, portail occidental, modillon sud, *Lion androphage* (cliché J. A. OLAÑETA, URL : <http://www.claustro.com>)





Figure 140 : Alloz, Eguiarte, église Santa Maria de Eguiarte, portail sud, chapiteau de l'ébrasement ouest, *Adoration des Mages* (cliché J. A. OLAÑETA, URL : <http://www.claustro.com>)



Figure 141 : Alloz, Eguiarte, église Santa Maria de Eguiarte, portail sud, chapiteau de l'ébrasement est, *chrisme* (cliché J. A. Olañeta, URL : <http://www.claustro.com>)



Figure 142 : Dreux, Musée d'Art et d'histoire Marcel Dessal, chapiteau de l'ancienne collégiale Saint-Étienne de Dreux, *Adoration des Mages* (cliché CESCМ)



Figure 143 : Yale University Art Gallery, fragment de chapiteau de l'ancienne collégiale Saint-Étienne de Dreux, *Hérode* (cliché d'après W. CAHN, 1974, fig. 4, p. 15)

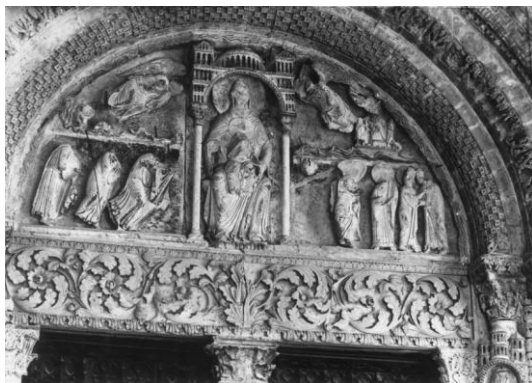


Figure 144 : Bourges, cathédrale Saint-Étienne, portail du transept nord (*Portail de la Vierge*), tympan (cliché CESCМ, av.1958)



Figure 145 : Laon, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail nord, tympan, *Adoration des Mages* et *Songe de Joseph* ? (cliché I. KASARSKA, 2008, catalogue, sur CD-Rom, p. 6.)

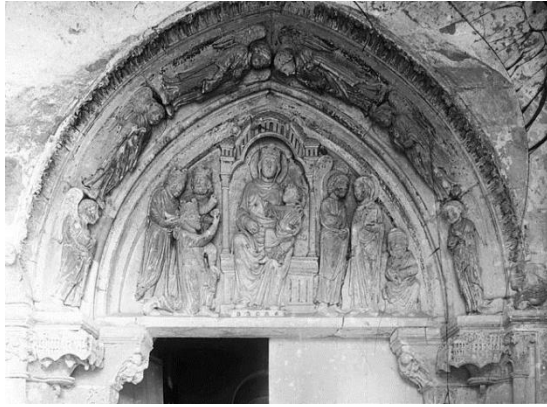


Figure 146 : Germigny-l'Exempt, portail occidentale, Adoration des Mages, Annonciation (cliché L. Roy, Base

Mémoire, URL :<http://www.culture.gouv.fr/documentation/memoire/LISTES/bases/france-dpt.htm>



Figure 147 : Paris, cathédrale Notre-Dame, portail Sainte-Anne (cliché M. BEAUD, 2011)



Figure 148 : Paris, cathédrale Notre-Dame, portail Sainte-Anne, linteau supérieur (détail), Mages devant Hérode (cliché M. BEAUD, 2011)



Figure 149 : Mervilliers, ancien tympan de l'église (cliché Zodiaque d'après A. PRACHE, 1983, pl. 204)



Figure 150 : Monreale, cathédrale, chapiteau du cloître, galerie ouest, Guillaume II offrant la cathédrale à la Vierge (cliché d'après J. R. GABORIT, 2010)





Figure 151: *Sacramentaire de Fulda* (Göttingen), Göttingen Universitätsbibliothek, cod. Theol. 231, fol. 19 r. (cliché d'après E. HEINRICH-ZIMMERMANN, 1910, p. 11, fig. 5)

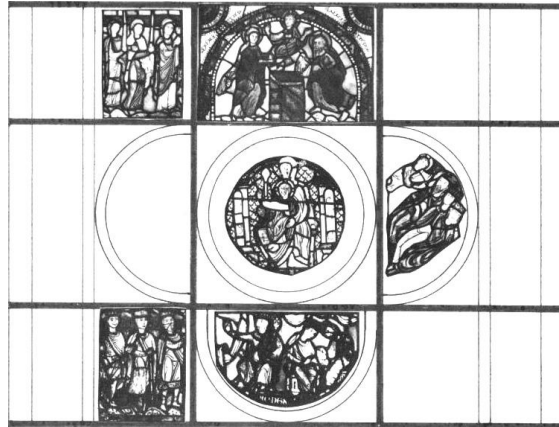


Figure 152: Saint-Denis, abbatale, reconstitution des panneaux centraux de la *fenêtre de l'Enfance* (cliché d'après M. W. COTHREN, 1986, fig. 16, p. 411)



Figure 153 : Parma, baptistère, portail septentrional, *Portale della Vergine* (cliché M. BEAUD, 2009)



Figure 154 : Parma, baptistère, portail septentrional, jambage gauche (*Arbre de Jacob*) et droit (*Arbre de Jessé*), (cliché M. BEAUD, 2009)





Figure 155: Parma, baptistère, portail septentrional, tympan (*Adoration des Mages*) et linteau (*cycle de Jean-Baptiste*), (cliché M. BEAUD, 2009)



Figure 156 : Parma, baptistère, base de l'Arbre de Jacob : Jacob (cliché M BEAUD, 2009)



Figure 157 : Parma, baptistère, sommet de l'Arbre de Jessé : Marie (cliché M BEAUD, 2009)



Figure 158 : Authezat, ancienne église Notre-Dame, tympan, *Adoration des Mages* (cliché d'après Z. ŚWIECHOWSKI, 1973, fig. 96)



Figure 159: Saint-Ignat, église Saint-Ignat, linteau remployé, *Adoration des Mages*, *Descente de Croix*, *Saintes-Femmes au Tombeau* (cliché Z. ŚWIECHOWSKI, 1973, fig. 129)



Figure 160 : Maureillas, chapelle Saint-Martin-de-Fenollar, fresques du mur sud du chœur, *Adoration et Retour des Mages* (cliché CESC, BROUARD 1996)



Figure 161 : Audignon, église Notre-Dame, chapiteau de la retombée sud de l'arc triomphal (face nord-ouest), *Adoration des Mages* (cliché Photothèque Zodiaque)

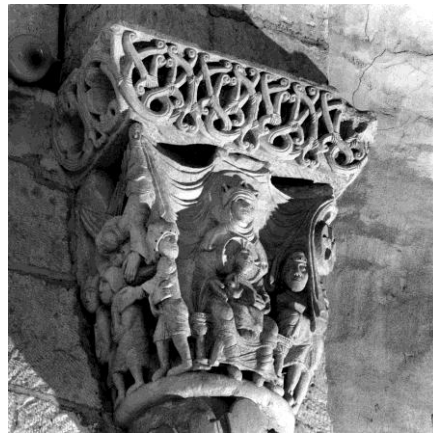


Figure 162 : Audignon, église Notre-Dame, chapiteau de la retombée sud de l'arc triomphal (face nord-est), *Retour des Mages* (cliché Photothèque Zodiaque)



Figure 163 : Audignon, église Notre-Dame, chapiteau de la retombée nord de l'arc triomphal, *Sacrifice de Caïn et Abel* (cliché Photothèque Zodiaque)



Figure 164 : Chauvigny, église Saint-Pierre, chapiteau du rond-point du chœur, *Adoration des Mages* (cliché CESC, BROUARD-DURAND, 1990)





Figure 165 : Chauvigny, église Saint-Pierre, chapiteau du rond-point du chœur, *Annonce aux Bergers* (cliché AUSTIN, ICA)

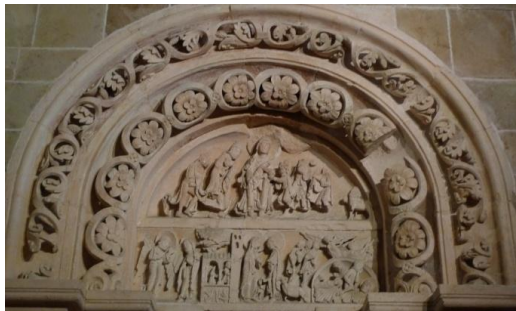


Figure 166 : Vézelay, basilique Sainte-Marie-Madeleine, façade de la nef, portail sud, *portail de l'Enfance*, (cliché M. BEAUD, 2011)

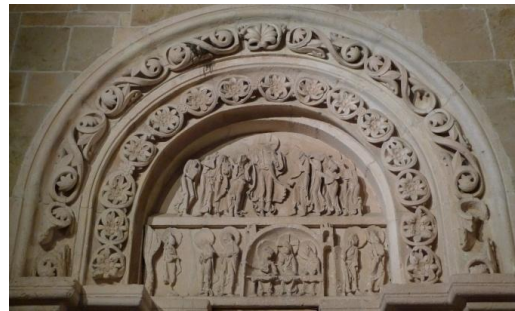


Figure 167 : Vézelay, basilique Sainte-Marie-Madeleine, façade de la nef, portail nord, *Portail de l'Ascension* (cliché M. BEAUD, 2011)



Figure 168 : Vézelay, basilique Sainte-Marie-Madeleine, façade de la nef, portail sud, *portail de l'Enfance*, détail du tympan, *Rois mages* (cliché M. BEAUD, 2011)



Figure 169: Vézelay, basilique Sainte-Marie-Madeleine, façade de la nef, portail sud, portail de l'Enfance, détail du tympan, *saint Paul ?* (cliché M. BEAUD, 2011)



Figure 170 : Vézelay, basilique Sainte-Marie-Madeleine, façade de la nef, portail sud, *portail de l'Enfance*, détail du tympan (cliché M. BEAUD, 2011)



Figure 171 : Vézelay, basilique Sainte-Marie-Madeleine, chapiteau de la nef, *Moulin mystique* (cliché University of Pittsburgh, URL: <http://images.library.pitt.edu/v/vezelay>)



Figure 172 : Saint-Gilles-du-Gard, abbatale, façade occidentale, portail nord : *Portail de la Vierge* (cliché M. BEAUD, 2008)



Figure 173: Saint-Gilles-du-Gard, façade occidentale, portail sud : *Portail de la Crucifixion* (cliché M. BEAUD, 2008)

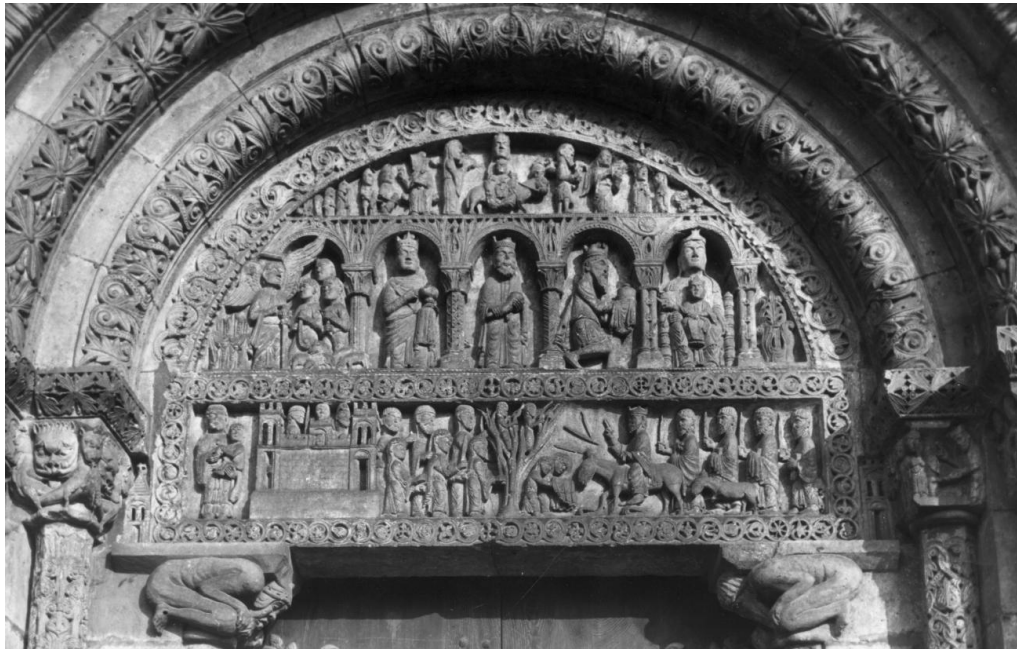


Figure 174 : Pompierre, église Saint-Martin, portail occidental (cliché CESCUM)





Figure 175 : Moissac, abbatale Saint-Pierre, porche sud, mur occidental (cliché J. MERIECA, 2006)

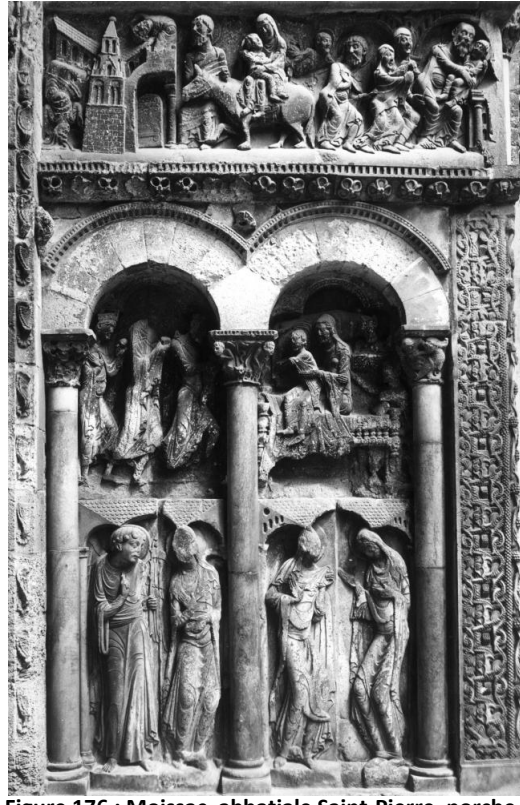


Figure 176 : Moissac, abbatale Saint-Pierre, porche sud, mur oriental, (cliché Zodiaque, av. 1959, CESC M)



Figure 177 : Neuilly-en-Donjon, église Sainte-Marie-Madeleine, portail occidentale (cliché M. BEAUD, 2006)





Figure 178: Paris, Musée national du Moyen Âge, châsse reliquaire, Limoges, 1200, *Adoration des Mages* (détail), (cliché M. BEAUD, 2009)

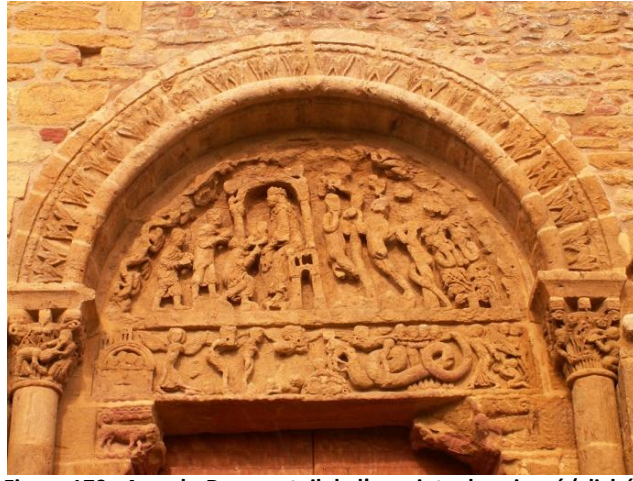


Figure 179 : Anzy-le-Duc, portail de l'enceinte du prieuré (cliché M. BEAUD, 2006)



Figure 180 : Mimizan, ancienne prieurale Notre-Dame, portail du clocher-porche, tympan (cliché CESCO, 1958)

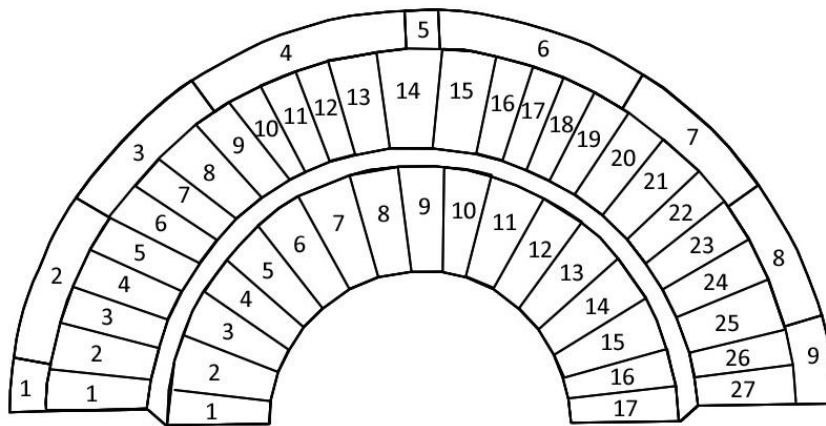


Figure 181 : Mimizan, portail, archivolt interne (détail), *l'Époux accueillant les Vierges Sages* (cliché GUDIOL, 1930, Photothèque Monuments historiques)



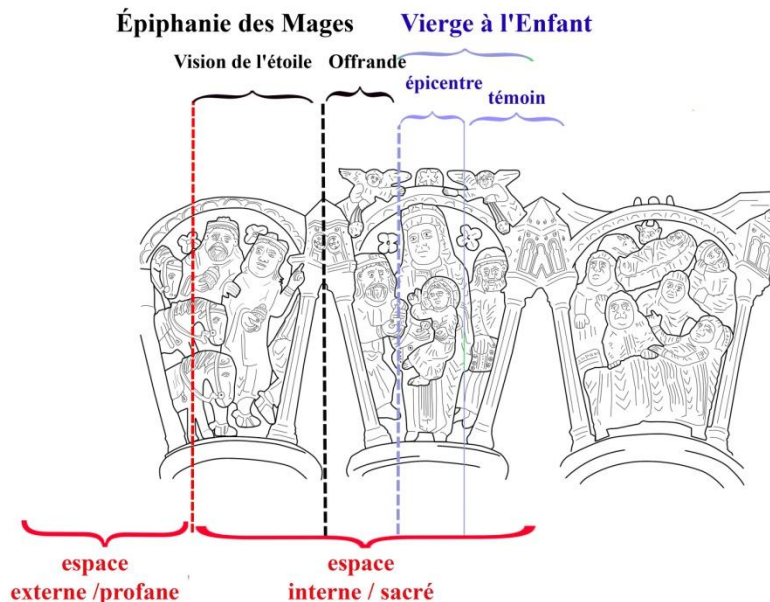
Figure 182 : Fleury-la-Montagne, église Saint-Barthélemy, portail occidental (cliché M. BEAUD, 2006)

# **Annexes**



Annexe 1 : Nuailé-sur Boutonne, église Notre-Dame, schéma des voissures du portail occidental (d'après Mlle LAURENDEAU, dans R. CROZET, *L'Art en Saintonge*, Paris, 1971, p.136)

- **Cordon d'archivolte.** 1 : buste d'ange bénissant ; 2 : ange ; 3-4 : anges thuriféraires ; 7-8 : anges ; 9 : gueule de lion (?) crachant des serpents.
- **Voissure externe.** 1 : Rachel pleurant ses enfants ; 2-3 : bourreaux du Massacre des Innocents ; 4. Hérode ordonnant le Massacre ; 5-7. Rois mages dans le palais d'Hérode ; 8 : Hérode ; 9 : Armiger ; 10 : entrelacs ; 11-13 : Rois mages en adoration ; 14 : Vierge à l'Enfant ; 15-16 : Siméon et la prophétesse Anne (?) ou Isaïe et une figure féminine (?) ou Joseph et Salomé (?) ; 17 : entrelacs ; 18 : archange Gabriel ; 19 : Vierge de l'Annonciation ; 20 : Songe de Joseph ; 21 : ange ; 22-24 : Rois mages sur le chemin du retour ; 25 : ange ; 26-27 : soldats.
- **Voissure interne.** 1-8. apôtres ; 9. Christ ; 10. saint Pierre ; 11-17. apôtres.

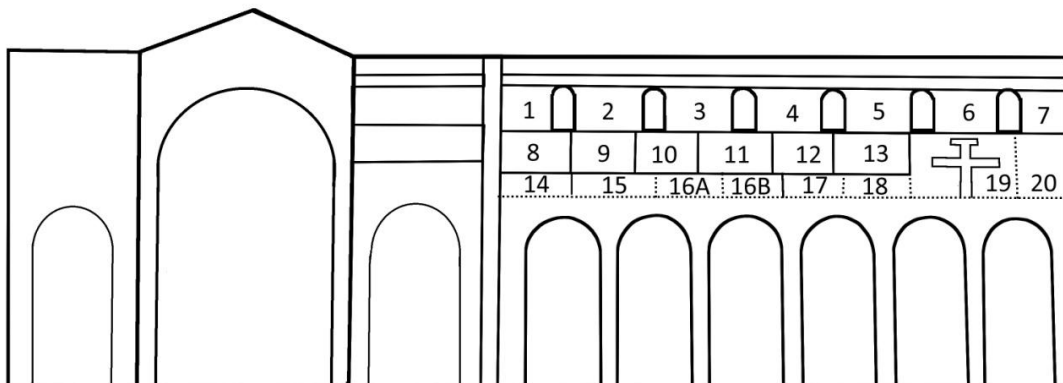


Annexe 2: Développement schématique des faces nord, est et ouest du chapiteau de Tarragone, cathédrale, portail du cloître, chapiteau du trumeau (schéma M. BEAUD, 2012)





Annexe 3: Reconstitution des fresques de la Grotta degli Angeli de Magliano Romano (schéma M. BEAUD, 2012)



Annexe 4: Rome, San Giovanni a porta Latina, schéma du mur sud et de la nef (schéma d'après G. MATTHIAE, 1958)

- **Registre supérieur.** 1 : Création du monde ; 2 : Création d'Adam ; 3 : Création d'Ève ; 4 : Pêché originel ; 5 : Sentence divine ; 6 : Expulsion du Paradis ; 7 : Chrérubin à l'épée de feu.
- **Registre médian.** 8 : Annonciation ; 9 : Visitation ; 10 : Voyage à Bethléem ; 11 : Nativité ; 12 : Annonce aux Bergers ; 13 : Adoration des Mages.
- **Registre inférieur :** 14 : Résurrection de Lazare ; 15 : Entrée à Jérusalem ; 16A : La Cène ( ? ) ; 16B : Lavement des pieds ; 17 : Trahison de Juda ; 18 : Le portement de Croix ; 19 : Crucifixion ; 20 : Déposition ( ? ) ou Mise au Tombeau ( ? ).

# Index

*Cet index réunit les noms de personnes et de lieux, les thèmes iconographiques cités, les références scripturaires ainsi que plusieurs notions clés. Tous les textes cités apparaissent sous les noms de leurs auteurs. Pour les textes anonymes, ceux-ci sont classés par titres. Tous les manuscrits cités dans le texte apparaissent également dans l'entrée « Manuscrits ». Ils sont classés par lieux de conservation. Les numéros en italique renvoient aux pages ou la référence est citée en notes. Ceux en gras renvoient aux figures intégrées dans la partie « Illustrations »*

## A

- ABBON DE FLEURY  
*Apologie aux rois Hugues et Robert*, 237
- ABEL, 97, 222, 281, 285, 286
- ABIA (roi), 272
- ABIMÉLECH, 86
- ABRAHAM, 82, 97, 317  
*Sein d'Abraham*, 316, 318
- ACHAZ (roi), 272
- ADALBÉRON DE LAON  
*Poème au roi Robert*, 237
- ADAM, 50, 51, 52, 82, 96, 97, 117, 204, 205, 266, 287, 320, 410, 439
- ADAM DE SAINT-VICTOR  
*Oeuvres poétiques*, 175, 266, 342
- Afrique, 36, 51, 56
- AFRODISIUS, 104, 106, 112
- Agnus Dei*, 217, 230, 281, 295, 328
- Agüero  
église Santiago, 177, 179, 191, 225, 226, 227, **fig. 133**  
Maître d' Agüero, 226
- Aix-en-Provence  
cathédrale Saint-Sauveur, 141, 173, 177
- ALBERT Jean Pierre, 28
- ALBERT LE GRAND  
*Commentaire sur Matthieu*, 141, 146  
*Sermon d'Épiphanie*, 142
- ALBERTO DE VÉRONE, 212
- ALGER DE LIÈGE  
*De Sacramentis Corporis et Sangis Dominici*, 299
- ALIÉNOR D'AQUITAINE, 244, 258
- Alloz  
église Santa Maria de Eguiarte, 230, **fig. 141-142**
- ALPHONSE I<sup>er</sup> (roi d'Aragon), 231, 233
- ALPHONSE III (roi des Asturies), 231
- ALPHONSE VIII (roi de Castille), 231
- Alsace, 66
- AMBROISE DE MILAN, 87, 89, 189  
*Exhortatio virginitatis*, 127, 342  
*Jacob et la vie heureuse*, 277, 342  
*Traité sur l'Évangile de S. Luc*, 87, 187, 213, 289, 311, 342
- Amiens  
cathédrale, 274
- ANDRÉ (saint), 271
- Àneu  
église Santa Maria, 218, 219–22, 222, 223, 280, **fig. 126-127**
- ange  
archanges, 200, 220–21, 220, 221, 223, 269, 271, 272, 274, 288, 290, 307, 330  
buccinateurs, 293, 320, 321, 322, 323, 325  
chérubins, 204, 205, 222  
guide, 27, 41, 101, 105, 110, 180, 189, 190, 199, 202, 269, 286, 322  
messager, 83, 155, 187, 189, 191, 193, 211, 223, 286, 303  
sauroctone, 307  
séraphins, 219, 224, 281, 315  
thuriféraires, 149, 166, 246, 439
- Angers  
abbaye, 62, 173, 331
- ANGHEBEN Marcel, 327
- Angles (royaume), 119
- Angleterre (normande), 66
- Annales Isengrini Majores*, 215
- ANNE  
prophétesse, 160, 175
- ANNE (mère de Marie), 245
- Annonce aux Bergers, 41, 46, 56, 60, 84, 85, 94, 95, 108, 111, 152, 158, 182, 200, 202, 205, 208, 211, 213, 235, 236, 239, 246, 282, 284, 288, 289, 293, 294, 313, 314
- Annonciation, 104, 105, 111, 132, 175, 202, 204, 205, 208, 227, 235, 242, 243, 246, 282, 288, 293, 313, 316
- ANSELME (saint), 208, 209
- ANSELME DE LAON  
*Enarrationes in Evangelium Matthaei*, 183
- ANTELAMI Benedetto, 206, 268, 269, 270, 271, 273
- ANTOINE DE PADOUÉ  
*Sancti Antonii Patauini Sermones dominicales et festiui*, 311
- Anzy-le-Duc, 44, 239, 319, 320, 323, 326, 327, 329, 330, **fig. 180**
- Aosta (abbatiale Sant'Orso), 179, 180
- Apocalypse  
Ap 3, 5 : 323  
Ap 4, 1-2 : 315  
Ap 4, 2-11 : 315  
Ap 4, 4 : 315  
Ap 4, 6 : 315  
Ap 5, 8 : 315  
Ap 8, 1-9 : 322  
Ap 8, 3 : 224  
Ap 10 : 322  
Ap 12 : 307, 322  
Ap 12, 1-5 : 307  
Ap 12, 5-6 : 314  
Ap 12, 6 : 307  
Ap 12, 7 : 307  
Ap 13 : 322  
Ap 13, 8 : 323  
Ap 13, 11 : 322  
Ap 17, 8 : 323  
Ap 19 : 314  
Ap 19, 10 : 330

- Ap 19, 18-20 : 307  
 Ap 19, 6-7 : 314  
 Ap 20, 10 : 307  
 Ap 20, 11 : 228, 328  
 Ap 20, 15 : 323  
 Ap 21 : 322  
 Ap 21, 23 : 326  
 Ap 21, 23-27 : 319  
 Ap 21, 24 : 311, 322, 326  
 Ap 21-22 : 310, 314  
 Ap 21, 27 : 326  
 Ap 22 : 295  
 Ap 22, 1-2 : 300  
 Ap 22, 10 : 326  
 Ap 22, 16, 311, 326, 230  
 Vieillards de l'Apocalypse, 284, 315, 318  
 apocryphes, 92-99, 117, 119, 142, 170, 226  
*Évangiles apocryphes*, 92-94  
*Légendes orientales*, 92, 94-99  
 apollinarisme, 105  
 Appiano (Hochappan), 190, 191, 194  
 Arabie, 86, 115, 116, 139, 154, 155, 170, 250  
 Aragon, 61, 66, 177, 181, 197, 216, 217, 224-29, 232-34, 233, 249, 294  
 Couronne d'Aragon, 178, 181, 197, 232-34, 249, 339  
 ARDERICUS (archevêque de Milan), 112  
 Arezzo  
 Santa Maria della Pieve, 324  
 arianisme, 51, 92, 105  
 ARIBERTO DA INTIMIANO (archevêque de Milan), 221  
 Arles, 181  
 église Saint-Trophime, 43, 44, 137, 138, 141, 142, 144, 145, 148, 173, 177, 179, 180, 184, 186, 190, 191, 193, 303, **fig. 49, 86, 91-92**  
 sarcophages, 36, 41, 46, **fig. 7**  
*Sarcophage des Époux*, 100, 101, 137-38, 142, 143, 145, **fig. 3**  
*Sarcophage de Romania Celsa*, 103, 124, **fig. 9**  
*Armiger*, 165, 184-85  
 Arrestation du Christ, 203  
 ASA (roi), 272  
 Ascension, 71, 109, 268, 293, 295, 329, 330, 434  
 Assise, 57, 146  
 Assomption, 67  
 Asturies (royaume), 229  
 ATHANASE D'ALEXANDRIE  
*Sur l'Incarnation du Verbe*, 85, 342  
 AUBERT Marcel, 321, 322  
 Audignon, 162, 190, 285-87, **fig. 162-164**  
 AUGUSTIN (saint), 40, 76, 84, 85, 94, 106, 108, 117, 118, 130, 151, 211, 213, 296, 297, 299, 311  
*Discours sur les Psaumes*, 296  
*Sermons*, 85, 107, 181  
*Aula pudoris*, 127, 128, 132, 149, 159, 181  
*Aula regia*, 126, 127-31, 128, 132, 314, 331  
 AURENHAMMER Hans, 47  
 Authezat, 278, **fig. 159**  
 Autun, 61, 69, 171, 177, 182, 184, 191, 193, 294, 323  
 cathédrale Saint-Lazare, 141, 144, **fig. 52, 54, 94**  
 Avallon, 44, 177, 184, 321  
 Avarice  
 personnification, 316
- B**
- Babylone, 40, 192, 288, 290, 309  
 Bagües (Aragón), 216, 218, 225  
 Bain de l'Enfant, 41, 46, 158, 278  
 Balaam, 50, 52, 83, 88, 89, 91, 94, 96, 98, 102, 117, 137, 139, 141, 143-45, 154, 155, 156, 160, 175, 250, 272, 294  
 BALDASSARE UBRIACHI, 54  
 BALDWIN-SMITH Earl, 36  
 BALTRUŠAITIS Jugis, 26, 71, 321  
 Bañares  
 église Santa María la Antigua, 230  
 BANGO TORVISO Isidoro, 226  
 baptême, 106, 129, 263, 265, 274, 275, 298, 300, 337  
 Baptême du Christ, 24, 84, 102, 157, 162, 236, 255, 262, 263, 264, 265, 270, 273, 288  
 Barberà del Vallès, 177, 180, 328  
 BARBERINI Francesco (cardinal), 202  
 Barcelona, 258  
 MNAC, 180  
 Barcelona (comté), 233  
 BARLOW Frank, 261  
 BARTHÉLÉMY (saint), 271  
 BARTOLO DI FREDI, 59  
 BASCHET Jérôme, 147  
 Baux (maison de), 258  
 BAYET Charles, 36, 37, 36-37, 45  
*Beatus*, 148, 160, 216  
 Beaucaire, 44, 242, 270, 303  
 BEAUDEQUIN Gabriel, 61  
 BÈDE LE VÉNÉRABLE, 115, 119, 299  
*Historia Ecclesiastica Anglorum*, 118  
*De Tabernaculo*, 118  
 Benavente, 191, 193  
 Benevento, 124, 155, 194  
 cathédrale, 179, **fig. 110**
- BENOZZO GOZZOLI, 56, 58  
 BÉRENGER DE TOUR, 290, 297  
 BÉRENGER I<sup>er</sup> (comte de Barcelone), 233  
 BÉRENGER III (comte de Barcelone), 233  
 BÉRENGER IV (comte de Barcelone), 232, 233  
 BÉRENGER IV (comte de Barcelone), 231  
 BÉRIOU Nicole, 60  
 BERNARD DE CLAIRVAUX, 24, 44, 140, 145, 160, 176, 178, 263  
*À la louange de la Vierge Mère*, 145, 160  
*Lettres*, 178  
*Premier sermon sur l'Épiphanie*, 337  
*Sermons*, 183, 196, 263  
*Sermons pour l'année*, 140, 176, 337  
 Besalù, 179, 181, 191, **fig. 89**  
 Besançon  
 cathédrale Saint-Jean, 173, 177, **fig. 77**  
 Bethléem, 56, 80, 82, 83, 94, 106, 111, 124-26, 127, 128, 151, 153, 161, 165, 168, 170, 172, 174, 176, 180, 182, 184, 185, 195, 205, 255, 276, 278, 423, 439  
 basilique de la Nativité, 108  
 Biota (Aragón), 225, 226, 227, 228, **fig. 134, 139-140**  
 église San Miguel, 225  
 BISHOFF Bernhard, 117  
 BISSON Thomas N., 233  
 BLOCH Marc, 23, 63, 64, 73-75, 74, 75, 147, 228, 260, 261, 335, 336, 339  
 Bobbio  
 ampoules de, 108, 259  
 BONNEFOY Louis de, 283  
 BONVESIN DE LA RIVA  
*De magnalibus Mediolani*, 216  
 Bosio Antonio, 34, 36, 41  
 Boulou (le), 145, 158, 223, **fig. 65-66**  
 Bourges, 44, 241, 242-44, 242, 243, 245, 247, 270, 303, **fig. 145**  
 Bourgogne, 44, 66, 144, 177, 267, 326, 330  
 BOURNAZEL Éric, 72  
 BOUSQUET Jacques, 220  
 BOVON François, 92  
 BRÉHIER Louis, 37, 45  
 Brinay, 264  
 église Saint-Aignan, 147, **fig. 57**  
 Bryn Athyn  
 Glencairn Museum, 236, 267  
 Byzance, 37, 38, 41, 43, 46, 47, 48, 55, 66, 67, 94, 107, 108, 110,

111, 112, 133, 159, 168, 180, 189, 199, 202, 204, 216, 219, 220, 221, 222, 226, 227, 230, 255, 256, 266, 269, 354, 360, 379, 400, 426  
 église Sainte-Sophie, 255

**C**

Cabestany (Maître de), 158  
 CABRERO-RAVEL Laurence, 265  
 CABROL Fernand, 41  
 CAHIER Charles, 42  
 CAHN Walter, 239, 248, 302, 322  
 CAÏN, 97, 281, 285, 286  
 Calabre, 66  
 Calvenzano, 180  
 Campanie, 66  
 Canossa  
   comté, 197, 206, 208, 211  
   Mathilde de, 208, 209, 212  
 Cantabrie, 217  
 Canterbury  
   cathédrale, 274  
 Cantique des cantiques, 129  
   Ct 3, 11, 313  
 CARDINI Franco, 58–61  
 Caritas, 275, 276, 291, 336, 340, 367  
 Carrión de los Condes, 186  
 Casillas de Berlanga  
   église San Baudelio, 222  
 Castelseprio, 202  
   église Santa Maria foris portas, 111–12, **fig. 23**  
 Castilla y León, 217  
 Catalogne, 44, 48, 61, 66, 177, 181, 197, 217–24, 221, 223, 229, 232–34, 232, 233, 249, 275, 280–81, 305  
 CÉCILE (sainte), 202  
 Cefalù  
   cathédrale, 220  
 cellule iconographique, 29, 30, 100, 101, 102, 104, 105, 109, 114, 127, 132, 133, 137, 143  
 Cénac, église Sainte-Marie, 285  
 Cène (la), 205, 304, 320, 323  
 CÉSAIRE D'ARLES, 262  
 Cessac, église Saint-Romain, 164, 285, **fig. 72**  
 Chalcédoine  
   concile, 90, 91, 103, 105  
 Chaldée, 86, 170  
 CHAM (fils de Noé), 115  
 Chanson de Roland, 192  
 chants liturgiques, 124, 155–57, 273, 283, 284, 289, 311  
 Charité-sur-Loire (la), abbatiale, 267  
 CHARLEMAGNE, 57, 58, 62, 129, 192, 229, 245, 256  
 CHARLES LE CHAUVE, 126, 127, 192, 245, 264

Charlieu, 265  
 Chartres  
   portail royal, 44, 48, 191, 242, 243, 278, 325  
   vitraux, 44, 173, 177, 190, 236, **fig. 101-103**  
 Chassenard  
   église Saint-Georges, 141, 268, 320, 323, 327  
 Chauvigny, 220, 287–90, **fig. 165-166**  
 CHEETHAM Samuel, 39  
 CHILDEBERT, 248  
 CHILPÉRIC, 178  
 chrisme, 105, 125, 217, 228, 230  
   *Labarum*, 55, 105, 125, 230  
 CHRISTIAN STAVELOT  
   *Expositio in euangelium Matthaei*, 178, 193  
 CHROMACE D'AQUILÉE  
   *Sermons*, 277, 344  
   *Traité sur Matthieu*, 87  
 Chronique (Livre des)  
   2Ch 3, 1-7, 11 : 325  
*Chroniques d'Alphonse III*, 231  
*Chronique de Zuqnin*, 89, 120  
 Chute (la), 204  
 Chute des idoles, 316  
 Chypre, 262  
 CLÉMENT D'ALEXANDRIE, 86, 262  
   *Le pédagogue*, 90  
   *Stromates*, 86  
 Clermont-Ferrand  
   église Notre-Dame-du-Port, 162–63, 265, 278, **fig. 71**  
 Cluny, 267, 298, 301, 309, 318, 336, 338  
 Cologne, 60, 215, 216, 252, 256, 257, 259  
   châsse des trois Rois, 56, 255, 257  
   reliques des Rois mages, *Voir* relique (des Rois Mages)  
 CONGAR Yves, 129  
 Constantin, 55, 105  
 Constantinople *Voir* Byzance  
 Corbeil, 278  
 CORBET (abbé), 324  
 corps  
   corps ecclésial, 107, 116, 128, 130, 161, 162, , 265, 274, 275, 284, 292, 295, 297, 299, 301, 302, 308, 331, 340  
   corps incarné, 25, 162, 200, 203, 236, 243, 276, 277, 288, 295, 297  
   corps politique, 75, 131, 234–52, 332, 338  
   sacramentel, 75, 200, 203, 278, 297  
   sacrificielle, 277  
   social, 74, 75, 338

*Corpus Mysticum*, 75  
*Corpus Christi*, 76, 128, 162, 240, 276, 284, 291, 292, 296–301, 338  
 COTHREN Michael, 235, 266  
 Coulombs  
   abbaye, 191  
 Couronnement de la Vierge, 67  
 Covadonga (bataille), 231  
 crèche, 30, 46, 56, 126, 127, 152, 161, 165, 185, 186, 250, 278, 301, 310, 311, 317, 333, 339  
 Cremona, 165, 168, 207, 208  
 Croisades, 58, 238, 305, 335  
 CROSNIER Augustin Joseph, 38, 41  
 Crucifixion, 70, 127, 198, 201, 203, 205, 280, 304  
 CUMONT Franz, 46, 49, 52, 53, 58, 59  
 CYRUS LE GRAND, 97

**D**

Danemark, 62  
 DANIEL  
   prophète, 110, 172, 191, 271  
   dans la Fosse aux lions, 285, 321, 326  
 DANIEL (livre), 192  
   Dn 3, 102  
   Dn 6, 102  
 DAVID (roi), 82, 86, 115, 160, 230, 236, 269, 271, 272, 274, 276, 303, 311, 314, 317, 321, 326, 328  
 DAVISSON Darrell Dean, 60  
 DÉMOCRITE, 59  
 DEONNA Waldemar, 228  
 Descente aux Limbes, 97, 203  
 Descente de Croix, 278  
 DESHMAN Robert, 48, 122, 123, 124, 129, 130  
 DESWARTE Thomas, 231  
 DIDRON Adolphe-Napoléon, 38, 42  
 Dijon  
   cathédrale Saint-Bénigne, 191, 268  
 DIOGÈNE, 59  
 DOMENICO GHIRLANDAIO, 59  
*domus panis*, 161, 200, 276, 301  
 drame liturgique, 27, 29, 40, 41, 42, 43–44, 45, 46, 47, 55, 73, 138, 140, 141, 150, 151, 163, 182, 184, 194, 277, 278, 279, 282, 286  
   drame de Noël, 152, 154, 279  
     *Officium pastorum* à l'usage de Rouen, 152  
   drame Pascal, 43, 151, 154, 279  
   drame des Prophètes, 43  
   Office de l'étoile, 43, 152–55, 279, 283

- Livre liturgique des églises Saint-Étienne et Saint Jean de Besançon*, 153  
*Officium regum trium secundum usum rothomagensem*, 153  
*Officium stellae* de Bilsen, 153, 194–95, 184  
*Officium stellæ*, Compiègne, 153  
*Officium stellae* de Fleury-sur-Loire, 153, 184, 194  
*Officium stellae* de Limoges, 153, 194, 277, 286  
*Officium stellæ*, Nevers (1), (*Jeu de la cathédrale de Nevers*), 153  
*Officium Stellæ*, Nevers (2), (*Versus ad stellam Faciendam*), 153  
*Officium stellæ*, Nevers (3)  
*Officium stellae* de Rouen, 154, 155, 194  
*Officium stellæ* de Rouen (1), 153  
*Officium Stellæ* Rouen (2), 153  
*Officium stellæ*, (*Versus ad Herodem faciendum*), 153  
*Officium Stellæ*, Freising, , 153  
*Ordo ad representandum Herodem*, Fleury, (*Jeu de Saint-Benoît-sur-Loire*), 153  
*Ordo Rachelis*, Fleury, 153  
*Ordo Stellæ* Bilsen, 153  
*Ordo stellæ* Laon, 153  
*Ordo stellæ*, Limoges, 153  
*Processio trium regum*, (Besançon), 153  
*Representatio Herodis in Nocte Epyphanie* Padoue, 153  
*Versus ad herodem faciendum* (Drame normand), 153  
Dreux, 177, 180, 186, 187, 238–41, 239, 240, 279, **fig. 142-144**  
DUBY Georges, 147  
DUCCIO DI BUONINSEGNA, 59  
DURLIAT Marcel, 317  
Duvernoy R., 331  
DUWE Gert, 60
- E**
- ecclésiologie, 30, 31, 76, 85, 104, 118, 119, 125, 128, 129, 131, 133, 136, 165, 230, 231, 234, 235, 241, 249, 254, 258, 292–310, 331, 338, 339  
ECLISSI Antonio, 113, 198, 202  
ÉDOUARD LE CONFESSEUR, 74  
EGBERT (archevêque de Trèves), 123  
EGLI, 114  
Église, 23, 36, 37, 42, 45, 61, 80, 84, 85, 109, 118, 125, 142, 162, 165, 167, 187, 189, 195, 203, 205, 209, 210, 212, 213, 215, 231, 233, 236, 237, 238, 238, 241, 242, 248, 249, 257, 263, 265, 274, 299, 304, 307, 310, 314, 332, 336  
*Christianitas*, 76, 128, 130, 133, 302–10, 338  
*Ecclesia castra coelastica*, 301, 308  
*Ecclesia Cluniacensis*, 299, 309  
*Ecclesia electorum*, 118  
*Ecclesia Gentium*, 119  
*Ecclesia Mater*, 301, 302–4, 306, 309  
*Ecclesia Sponsa*, 156, 165, 304, 274, 275–76, 286, 291, 306, 314, 333, 340  
*Ecclesia universalis*, 118, 213, 237, 292, 295, 296, 298, 299, 309, 310, 338  
Église, communauté, 29, 57, 84, 102, 103, 106, 107, 113, 120, 128, 129, 130, 132, 133, 138, 190, 229, 238, 256, 284, 292, 295, 338  
Église des nations, 119, 127  
Église ethnique, 116, 133  
Église institutionnelle, 38, 73, 104, 106, 107, 118, 201, 202, 244, 275, 296, 331, 336  
Église sacramentelle, 118, 296–301, 309,  
Église sociétale, 133  
personnification, 129, 306  
Égypte, 51, 82, 95, 111, 112, 115, 158, 235, 236, 262, 278, 303, 423  
Ejea de los Caballeros, 191, 193, 225, 226, 227, 228  
El Brull  
église Sant Martí, 218  
El Frago, 227  
San Nicolás, 225, 226, **fig. 135**  
ÉLIE (prophète), 219  
ÉLISSAGARAY Marianne, 52–53, 52, 58, 215, 260  
Emmaüs (pèlerins), 301, 293  
encellulement, 64, 65, 67, 70, 71, 338  
encens, 80, 83, 87, 90, 91, 95, 96, 97, 101, 102, 120, 138, 139, 140, 141, 153, 154, 155, 161, 188, 224, 260, 386  
Entrée à Jérusalem, 205, 236, 303, 305  
Éphèse (concile), 91, 103, 104, 105  
ÉPHREM (saint)  
*Hymni de Nativitate Christi*, 106  
Épître aux Corinthiens  
1Co 1-18, 297  
1Co 12, 297  
1Co 6, 15-17, 297  
2Co 12, 2, 297  
Épître aux Éphésiens  
Ep 1, 22, 297  
Ep 4, 4-16, 297  
Épître aux Hébreux  
Heb 5-7, 300  
Heb 6-7, 301  
Épître aux Romains  
Rm 1-6, 297  
Eschau, 173  
ESDRAS (prophète), 271  
espace  
ecclésial, 62, 65, 70, 71, 77, 127, 150, 152, 155, 157, 162, 185, 190, 196, 222, 277, 280–91, 340  
féodal, 25, 33, 63–67, 65, 69, 70, 77, 113, 134, 196, 251, 308, 335, 366  
iconique, 70–72, 76, 77, 136, 145, 148, 157, 159, 161, 162, 166, 254, 279, 282, 340, 357  
sacré, 162, 163, 281, 282, 287, 310, 323, 340  
social, 64, 70, 72, 121  
Essex (royaume), 119  
Estany, 177  
Estrabonne, 261  
Étampes, 278  
Éthiopie, 51, 56, 115  
ÉTIENNE DE GARLANDE (archevêque), 245  
étoile  
monstration par les Mages, 43, 47, 48, 128, 138, 150, 155, 157, 168–70, 172, 173, 202, 204, 284  
Eucharistie, 36, 70, 107, 162, 167, 191, 203, 205, 218, 222, 224, 254, 262, 263, 264, 265, 276–77, 277–91, 291, 300, 301, 309, 326, 333, 336  
EUSTORGE (saint), 215  
*Évangile de l'Enfance arabe*, 92, 93, 95, 96, 97  
*arménien*, 48, 92, 96, 97, 120  
*Évangile de Nicodème*, 117  
ÈVE, 96, 127, 128, 132, 204, 205, 320, 321, 326, 327, 330  
*Excerpta latina barbari*, 120  
Exode  
Ex 1, 1, 272  
ÉZÉCHIAS (roi), 272

Ézéchiél, 50, 127, 219, 221, 271, 273  
Éz 1, 315  
Éz 10, 6 et 9, 219, 315  
Éz 10, 12, 219  
Éz 44, 62, 323  
Éz 44, 1-2, 127  
Éz 1, 15-21, 219

## F

Faye-la-Vineuse, 283  
FÉLIX (saint), 228  
FÉLIX Madeleine, 60  
FÉLIX Pierre (archevêque de Tours archevêque de Tours), 38  
Fenollar (Maureillas)  
église Saint-Martin-de-Fenollar, 190, 282–84, 286, 289, **fig. 161**  
féodalité  
cérémonial féodal, 73, 164, 165, 226, 250, 332, 336  
espace féodal *Voir* espace (féodal)  
pensée féodale, 25, 29, 71, 72–78, 167, 250, 253, 332  
société féodale, 24, 30, 31, 63–65, 69, 73, 166, 241, 248, 252, 254, 275, 291, 333, 335, 336, 337, 339  
Ferentillo  
abbatiale San Pietro in Valle, 147, 169, 190, 194, 198, , 199, 200, 204, 205, 264, 283, 284, **fig. 104-106**  
FERGUSON Carra, 304, 305  
Ferrara  
cathédrale, 206, 208, 209–10, 210, 214, **fig. 122, 123**  
Fidenza  
cathédrale, 61, 189, 273, 324, 420  
FLAVIUS JOSÈPHE, 82  
*La Guerre des Juifs*, 179  
Fleury-la-Montagne, 157, 268, 311, 319, 327, 329–31, 330, **fig. 183**  
Florence, 26, 53, 54, 57, 58, 214, 240, 258  
baptistère, 195, **fig. 111**  
basilique San Lorenzo, 54, 56  
Musée des Offices, 240  
Museo Bardini, 144  
Palais Pitti, Galerie palatine, 155  
Palazzo Medici-Riccardi, 56  
FOCILLON Henri, 26, 27, 71, 72, 321  
Fontfroide (abbaye), 157, **fig. 64**  
FORNARI Francesco, 37  
FORSYTH Ilene, 43, 159, 162  
FOSSIER Robert, 64, 65, 67, 69, 72, 76, 339  
FRA ANGELICO, 59  
FRANZ Adolph, 224, 259, 260

FRÉDÉRIC I<sup>ER</sup> DE HOHENSTAUFEN (Barberousse), 58, 61, 214, 215, 257  
Fuentidueña  
église San Martín, 218, 285, 294  
Fuite en Égypte, 82, 104, 144, 158, 187, 202, 236, 267, 303, 306, 307, 313, 314, 316, 335  
Fulda  
abbaye, 264  
FULGENCE DE RUSPE  
Sermons, 90, 345

## G

GABRIEL (archange) *Voir* ange (archanges)  
Galliano  
église San Vincenzo, 221, 222  
Gallice, 217  
GANDOLFO Francesco, 207  
GARLAND Emmanuel, 61  
GARNIER François, 77, 136, 182  
GARRUCCI Raffaele, 34, 35, 36, 37, 45  
GAUZLIN (évêque), 242  
GEARY Patrick J., 216  
Gélase, 93, 128, 129, 266  
*Epistolae et Decreta*, 128  
GELFAND Laura D., 248  
généalogie  
du Christ, 82, 95, 98, 159, 160, 161, 266, 271–72, 273, 340  
Genèse, 34, 86, 115, 116, 204, 205, 340  
Gn 2, 11, 116  
Gn 3, 15, 321  
Gn 20-26, 86  
Gn 29, 31 à 35, 21, 271  
Gn 35, 23-26, 271  
Gn 49, 11, 303  
GENTILE DA FABRIANO  
*Adoration des Mages Pala Strozzi*, 149, 240  
Gentils (peuple), 29, 85, 91, 93, , 94–95, 103, 106, 111, 113, 115, 118, 119, 126, 133, 138, 139, 213, 284, 291, 294, 296, 301, 309, 337  
GEOLTRAIN Pierre, 92  
GEORGES (saint), 208, 209, 210  
Germigny l'Exempt, 241, 242, 270, 303, **fig. 147**  
GILLES (saint), 200  
GILLES D'ORVAL  
*Gesta pontificum tungrensium*, 215  
GIOTTO DI BONDONE, 60, 101, 146, 225, 240  
GIOVANNI DA MODENA, 59  
GIOVANNI DI BALDUCCIO, 59  
Glasgow  
museum, 235

*Glose ordinaire (Glossa ordinaria)*, 28, 138–40, 143, 171, 184, 188  
gnosticisme, 51, 86, 88, 90, 92  
GOZZOLI (Benozzo), 59  
Grado del Pico, 225, **fig. 136**  
GRÉGOIRE DE NICÉE, 93  
GRÉGOIRE DE TOURS, 178, 345  
*Histoire des Francs*, 178  
GRÉGOIRE LE GRAND, 117, 183, 299  
*Homélies sur l'Évangile*, 183, 188, 277  
GRIMALDI, 111  
GRIMOÛARD DE SAINT-LAURENT Henri-Julien-Léonard de, 36  
GRODECKI Louis, 173, 235, 267  
GUERREAU Alain, 64, 65, 308, 339  
GUERREAU-JALABERT Anita, 275, 291  
GUERRIC D'IGNY  
*Sermons*, 140, 345, 346  
GUILLAUME DE NEWBURGH  
*Historia rerum anglicarum*, 115  
GUILLAUME DURAND, 42, 194, 284, 324  
GUILLAUME II (de Sicile), 258  
GUILLELMO (maître), 206

## H

HABACUC, 116, 172, 271, 321, 326  
HADRIEN II (pape), 199  
HADRIEN III (pape), 209  
HAMANN Matthias, 327  
HAMANN Richard, 321  
HAMILTON Neena, 60  
HARTMANN Martin, 53  
HAYMON D'AUXERRE  
*Homeliae de Tempore*, 188  
*Homélie sur l'Épiphanie*, 171  
Hébreux dans la fournaise, 102, 103, 110, 124, 125, 143  
HEITZ Carol, 162, 281  
HÉLÈNE (impératrice), 215  
HELGAUD DE FLEURY  
*Vie du roi Robert*, 237  
Héliopolis, 235, 236, 316  
HENRI DE BOISROGUES, 178  
HENRI II  
Plantagenêt, 131, 213, 244, 258  
hérésie, 85, 87, 92, 208, 263, 290, 299, 302, 308  
HÉRODE LE GRAND, 83, 82, 83, 91, 107, 124, 143, 172, 174, 177–87, 193, 238–41, 306, 307, 313, 335, 337  
audience des Mages, 43, 47, 48, 103, 104, 105, 124–26, 151, 155, 164, 165, 168, 175, 177–78, 178, 180, 182, 184, 195, 196, 235, 236, 246  
et ses scribes, 47, 80, 83, 84, 124, 125, 168, 179, 181, 184, 185, 236, 246  
mort d'Hérode, 307

HÉRODE ANTIPAS, 271, 273, 276, 287  
 Hérodiade, 276  
 HÉRODOTE, 59  
 HESBERT René-Jean, 27, 155, 156  
 Hevilath (Paradis), 116  
 HILAIRE DE POITIERS  
*Commentaire sur l'Évangile de Matthieu*, 90  
 Hildesheim  
 église saint-Michel, 132, fig. 47 et 48  
 Hocheppan Voir Appiano  
 HOFMANN Hans, 53, 215  
 HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, 171  
 HONORIUS II (pape), 178  
 HORSTE Kathryn, 247  
 Huesca  
 église San Pedro el Viejo, 225, 226, 230, 294  
 Huesca (province), 217  
 HUGUES D'AMIENS  
*Dialogues*, 318  
 HUGUES DE FLEURY, 240

**I**

Île de France, 66, 74, 173, 177, 178, 181, 187, 197, 217, 235, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 248, 249, 270, 275  
 image virtuelle, 28, 29, 80, 89, 91, 92, 99, 109, 114, 124, 133, 138, 140, 151, 163, 251  
 imaginaire, 24, 28, 29, 56, 59, 74, 77, 80, 119, 131, 136, 141, 169, 187, 196, 237, 249, 250, 252, 254, 259, 262, 305  
 INNOCENT III (pape), 171, 244  
 IOGNA-PRAT Dominique, 162, 301, 318  
 Iran, 51  
 IRÉNÉE DE LYON, 90, 97, 346  
*Contre les hérésies*, 88, 90  
*Démonstration de la prédication apostolique*, 115  
 Irlande, 115, 116, 117  
 ISAAC DE L'ÉTOILE  
*Sermons*, 140, 176, 346  
 Isaïe (prophète), 48, 59, 83, 87, 88, 101, 102, 137, 139, 141, 145, 156, 159, 160, 175, 219, 222, 271, 272, 296, 330  
 Isaïe (Livre)  
 Is 6, 1-5, 219, 315  
 Is 6, 2-3, 315  
 Is 6, 3, 281  
 Is 6, 6-7, 219  
 Is 7,14, 88  
 Is 10-11, 138  
 Is 11, 10, 314  
 Is 11, 83, 88, 159, 272  
 Is 11, 10, 156, 160, 175  
 Is 11, 1-12, 273

Is 28, 85  
 Is 28, 16, 118  
 Is 60, 48, 59, 101, 139  
 Is 60, 83  
 Is 60, 87  
 Is 60, 101  
 Is 60, 107  
 Is 60, 1, 156, 297  
 Is 60, 3, 311  
 Is 60, 6, 156  
 Is 60, 6, 138  
 Is 60, 10, 115  
 Is 66, 20, 101  
 ISIDORE DE SÉVILLE, 115, 116, 117, 139, 346  
*Étymologies*, 115

**J**

Jaca  
 Museo diocesano, 216, 218, 225  
 JACOB, 83, 88, 89, 90, 98, 99, 144, 154, 156, 160, 230, 271, 272, 273, 275, 303  
 fils de Jacob, 271  
 JACQUES DE VORAGINE, 38, 42, 59  
*La Légende dorée*, 99, 140, 223  
 JACQUES LE MINEUR, 93, 271  
 JAPHET (fils de Noé), 115  
 Jarrow, 115, 119  
 JEAN (Évangéliste), 93, 222, 270, 271, 303, 306, 311, 323, 326, 330  
 Jn 2, 19-20, 305  
 Jn 6, 41, 276, 300  
 Jn 12, 15, 313  
 Jn 19, 19-22, 121  
 JEAN BAPTISTE (saint), 265, 271, 273, 276, 285, 287, 295, 309  
 JEAN CHRYSOSTOME, 84, 98, 262  
 JEAN DE HILDESHEIM, 41, 52, 59  
*Histotia trium regum*, 99, 195, 223  
 JEAN JOUVENEL DES URSINS, 228  
 JEAN SCOT  
*Aula siderae*, 127  
 JEAN VII (pape), 110, 111, 112, 199, 201, 249  
 JÉRÉMIE (Livre)  
 Jr 1, 9, 219  
 JÉRÉMIE (prophète), 219, 221, 235, 271  
 JÉRÔME (saint), 93  
 Commentaire sur saint Matthieu, 144  
 Jérusalem, 62, 80, 81, 83, 87, 106, 114, 124-26, 126, 127, 132, 151, 161, 162, 165, 168, 172, 174, 179, 180, 181, 183-84, 185, 195, 262, 266, 303, 304, 305, 306, 308, 309, 313, 314, 322, 335

celeste, 161, 189, 243, 311, 314, 315, 317, 319, 323, 326, 327, 328, 331, 332, 333  
 Dôme du Rocher, 305  
 Musée d'Israël, 108, 259  
 JESSÉ, 83, 88, 159, 160, 175, 236, 243, 266, 272, 273, 303, 314  
 Arbre de Jessé, 151, 160, 235, 236, 271, 272, 273, 274, 275  
 JOACHIM (père de Marie), 245  
 JOATHAM (roi), 272  
 JORAM (roi), 272  
 JOSAPHAT (roi), 272  
 Joseph, 27, 29, 47, 71, 82, 102, 110, 111, 117, 131, 137, 143-45, 149, 158, 165, 166, 175, 178, 199, 202, 208, 225, 235, 242-43, 247, 269, 270, 273, 274, 278, 294, 303, 306, 307, 317, 328  
 Songe de Joseph, 82, 175, 187, 189, 193, 202, 235, 303, 335  
 JOSEPH (patriarche), 192, 271  
 Juda (tribu), 80, 82, 83, 88, 144, 145, 159, 171, 179, 273, 303  
 Jude (livre)  
 Ju 1, 9, 224  
 Jugement  
 individuel, 310, 312, 316, 317, 318, 327, 331  
 dernier, 221, 223, 274, 312, 316, 317, 321, 327, 328  
 JULIEN DE VÉZELAY, 164, 346  
*Sermons*, 164, 170, 189, 300  
 JUSTIN MARTYR, 88  
*Apologie*, 88, 93  
*Dialogue avec Tryphon*, 86, 274  
 JUSTINIEN (empereur), 106, 107

**K**

KANTOROWICZ Ernst, 75-76, 129, 131, 241, 332  
 KAPLAN Paul, 60  
 KATZENELLENBOGEN  
 Adolf, 277, 278  
 KEHRER Hugo, 37, 39-42, 43, 45, 46, 47, 49, 53, 101, 108, 109, 151, 259  
 KENT (royaume), 119  
 KLEIN Peter, 315, 317  
 Klosterneuburg (ambon), 274  
 KOJIMA Yoshie, 61  
 KONIGSON Élie, 162, 185, 194, 281  
 KRAUS Franz Xaver, 39, 41  
 KÜNSTLE Karl, 47

**L**

LACOSTE Jacques, 328  
 LAGRANGE DE BAYNAST Agnès, 125

Lambach, 66  
 LANDOLFUS (évêque), 208  
 LANFRANC DE BEC, 290  
 Languedoc, 61, 66, 275  
 Laon, 153, 183, 237, 241, 242, 243, 244, 270, 303, **fig. 146**  
 Latium, 66, 197–206, 206, 220  
 Lavement des pieds, 205, 439  
 LE GOFF Jacques, 24, 28, 55, 191, 250, 261  
*Livre de la Caverne des Trésors*, 95, 96, 97, 117, 142  
*Livre des cérémonies*, 255  
*Leabhar Breac* (livre), 117  
 LECLERCQ Henri, 41, 44–45, 45, 47, 109, 138, 150  
 LEFEBVRE Henri, 64  
 León (royaume), 229  
 LÉON LE GRAND, 91, 100, 104, 106, 117, 118  
*SERMONS*, 106, 113, 118, 187, 263  
 Sermons sur l'Épiphanie, 91–92  
 Lescar (ancienne cathédrale Notre-Dame), 160, 162, **fig. 67**  
 LÉVI-STRAUSS Claude, 28  
*Liber de Infantia Salvatoris*, 226  
*Liber pontificalis*, 256  
 Limoges  
 Œuvre de, 141, 145, 320, **fig. 179**  
 LIPPO MEMMI, 59  
 LIUTPRAND DE CRÉMONE, 168  
*Ambassades à Byzance*, 165, 256  
 LOBRICHON Guy, 311  
 Loches (église Saint-Ours), 191  
 Lombez  
 abbaye Sainte-Marie, 173, 324  
 Londres  
 British Museum, 108, 110, 220, 223, 259, 261, 288, **fig. 5, 128**  
*Franks casket*, 113–14, 121, **fig. 24**  
 Victoria and Albert Museum, 173, 235, 259, 261, **fig. 81-82**  
 Lotharingie, 66  
 Louis IV (d'Outremer), 245  
 LOUIS IX (roi de France), 74  
 LOUIS LE PIEUX, 192, 245, 261  
 LOUIS VI (roi de France), 178, 237, 238, 240, 241, 243, 248, 261, 339  
 LOUIS VII (roi de France), 192, 237, 238, 240, 244, 247, 248, 258, 339  
 LUBAC Henri de, 297, 298, 312  
 Lubersac, église Saint-Étienne, 285  
 Luc (Évangéliste), 222, 271  
 Luc (Évangile)  
 Luc 2, 10-14, 284

Lc 4, 7-8, 336  
 Lc 1, 11-19, 224  
 Lc 2, 11, 314  
 Luc 16, 19-31, 316  
 Lc 2, 22-39, 265  
 Lc 3, 19, 276  
 Lc 3, 23-38, 144  
 Luesia, église San Salvador, 177, 191, 225, 227, 228  
 Luxure  
 personnification, 316  
 Lyon, 27, 62, 229, 319, 408  
 cathédrale Saint-Jean, 62, 150, 279  
 Musée des Beaux Arts, 128, 172, 189, 190, 191, 194, **fig. 41**

**M**

Maderuelo  
 chapelle Santa Cruz (Madrid), 222, 223, 281  
 Madrid  
 Museo del Prado  
 Maderuelo *Voir* Maderuelo  
 Mages  
 Agenouillement, 43, 73, 138, 150, 157, 163–65, 225, 226  
 Couronnes, 48, 72–74, 86, 122–24, 131, 192–93, 234, 238–41, 250, 254–62,  
 Mage noir, 56, 60, 120  
 Noms des Mages, 40, 47, 95, 97, 119, 120, 202, 219, 220, 223 259, 260, 269, 273  
 Rencontre des Mages, 155  
 Retour des Mages, 116, 121, 146, 147, 151, 172, 175, 187–91, 195, 283, 284, 286  
 Songe des Mages, 43, 47, 48, 149, 168, 172, 189, 190, 191–95, 193, 236, 267  
 Voyage des Mages, 57, 87, 148, 149, 170–77, 284  
 Voyage à cheval, 43, 47, 48, 125, 146, 211, 329  
 Voyage vers Bethléem, 170, 172, 236, 335  
 Voyage vers Jérusalem, 151, 168, 170, 172, 335  
 Magliano Romano, 198, 199–201, 201, 202, 203, 204, 205, **fig. 113, An. 3**  
 MAGNANI Eliana, 291  
*Majestas Domini*, 70, 228, 243, 268, 285, 322, 328, 329, 331  
 MÂLE Émile, 41, 42–44, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 61, 73, 138, 150, 151, 163, 245, 247, 272, 321, 323  
 MANASSÉ (roi), 272  
 Manfredonia (Siponto, église San Leonardo), 141

manichéisme, 92  
 Mans (Le), 177, 191  
 Manuscrits  
 Aix-la-Chapelle, trésor de la cathédrale  
*Évangélaire de Liuthar*, 122, 129, 130  
 Bamberg  
 Staatliche Bibliothek  
*Flavius Josèphe*, 129, **fig. 44**  
*Sacramentaire de Fulda de Bamberg*, 264  
 Berlin  
 Staatsbibliothek  
*Sacramentaire Theol. lat.*, 279  
 KupferstichKab  
*Psautier d'Hamilton*, 123, **fig. 32**  
 Boulogne-sur-Mer  
*Psautier de Saint Bertin (Psautier d'Odbert)*, 123  
 Chantilly  
 Musée Condé  
*Les Très Riches Heures du duc de Berry*, 155, 226  
*Registrum Gregorii*, 122, 130, **fig. 25**  
 Dresde  
 Collection Aranhold  
*Bénédictionnaire*, 279  
 Erevan, Maenadaran  
*Évangélaire d'Etchmiadzin*, 120, 220, 288, **fig. 129**  
 Francfort  
 Stadtbibliothek  
 plat de reliure, 128, 172, **fig. 40**  
 Gérone  
 trésor de la cathédrale  
*Beatus de Gérone*, 216, 219, 307  
 Göttingen  
 Universitätsbibliothek  
*Sacramentaire de Fulda de Göttingen*, 231, 263, **fig. 152**  
 Hildesheim  
 abbaye Saint-Godehard  
*Psautier de Saint-Albans*, 148, 184, **fig. 63, 95**  
 Jérusalem  
 Bibliothèque grecque patriarcale  
*Homélaire de Grégoire de Naziance*, **fig. 21**  
 Londres  
 British Library  
*Bénédictionnaire d'Aethelwold*, 122, 123, 130, 256, **fig. 26**



- Psautier de Saint-Swithun*, 182, **fig. 93**
- Lyon  
B.M.  
ms. 447 (376), 121  
ms. 447 [376] s. IX, 117
- Madrid  
B.N.E.  
*Beatus de Facundus*, 160  
*Lectionnaire, Vit. 20-5*, 279
- Manchester  
John Rylands University Library  
*Beatus de Ryland*, 161, **fig. 70**
- Munich  
Bayerische Staatsbibliothek  
*Évangélaire d'Otton III*, 127, 130, 256, **fig. 40 et 45**  
*Péricopes d'Henri II*, 127, 130, 278, **fig. 46**
- New York  
Metropolitan Museum of Art  
*Beatus de Cardeña*, 161  
Pierpont Morgan Library  
*Livre d'heures de Yolande de Soisson*, 225  
*Beatus de las Huelgas*, 148, 161, **fig. 62**  
*Péricopes de Meister Bertold*, 279
- Paris  
BnF.  
*Beatus de Saint-Sever*, 160, 216, 331, **fig. 69**  
*Bible de Vivien (Première Bible de Charles le Chauve)*, 126  
*Évangélaire de Poussay*, 123, 127, 145, **fig. 27**  
*Évangélaire de Lothaire*, 126, 266, **fig. 39**.  
*Homélaire de Grégoire de Naziance*, **fig. 20**  
*Livre d'Heures des Visconti*, ms. Lat. 757, 240  
*Meditationes vitae Christi*, 240  
ms. lat. 9393, 128, **fig. 43**  
*Sacramentaire de Dragon*, 125, 128, 172, **fig. 36**  
*Sacramentaire de Saint Bertin*, 279
- Bibliothèque universitaire,  
*Péricopes de Vysehrad*, XIV, A. 13, 279
- Rome  
Biblioteca Apostolica Vaticana  
*Bible du Panthéon*, 204  
*Bar. lat. 711*, 264  
*Bible de Santa Maria du Trastevere*, 204  
*Évangélaire du Vatican*, 122  
*Homélaire de Grégoire de Naziance*, 110  
*Ménologe de Basile II*, 110, 223, 227, **fig. 19**  
*Psautier de Bury saint Edmunds*, 123, **fig. 30**  
*Évangélaire de Lorsch*, 125, **fig. 35**  
*Psautier*, Reg. lat. 12, 228  
*San Paolo fuori le mura* (abbaye)  
*Bible de San Paolo fuori le mura*, 126, **fig. 38**
- Rouen  
B.M.  
*Sacramentaire dit de Robert de Jumièges*, 167, **fig. 73-74**
- Seu d'Urgell (la)  
Museu Diocesà  
*Beatus d'Urgell*, 160
- Strasbourg  
B.M.  
*Hortus deliciarum*, 168, 182, 184, **fig. 75**
- Stuttgart  
Landesbibliothek  
*Psautier de Stuttgart*, 123, **fig. 29**
- Tours  
B.M.  
*Graduel à l'usage de Saint-Martin de Tours*, 141
- Trèves  
Staadtbibliothek  
*Codex Egberti*, 123, 127, 128, 130, 145, 227, **fig. 28**
- Udine  
Biblioteca Capitolare  
*Sacramentaire de Fulda d'Udine*, 264
- Utrecht  
Bibliotheek der Universiteit  
*Psautier d'Utrecht*, 122, 123, 124, **fig. 31**
- Musée
- Lectionnaire Aartsbisschoppelyk*, 3, 279
- MARC (Évangéliste), 81, 222, 248  
MARC (Évangile),  
Mc 6, 18, 276  
Mc 14, 58, 305
- Marcellina  
Église Santa Maria in Monte Dominico, 198, 200, 204
- MARCO POLO, 52, 59  
MARIANI G., 113  
MARIE, *Voir Vierge*  
MARIE MADELEINE, 321, 326, 330  
MARTIGNY Joseph Alexandre, 36, 39, 41  
MASACCIO, 59  
Massacre des Innocents, 82, 104, 175, 178, 179, 180, 181, 185, 187, 202, 313, 314  
MATTHIAS (saint), 271  
Matthieu (Évangéliste), 23, 24, 25, 28, 46, 50, 51, 52, 59, 72, 80, 81-84, 84, 85, 87, 88, 92, 93, 94, 95, 99, 105, 106, 111, 139, 141, 144, 146, 152, 154, 155, 156, 159, 170, 187, 191, 193, 222, 224, 227, 251, 262, 271, 291, 311, 321, 335, 346 24-25, 310
- MATTHIEU (Évangile),  
Mt 1, 6-10, 272  
Mt 1, 1-17, 144  
Mt 1, 13, 144  
Mt 1, 20-23, 144  
Mt 2, 1, 139  
Mt 2, 2, 283  
Mt 2, 3, 183  
Mt 2, 9, 102, 172  
Mt 2, 9-10, 168  
Mt 2, 11, 139, 143  
Mt 2, 12, 170  
Mt 2, 13, 170  
Mt 4, 9, 336  
Mt 14, 3, 276  
Mt 19, 28, 328  
Mt 21,5, 303  
Mt 24, 29, 321  
Mt 24, 31, 321  
Mt 25, 31-36, 329  
Mt 25, 1-13, 328  
Mt 26, 61, 305  
Mt 27, 54, 304  
Mt, 27, 84  
Mt 29, 84  
Mt 37, 84
- Maureillas, *Voir Fenollar* (Saint-Martin)  
MAURICE DE SULLY, 140, 246, 247, 248  
*Sermo in Epyphania Domini*, 140, 347

Mazères c<sup>ne</sup> de Castelnau-Rivière-Basse, 285  
 McNALLY Robert, 121  
 MÉDICIS  
 famille, 54, 58, 59, 214  
 JULIEN DE, 54, 56  
 LAURENT DE, 54, 56  
 MELCHISÉDECH, 97, 110, 222, 281, 295, 300, 301  
 Mercie (royaume), 119  
 Mervilliers, 166, 167, 247, **fig. 150**  
 Metz  
 Saint-Gengoult, 239  
 MICHÉE (Livre)  
 Mi 5,1, 83, 181, 182  
 MICHÉE (prophète), 271  
 Michel (archange) *Voir anges*, (archanges)  
 MICHEL ANGE, 54  
 MIGNE Jacques Paul, 27  
 Milan, 103, 214, 215, 258  
 Basilique Sant' Ambrogio sarcophage, 103, 124, **fig. 10**  
 Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica, 147, **fig. 56**  
 église Sant'Eustorgio, 215  
 reliques des Rois mages *Voir reliques* (des Rois mages)  
 MILLET Gabriel, 37, 45  
 MILLIN Aubin Louis, 303  
 MILON DE SAINT-ARMAND, 127  
 Mimizan, 61, 144, 158, 311, 319, 327, 328, 327–29, **fig. 181-182**  
 Mise au Tombeau, 203, 205, 239  
 Mithra, 37, 40, 49, 50, 358, 359  
 Modena, 206, 207, 208  
 Moïse, 82, 88, 263, 272, 273, 294  
 faisant jaillir l'eau du rocher, 102  
 Moissac (abbatiale Saint-Pierre), 44, 48, 69, 180, 311, 315–19, 331, **fig. 176-177**  
 Montceaux-l'Étoile (église Saint-Pierre et Saint-Paul), 329, 330, 331  
 MONNERET DE VILLARD Ugo, 51–52, 53, 58, 355, 357, 374, 381  
 monophysisme, 105  
 Monreale  
 cathédrale, 41, 220, 258, **fig. 151**  
 MONTAULT Xavier. Barbier de, 38  
 Montfrin, (église Notre-Dame de Malpas), 144, 242, 270, 303  
 Montmirail, 258  
 Montpellier  
 Musée languedocien, 157, **fig. 64**  
 Monza

ampoule de, 41, 43, 46, 101, 105, 108, 211, 259, **fig. 5** et **6**  
 Moreaux, 325  
 Mortagne, 324  
 Multiplication des Pains, 164  
 Murillo de Gallego, 225, 285  
 myrrhe, 80, 83, 87, 90, 91, 95, 96, 97, 101, 102, 115, 120, 138, 139, 140, 141, 153, 154, 155, 161, 188, 260, 386

## N

NABUCHODONOSOR, 103, 124, 125, 143, 191, 192, 401  
 Nantua, 242, 270, 303  
 NATHAN (prophète), 272, 274, 276  
 Nativité, 41, 46, 88, 93, 102, 110, 111, 112, 125, 132, 158, 160, 200, 202, 205, 208, 235, 239, 246, 255, 256, 262, 278, 282, 285, 293, 300, 301, 346, 400, 439  
 Navarre, 66, 217, 226, 229, 230, 231, 232, 233  
 Navasa, 225  
 Nazareth, 82  
 NEMROD, 50, 51, 52, 96  
 nestorianisme, 51, 92, 105  
 Neuilly-en-Donjon, 44, 48, 61, 69, 138, 141, 294, 311, 319–27, 330, **fig. 53, 178**  
 New York  
 Metropolitan Museum, 161, 191, 218, 220, 285, 294, **fig. 130**  
 Niccolò, 206, 207, 209–14, 270  
 Nicée, 90  
 NICOLAS (saint), 200  
 NILGEN Ursula, 277  
 Nîmes  
 Musée archéologique, 147, 191, **fig. 55**  
 Nocés de Cana, 24, 25, 84, 157, 262, 263, 264, 265  
 Noé, 96, 114, 115, 116, 139, 250, 338  
 Nohant-Vicq, 285  
*Noli me tangere*, 203  
 Nombre (livre des)  
 Nb 24, 17, 83, 88, 137, 138, 154, 156, , 272, 311  
 Nonantola  
 abbatiale, 206-207, 208–9, **fig. 117, 119-120**  
 NOREEN Kirstin, 202, 203  
 Northumbrie, 113, 115, 119  
 Nuillé-sur-Boutonne, 160, 173, 174–76, 177, 190, **fig. 68, 83-85, An. 1**

## O

Oberlin  
 Allen Memorial Art Museum, 325  
 OCHOZATH, 86  
 Offertoire, 107, 153, 156, 223, 224, 257, 277, 283, 286  
 Olevano sul Tusciano, grotta dell'Angelo, 177, 198  
 OLIVIER (chevalier), 210, 214  
 Oloron  
 église Sainte-Marie, 285, 287  
 Ombrie, 197  
*Opus imperfectum in Matthaem*, 52, 89, 90, 98–99, 117, 142, 170, 323  
 or, 83, 86, 87, 90, 91, 95, 96, 97, 101, 102, 120, 138, 139, 140, 141, 153, 154, 155, 161, 188, 260  
 ORIGÈNE, 86, 117  
*Commentaire sur Matthieu*, 93  
*Contre Celse*, 88, 90  
*Homélie sur la Genèse*, 86, 87, 347  
*Homélie sur les Nombres*, 88  
 OSÉE (prophète), 271  
 Os 11, 1), 303  
 OTTO DE FREISING 258  
*Sur les deux cités*, 180, 257, 309  
 OTTON I<sup>er</sup>, 165, 256, 264  
 OTTON II, 122, 123, 129, 130, 165, 168, 256  
 OTTON III, 122, 127, 129, 130, 131, 168, 256  
 OTTON IV, 56, 255, 257  
 Oviedo (royaume), 229  
 OZIAS (roi), 271, 272

## P

PACIOREK Piotr, 60  
 Padoue, 146, 153, 311  
 chapelle Scovegni, 225, 240  
 PALAZZO Éric, 62, 162, 295  
 Palerme  
 chapelle palatine, 41  
*Pantocrator*, 200  
 Paray-le-Monial  
 Musée du Hiéron, 239  
 Parenzo  
 basilique, 108  
 Paris  
 cathédrale Notre-Dame, 44, 173, 242, 248, 255, 258, **fig. 148-149**  
 Musée du Louvre  
 Cassette de l'école de Metz, 126, 189, 191, **fig. 37, 112**  
 chapiteau de Couombs, 191, 193, **fig. 107**

Musée national du Moyen Âge, 141, 320, **fig. 179**

Parma  
baptistère, 144, 160, 214, 262, 265, 268–76, 303, **fig. 154–158**

PAUL (saint), 106, 201, 271, 294, 295, 297, 299, 301, 310

PAULIN DE NOLE, 262

Pauvre Lazare, 316

PAYAN Paul, 143, 144

Péché originel, 204, 285, 320, 321

Pedret  
Maître de, 218

PÉLAGES (roi des Asturies), 231

pèlerinage, 58, 62, 72, 173, 175, 176, 227, 239, 246, 251, 259–60, 259, 261, 308, 335

Pentecôte, 96, 115, 256, 284, 293, 295, 300

PÉPIN LE BREF, 245

Petit-Quevilly  
chapelle Saint-Julien, 191

PÉTRONILLE D'ARAGON, 232

PHICOL, 86

PHILIPPE (saint), 271

PHILIPPE AUGUSTE, 192, 234, 235, 237, 238, 244, 247, 248, 249, 261, 339

PHILIPPE I<sup>er</sup> (roi de France), 243

PHILIPPE I<sup>er</sup> (roi de France), 261

PHILIPPE LE BEL, 74, 261

Piacenza  
cathédrale, 206, 207, 208, 209, 324, **fig. 118, 121**

PIERRE (épître)  
1P 2, 6, 118

Pierre (saint), 104, 106, 129, 200, 201, 271, 295

PIERRE CHRYSOLOGUE  
*Sermons*, 86, 87, 88, 347

PIERRE DE BRUYS, 299, 302, 304, 308

PIERRE DE LA CHÂTRE, 242

PIERRE LE MANGEUR  
*Historia Scholastica*, 42, 53, 59, 99, 101, 140, 142, 146, 195, 171

PIERRE LE VÉNÉRABLE, 267, 296, 298–300, 301, 308  
*Adversus judaeorum*, 298, 302  
*Contra Petrobrusianos hereticos*, 298, 302, 308  
*Contra Sarracenos*, 298, 302  
*Livre des Merveilles*, 298, 299

PIERRE LOMBARD, 248  
*Sermons*, 171

PILATE, 203, 304

PISANO  
Giovanni, 59, 146, 225  
Nicolas, 59, 146225

Pise, 146, 181  
cathédrale, 179, **fig. 87**

Pistoia, 146, 164, 165, 225

Poitiers, 26, 184, 240, 290, 357  
cathédrale Saint-Pierre, 177

Poitou, 66, 240, 356

POLYPHÈME, 37

Pompierre  
église Saint-Martin, 141, 239, 303, 311, 312–14, **fig. 50, 175**

Portement de Croix, 203, 205, 305

PORTER Arthur Kingsley, 72

Pouilles, 62, 66, 308

Présentation au Temple, 104, 111, 162, 200, 208, 235, 236, 265–67, 265, 267, 278, 288, 316, 318

Prêtre Jean, 56

Princeton, 36

proskinesis, 150, 202, 224–27  
*Protévangile de Jacques*, 92, 93, 94, 95, 105, 111, 117, 348, 380

Provence, 36, 66, 146, 147, 168, 177, 181, 217, 233, 258, 270, 389

Proverbes (livre des)  
Pr 29, 12, 183, 184

Psaumes, 296  
Ps 21, 289, 326  
Ps 21, 22, 228, 326  
Ps 67, 32, 142  
Ps 67, 37, 115  
Ps 68, 32, 116  
Ps 72, 48, 52, 59, 83, 86, 87, 95, 101, 107, 115, 116, 122, 123, 124, 138, 139, 156, 257, 283, 405, 406  
Ps 72, 10, 115  
Ps 86, 118, 296  
Ps 90, 210, 297  
Ps 91, 322  
Ps 91, 296, 321  
Ps 98, 297  
Ps 110, 4, 300

PSEUDO-BÈDE, 116, 139, 223  
*Collectanea Pseudo Bedae (Collectanea ou Excerpta Patrum)*, 119, 120  
*Commentaire sur Matthieu*, 114

PSEUDO-AUGUSTIN  
*De mirabilibus sacrae scripturae*, 116

PSEUDO-JÉRÔME  
*Expositio quatuor evangeliorum*, 116

Pseudo-Matthieu, 92, 93–94, 111, 117

Pyénées, 61, 158, 180, 197, 216, 218, 229, 234, 285, 305, 365

Pyénées Orientales, 158

## Q

QUINTAVALLE Arturo Carlo, 72, 270

## R

RABAN MAUR  
*Commentaria in Matthaëum*, 139, 144, 348

Raby  
château, 191, 236, 267, **fig. 109**

RACHEL (plainte), 82

Ramiro I<sup>er</sup> (roi d'Aragon), 233

RAMIRO II (roi d'Aragon), 231

RAMIRO II (roi d'Aragon), 233

RAOUL ARDENT  
*Homélie*, 171

Raphaël (archange) *Voir ange (archanges)*

RATCHIS  
autel de Radchis, 109–10, **fig. 17**

Ravenne  
basilique San Vitale, 57, 106–8, **fig. 15**  
basilique Sant'Apollinare nuovo, 37, 57, 106–8, 109, 120, 123, 209, 220, 277, **fig. 14**

RÉAU Louis, 47, 73, 163, 225

réforme grégorienne, 131, 169, 178, 197, 198, 201, 202, 204, 211, 212, 231, 234

Reims, 177, 183, 244, 245, **fig. 96**

Reine de Saba, 148, 274, 276

reliques  
des Rois mages, 40, 52, 53, 55, 56, 58, 61, 68, 197, 214–16, 251, 240, 256

REMLAUD (chevalier), 166, 167, 247

Rémus, 114

Renaud de Dassel, 215, 252, 256–57

Repas chez Simon, 320

Résurrection, 70, 97, 102, 203, 278, 305  
de Lazare, 102, 205, 285, 314

REVEYRON Nicolas, 62, 150, 279

RIBAUT Jean-Yves, 244

RIGORD  
*Histoire de Philippe Auguste*, 192, 237, 348

ROBERT DE THORIGNY  
*Chroniques*, 215

ROBERT LE PIEUX, 237, 242, 261

ROBOAM (roi), 272

Roda de Isabena, 225

ROHAULT DE FLEURY Charles, 38

Rois (livre des)  
1R 5, 9–9, 25, 325

ROLAND, 210, 214

Rome, 26, 34, 37, 39, 93, 104, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 196, 197–206, 207, 208, 209, 216, 219, 231, 256, 261, 262, 266, 279, 292, 308, 335  
basilique San Paolo fuori le mura, 204

basilique San Pietro, 201, 204  
 basilique San Clemente, 202, 220  
 basilique San Lorenzo fuori le mura, 113, 169, 198  
 basilique Santa Maria Maggiore, 37, 57, 104–6, 105, 124, 220, 256, **fig. 12** et **13**  
 catacombes, 36, 46  
 Santa Agnese, 124  
 Commodille, 108  
 San Callisto, 35, 43, 202  
 Santa Priscilla (*capella graeca*), 36, 39, 99, 100, **fig. 1**  
 Santa Priscilla, *Vierge au prophète*, 100, 102, **fig. 2**  
 église San Giovanni a Porta Latina, 198, 200, 204–5, **fig. 116, An. 4**  
 église San Sebastiano al Palatino (Santa Maria in Pallara), 113, 169, 197, 220, 221  
 église Sant'Urbano alla Caffarella, 113, 169, 198, 201–3, 204–205, **fig. 114–115**  
 église Santa Maria in Cosmedin, 111, 112, 199, 204, **fig. 22**  
 église Santa Sabina, 104, **fig. 11**  
 Musées du Vatican, 204  
*Építaphe de Sévéra*, 102  
*Sarcophage dogmatique*, 102, **fig. 8**  
*sarcophage de la nécropole vaticane*, **fig. 4**  
 Santa Maria Antiqua, 108, 110–11, 112, 199, 201, 202, 204, 205, 220, **fig. 16** et **18**  
 ROMULUS, 114  
 Rossi Giovanni Battista de, 34, 35, 36, 37, 41  
 Roux Caroline, 287  
 royauté, 23, 67, 68, 73, 122–31, 86, 88, 90, 119, 122–31, 172, 183–87, 193, 197, 213, 214, 229–34, 235, 236, 238, 241, 248, 249, 250, 251, 254–62, 317, 254–62

## S

Saba, 83, 86, 87, 95, 101, 115, 116, 124, 139, 142, 154, 155, 156, 250, 272, 274  
 sage-femme, 29, 71, 93, 111, 145, 152, 154, 158, 165, 175, 278, 279, 294, 328  
 Saint-Alban-du-Rhône, 149, 270, 303, 330  
 Saint-Aventin, 324

Saint-Bertrand-de-Comminges (cathédrale), 145  
 Saint-Denis, 197, 234  
 vitraux, 44, 69, 173, 177, 191, 193, 235–38, 266, 272, **fig. 78, 109, 153**  
 saintes femmes, 151, 203, 278, 279  
 Saint-Gilles-du-Gard, 44, 144, 242, 254, 270, 292, 301–10, 302, 308, 309, 310, **fig. 173–174**  
*Sarcophage de Saint-Gilles*, 103  
 Saint-Ignat, 278, 279, **fig. 160**  
 Saint-Jacques de Compostelle, 308, 335  
 Saint-Lizier  
 cathédrale, 216, 218, 219, 234  
 Saint-Loup-de-Naud, 289  
 Saint-Maur-des-Fossés, 239  
 Saint-Paul-lès-Dax, 279  
 Saint-Plancard, 216, 283  
 Saint-Pons-de-Thomières, 191, 304  
 SALET Francis, 295  
 SALOMÉ  
 fille Hérodiade, 271, 276  
 sage-femme, *Voir* sage-femme  
 SALOMON  
 temple, 305, 325  
 SALOMON (roi), 228, 271, 272, 274, 276  
 Salonique/Thessalonique  
 ambon, 36, 37, 105, 106, 351  
 Saltair na Rann, Irish Adam and Eve Story, 117, 348  
 Samuel (Livre)  
 2Sa 1, 15–16, 321  
 2Sa 7, 12–13, 274  
 2Sa 7, 16, 274  
 2Sa 12, 9–15, 276  
 Samuel (prophète), 271  
 San Juan de la Peña  
 cloître, 177, 191, 225, 226  
 Maître *Voir* Agüero (Maître)  
 SANCHO LE GRAND (roi de Pampelune), 233  
 Sangüesa  
 cathédrale Santa Maria, 226  
 Santo Domingo de la Calzada, 285  
 Saragosse (province), 217  
 SAUËRLANDER Willibald, 270  
 SCHILLER Gertrud, 47–48, 167, 168, 172, 225  
 SCHMITT Jean Claude, 141  
 SCHOEBEL Charles, 50  
 SCOBELTZINE André, 71  
 Seba, 86, 124  
 SÉBASTIEN (saint), 200  
 SEDULIUS  
*In euangelium Matthæi*, 183  
 Sem (fils de Noé), 97, 115  
 Sens  
 cathédrale Saint-Étienne, 191

Seth (fils d'Adam), 50, 51, 52, 83, 88, 96, 97, 98, 117, 141, 272  
 Seu d'Urgell (la)  
 Museo Diocesano, 218  
 Sforza (famille), 214  
 Sicile (normande), 66  
 Sienne  
 cathédrale, 225  
 Silos  
 abbaye Santo Domingo, 294  
 SIMON (saint), 271  
 SIMONE MARTINI, 59  
 SIMSON Otto von, 277  
 Sion, 239, 303, 304, 306, 313, 314  
 SIXTE III, 104  
 SKEY Miriam, 182  
 SKUBISZEWSKI Piotr, 129  
 SMITH William, 39, 41  
 Solosona, 324  
 Sorpe  
 église San Pedro, 223, 306  
 Sos del Rey Católico, 225, **fig. 137**  
 STEINWARDER Werner, 62  
 Stockholm, 27  
 Strasbourg  
 Musée de l'Œuvre Notre-Dame, 173  
 STRATFORD Neil, 321  
 Strozzi (famille), 58  
 SUGER, 197, 234, 235, 236, 237, 235–38, 240, 241, 244  
*Geste de Louis VI*, 237  
*Mémoire sur son administration abbatiale*, 235, 348  
 Sussex (royaume), 119  
 SYLVESTRE (saint), 209  
 SYMÉON (prêtre), 110, 160, 175, 265, 278  
 Synagogue, 106, 118, 213, 304, 305, 306, 309  
 Syracuse  
 Museo archeologico regionale  
 Paolo Orsi  
*sarcophage d'Adelfia*, 124  
 Syrie, 51, 52, 81, 94, 95, 96, 98, 262

## T

TADDEO GADDI, 59  
 Targon, 285  
 Tarragona  
 cathédrale, 145, 148, 165–67, 149, 157, 165–67, 166, 177, 179, 191, 193, 282, 328, **fig. 58–60, 108, An. 2**  
 Taüll  
 église Santa Maria, 69, 177, 180, 217, 218, 219, 222–24, 222, 223, 281, **fig. 90, 131–132**  
 Terre sainte, 58, 150, 208, 211, 259, 305, 308

TERRET Victor, 321, 323  
 TERTULIEN, 48, 84, 85, 86, 87, 117, 139  
*Aduersus Iudaeos*, 86  
*contre Marcion*, 85, 86, 348  
*De idololatria*, 187  
*Testament d'Adam*, 97  
 tétramorphe, 315, 321, 322, 324, 325, 330  
 THADDÉE (saint), 271  
 Tharse, 52, 124, 142, 155  
 THÉODORA, 107  
 THÉODORIC, 106  
 THÉREL Marie-Louise, 267, 322, 323, 325  
 THIRION Jacques, 246, 248  
 THOMAS (saint), 271  
 TITUS, 114  
 Tolentino  
*cathédrale*  
*Sarcophage de Catervius*, 125, **fig. 33 et 34**  
 Torcello  
*cathédrale Santa Maria Assunta*, 221  
 Toscane, 146, 164  
 Toulouse  
*basilique de la Daurade*, 108  
*cathédrale Saint-Étienne*, 173  
*Musée des Augustins*, 173, 323, 416, **fig. 79-80**  
 Tour de Babel, 115  
*Traditio legis*, 175, 176  
 Trahison de Juda, 205  
 Transfiguration, 267  
 TRAVIS William, 330  
 Tredós  
*église Santa Maria*, 218, 219, 220, 222, 223  
 Trévisé  
*cathédrale San Pietro*, 169, **fig. 76**  
 TREXLER Richard, 30, 53–58, 61, 77, 87, 101, 186, 214, 339  
 TRIVELLONE Alessia, 302  
 Trône de Sagesse Voir Vierge (*Sedes Sapientiae*)  
 tropes Voir chants liturgiques  
 Tudela, 179  
 TUGÈNE Georges, 118, 119  
 Turkestan, 52  
 Twycross  
*église St. James*, 235

## U

ULYSSE, 37  
 Uncastillo  
*église San Felices*, 226, 227, 228

*église San Juan Evangelista*, 227, **fig. 138**  
*église San Martin*, 225  
*église Santa Maria*, 225  
 URBAIN (saint), 202  
 URBAIN VIII, 202

## V

Valencia d'Àneu  
*église Santa Maria*, 218, 222  
 Vallerano, 198,  
 Vallès  
*église Santa Maria del*, 218  
 Vals  
*chapelle Saint-Michel*, 218, 221  
 Vénétie, 66, 206, 211  
 Verona, 181, 197  
*abbatiale San Zeno*, 179, 182, 210–14, **fig. 88, 125**  
*cathédrale*, 69, 157, 210–14, 242, 270, 293, **fig. 124**  
 Vexin (comté), 238  
 Vézelay (basilique), 44, 48, 69, 71, 141, 170, 254, 268, 292–301, 294, 301, 309, 310, 321, 323, 325, 326, **fig. 167-172**  
 VEZIN Gilberte, 45–48, 110, 150, 167  
 Vic  
*Museo diocesano*, 218  
 Vienne  
*cathédrale Saint-Maurice*, 141, 173, **fig. 50**  
 Vierge  
*de la Nativité*, 46, 200, 317  
*Dei genitrix*, 127  
*Église*, 104, 106, 161, 194, 197, 201, 213, 243, 264, 278, 310, 323, 332  
*Hodigitria*, 159, 199, 207, 209  
*impératrice*, 104, 105, 108  
*Jérusalem céleste*, 325, 332  
*Maiestas Mariae*, 218, 219, 236  
*Mère*, 103, 104, 138, 159, 160, 161, 163, 174, 200, 201, 203, 236, 243, 247, 265, 275, 306, 314, 317  
*nouvelle Ève*, 132, 205, 323, 324  
*orante*, 100, 104, 220, 221  
*Purification de Marie*, 140, 160, 175, 236, 263, 265, 266, 337,  
*Reine*, 210, 243, 246, 269  
*Sedes sapientiae*, 70, 145, 159–61, 162, 211, 236, 242, 243, 246, 269, 270, 286, 288, 303, 306, 314, 331

*Sponsa*, 325, 332  
*Theotokos*, 104, 106, 108, 109, 159, 211, 222  
*Virgo lactans*, 239  
*virgo-virga*, 272, 273, 302  
 Vierges sages et Vierges folles, 328  
 VIOLLET-LE-DUC Eugène, 245, 246, 317  
 Visitation, 109, 111, 205, 208, 239, 246, 293, 313, 316  
*Vita anselmi abbati Nonantolani*, 209  
 Vita S. Agnelli, 120  
 VÖGE Wilhelm, 245, 247  
 VOLTAIRE, 23, 30

## W

WALAFRID STRABON  
*Commentaire sur Matthieu*, 171  
 Wessex (royaume), 119  
 WIELAND (forgeron), 114  
 Wiligelmo, 206, 207, 270  
 WILPERT Joseph, 34, 35–36, 35, 37, 41, 45, 101  
 Wilton  
*église St. Mary and St. Nicholas*, 235  
 WIRTH Jean, 70

## Y

Yale  
*University Art Gallery*, 180, 186, 187, 238–41, **fig. 144**  
 YARZA LUACES Joaquín, 223  
 Yermo, 285  
 YOUNG Karl, 28, 152, 153, 186, 277

## Z

ZACHARIE (père de Jean Baptiste), 224  
 ZACHARIE (prophète)  
 Zc 9, 9, 313  
 Zc 9, 9, 303  
 Zamora  
*église Santo Tomé*, 285  
*églises San Cipriano*, 285  
 ZÉNON (saint), 211, 212  
 Zillis, 66  
 ZIMMERMANN Michel, 233  
 ZOROASTRE, 46, 50, 52, 82, 95, 96, 351  
 Zoroastrisme, 50