Les images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural (peintures et mosaïques) en France et en Italie : des origines de l'iconographie chrétienne jusqu'au Concile de Trente

Thèse de doctorat en histoire de l'art médiéval, sous la direction de Daniel Russo, université de Bourgogne. Soutenue le 8 décembre 2012.

Séverine Ferraro

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cem/13124>

DOI : 10.4000/cem.13124

ISSN : 1954-3093

Éditeur

Centre d'études médiévales Saint-Germain d'Auxerre

Référence électronique

Séverine Ferraro, « Les images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural (peintures et mosaïques) en France et en Italie : des origines de l'iconographie chrétienne jusqu'au Concile de Trente », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], 17.1 | 2013, mis en ligne le 17 juin 2013, consulté le 22 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cem/13124> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cem.13124>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2022.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Les images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural (peintures et mosaïques) en France et en Italie : des origines de l'iconographie chrétienne jusqu'au Concile de Trente

Thèse de doctorat en histoire de l'art médiéval, sous la direction de Daniel Russo, université de Bourgogne. Soutenue le 8 décembre 2012.

Séverine Ferraro

Objectifs et sources

- 1 Cette thèse s'intéresse à l'évolution des images murales de la vie terrestre de la Vierge dans le temps long, des origines du premier art chrétien jusqu'au Concile de Trente, dont les prescriptions modifient considérablement la mise en image des thèmes sacrés. L'étude repose sur un vaste corpus iconographique composé de 2313 images murales, peintures et mosaïques, conservées dans 617 sites italiens et 260 sites français. Les techniques de la peinture murale – *buon fresco*, peinture à *tempera* ou à l'huile – y sont prépondérantes et représentent plus de 95 % des occurrences répertoriées.
-
- 2 Le mémoire de thèse se présente sous la forme de cinq volumes. Le premier est consacré à la synthèse, qui s'articule autour de deux axes principaux : l'analyse quantitative du corpus rassemblé et l'enquête iconographique à proprement parler. Le deuxième volume rassemble les outils bibliographiques et un répertoire thématique, qui récapitule l'ensemble des images sur lesquelles repose l'étude. Enfin, les trois derniers volumes correspondent aux catalogues illustrés, organisés selon le déroulement de l'argumentation développée dans la synthèse.
 - 3 L'objectif principal de la thèse est de mettre en lumière la lente élaboration iconographique des différents épisodes qui composent la vie terrestre de la Vierge. L'étude ambitionne d'éclairer les processus d'apparition, de pérennisation ou de disparition des motifs iconographiques qui caractérisent ces images murales. À ce titre, l'inscription de l'enquête dans le temps long constitue une impérieuse nécessité. Dans le même temps, l'observation des images a été étroitement associée à l'examen des sources textuelles, qui sont envisagées dans une perspective essentiellement narrative. Les sources utilisées sont plurielles, qu'il s'agisse des évangiles canoniques et apocryphes ou de textes issus de la littérature médiévale.
 - 4 Parmi les sources canoniques, l'Évangile de Marc (vers 70 apr. J.-C.) est peu détaillé en ce qui concerne la vie de la Vierge et confère à Marie un rôle assez négatif, en soulignant son appartenance à une famille réfractaire à la mission du Christ. Avec les évangiles de Matthieu et de Luc (après 70 apr. J.-C.), le personnage acquiert une nouvelle dimension au travers de récits relatifs à l'Incarnation et à l'enfance de Jésus. L'Évangile de Luc trouve son prolongement dans les Actes des apôtres, puisque les deux textes faisaient originellement partie d'un même ouvrage. Enfin, Jean (vers 90-100 apr. J.-C.) est le premier évangéliste mentionnant la présence de la Vierge lors de certains épisodes de la Vie publique et de la Passion du Christ.
 - 5 Les Évangiles apocryphes, qui se rapportent à la vie terrestre de la Vierge, s'apparentent à deux catégories distinctes. La première regroupe les textes relatifs à la jeunesse de Marie et à l'enfance du Christ : *Protévangile de Jacques* – seconde moitié du II^e siècle –, *Histoire de l'enfance de Jésus selon Thomas l'Israélite* (III^e siècle), *Évangile du Pseudo-Matthieu* – fin du VI^e ou début du VII^e siècle –, *Évangile de la nativité de Marie* – mentionné pour la première fois dans un sermon de Fulbert de Chartres –, *Histoire de Joseph le Charpentier* (vers le VII^e siècle), *Évangile arménien de l'enfance* (après le VII^e siècle). La seconde catégorie rassemble les récits apocryphes de la Passion du Christ : *Évangile de Pierre* – première moitié du II^e siècle –, *Évangile de Nicodème* (entre 320 et 380),

Déclaration de Joseph d'Arimatee (IV^e-VI^e siècle), *Livre du Coq* et *Livre de la résurrection de Jésus-Christ par l'apôtre Barthélemy* (V^e-VI^e siècles). *La Vie de Jésus en arabe* – d'une datation incertaine, mais postérieure à la rédaction de *l'Histoire de Joseph le Charpentier* – transgresse toute catégorisation en proposant un panorama complet de la vie du Christ, depuis sa nativité jusqu'aux épisodes de sa glorification ¹.

- 6 Enfin, plusieurs textes issus de la littérature médiévale et réutilisant la matière apocryphe ont été intégrés aux sources textuelles de notre étude. Ils ont été choisis en fonction de leur appartenance à différents genres littéraires particulièrement prisés au Moyen Âge : les vies de la Vierge – *Vie de la Vierge* de Maxime le Confesseur, avant 626 –, l'adaptation versifiée en langue vernaculaire des récits apocryphes – *Conception Notre Dame* de Maître Wace, avant 1155 –, la compilation hagiographique – *Légende Dorée* de Jacques de Voragine, 1258-1270 – et la littérature mystique – *Arbre de vie* de saint Bonaventure, vers 1260 ; *Méditations sur la vie du Christ* du Pseudo-Bonaventure, fin du XIII^e ou début du XIV^e siècle ; *Révélation célestes* de Brigitte de Suède, révélations rendues publiques après la mort de la sainte en 1373 ².

L'analyse quantitative de la documentation iconographique : un indispensable préalable méthodologique

- 7 La première partie de la synthèse est consacrée à une analyse quantitative, qui constitue une nécessaire présentation et un effort d'organisation de l'importante documentation iconographique rassemblée. Si la quantification ne constitue pas une fin en soi au sein des disciplines historiques, elle doit néanmoins être envisagée comme un préalable indispensable lorsqu'il s'agit de traiter des occurrences en grandes séries. La nécessité de points de vue multiples s'impose également pour appréhender la documentation sous ses différents aspects. Ainsi, l'analyse quantitative du corpus de notre étude s'articule autour d'une triple perspective thématique, géographique et chronologique.

L'approche thématique pour une délimitation et une quantification des thèmes iconographiques concernés par l'étude

- 8 L'approche thématique a permis de proposer un découpage chronologique cohérent au sein de la vie terrestre de la Vierge, tout en précisant le poids respectif de chacun des thèmes iconographiques. Trois séquences ont été déterminées en fonction de l'importance et du statut accordés au personnage de la Vierge. La première séquence se situe chronologiquement avant la naissance du Christ, ce qui implique que la Vierge y tient le rôle principal. La séquence rassemble les histoires de la jeunesse de Marie ainsi que les épisodes qui entourent l'Incarnation ³, soit un total de 790 images murales. Cette importance quantitative s'explique principalement par le poids des images de l'Annonciation qui représentent environ vingt pour cent de la documentation iconographique de l'étude. En dépit de la cohérence chronologique de cette première période, il convient d'opérer une distinction parmi les thèmes qui la composent, en fonction des sources textuelles qui s'y rapportent. En effet, les épisodes de la jeunesse

de Marie ne possèdent aucun fondement canonique tandis que les événements relatifs à l'Incarnation sont évoqués par les évangiles de Matthieu et surtout de Luc.

- 9 Au sein de la deuxième séquence thématique, qui coïncide avec les épisodes de l'enfance de Jésus, la Vierge est omniprésente, mais son rôle est désormais pensé dans une perspective christique au travers de sa maternité divine. Marie n'assume plus le rôle principal dans les différents thèmes qui composent cette deuxième période, de la Nativité jusqu'à la rencontre de Jésus et des docteurs dans le Temple, un épisode qui marque traditionnellement la fin du cycle de l'enfance ⁴. Avec 709 images murales répertoriées, cette séquence est la moins dense en dépit de la fréquence des thèmes de la Nativité et de l'Adoration des mages.
- 10 Enfin, la troisième séquence thématique de la vie terrestre de la Vierge voit le statut de Marie se restreindre et sa présence devenir plus aléatoire. Cette dernière phase correspond aux épisodes de l'âge adulte du Christ, dans lesquels la Vierge joue parfois un rôle, de la vie publique jusqu'aux épisodes de la Glorification du Sauveur ⁵. Du point de vue quantitatif, la dernière séquence est la plus importante avec 814 images murales, une prépondérance qui s'explique aisément puisque la Crucifixion est le thème iconographique le plus référencé au sein de la documentation de l'étude.

L'approche géographique révèle des processus de répartition des images murales propres à chacun des territoires étudiés

- 11 Dans le cadre de l'approche géographique du corpus rassemblé, une cartographie, qui matérialise les sites conservant des images murales de la vie terrestre de la Vierge, a été réalisée. La répartition de ces sites a révélé des particularités propres à chacune des aires géographiques étudiées. Mais ce volet de l'analyse quantitative a mis en exergue un écueil important dans le choix des limites géographiques qui ont été adoptées. En effet, l'impossibilité de se conformer aux frontières anciennes, qui, dans le temps long, sont continuellement mouvantes s'est soldée par l'adoption des limites actuelles de la France et de l'Italie et ce choix n'est guère satisfaisant. Cependant, dans un souci de contextualisation, des rapprochements ont été proposés avec les conditions historiques et géographiques locales.

Fig. 1 – Répartition des sites conservant des images murales de la vie terrestre de la Vierge en France (carte S. Ferraro)

- 12 NB : Le nombre d'images conservées dans chacun des sites n'est pas pris en considération ; la variation du diamètre des points n'est pas significative mais est destinée à accroître la visibilité des villes les plus importantes pour améliorer la lisibilité de la carte.
- 13 En France, la cartographie des sites de conservation (fig. 1) a révélé une importante disparité entre le nord et le sud du pays. Les régions situées au nord de la Loire comportent peu d'images murales consacrées à la vie terrestre de la Vierge, certaines régions parmi les plus septentrionales – du Nord-Pas-de-Calais à l'Île-de-France et jusqu'à la Franche-Comté à l'est – en étant totalement dépourvues. En revanche, les images murales sont très nombreuses au sud de la vallée ligérienne, en particulier dans les zones les plus méridionales qui correspondent aux régions actuelles de Provence-Alpes-Côte d'Azur et de Midi-Pyrénées. Deux hypothèses peuvent être proposées pour expliquer la disparité observée en France. Premièrement, la prépondérance des images dans les régions méridionales coïncide avec une évangélisation précoce du Sud de la Gaule et un développement rapide des structures ecclésiastiques dans l'ancien diocèse de Vienne. Même si le maillage religieux des régions septentrionales est effectif dès l'époque carolingienne, l'implantation des structures ecclésiastiques reflète pendant longtemps le développement irrégulier du christianisme en Gaule. Deuxièmement, les régions septentrionales de la France actuelle ont été fortement marquées par le développement de l'architecture gothique, à partir du deuxième quart du XII^e siècle. Or, ce style architectural se caractérise par l'allègement de sa structure et la multiplication des vitraux au détriment des surfaces murales susceptibles d'être décorées.
- 14 Une seconde tendance a été révélée par la répartition des sites implantés en France. Elle se caractérise par une importante dissémination sur le territoire, même si

certaines concentrations locales ont pu être observées, en particulier dans les vallées alpines et pyrénéennes ou dans une zone, qui, de part et d'autre du cours de la Loire, se situe aux limites de l'Anjou, de l'Orléanais, du Berry et du Poitou. La dissémination des sites qui a été généralement constatée trouve peut-être son explication dans le contexte historique et social de la France. Avec le développement d'un système féodal, la multiplication des centres de pouvoir, autour des grands propriétaires terriens, favorise les regroupements de population au sein des différents fiefs qui ponctuent le territoire. Certains seigneurs sont entourés de véritables cours qui constituent autant de pôles d'attraction encourageant la circulation des artistes. Par ailleurs, le maillage religieux des campagnes françaises, mis en place dès l'époque carolingienne, favorise également les commandes d'origine ecclésiastique dans les églises paroissiales ou dépendant d'ordres réguliers.

Fig. 2 – Répartition des sites conservant des images murales de la vie terrestre de la Vierge en Italie (cartes S. Ferraro).

- 15 En Italie, la répartition des sites de conservation (fig. 2) a également révélé une disparité entre le Nord et le Sud du territoire, mais inversée par rapport à la France. Les régions du Nord et du Centre conservent un grand nombre d'images murales de la vie terrestre de la Vierge, tandis qu'elles sont plus rares dans un grand tiers méridional, voire totalement absentes à l'extrémité sud de la péninsule correspondant à la Calabre actuelle. Cette répartition hétérogène reflète probablement les réalités géographiques du territoire, caractérisé par une profonde dualité. En effet, le massif des Apennins a une emprise importante sur le Mezzogiorno, délimitant des zones peu fertiles et donc peu propices à l'installation pérenne des hommes. En revanche, les régions du Centre et du Nord, notamment la plaine padane, sont des terres fécondes, riches et densément peuplées, un contexte particulièrement favorable à la commande de décors muraux.
- 16 La répartition géographique des sites italiens se caractérise également par une forte concentration des images dans les grandes cités. Pour ne mentionner que les deux plus importantes, les villes de Rome et de Florence rassemblent à elles seules 138 et 115 images murales de la vie terrestre de la Vierge. Cette seconde tendance s'explique par l'importance de la culture urbaine en Italie, héritée de l'Antiquité romaine. Ce développement spécifique des villes italiennes trouve son aboutissement dans le mouvement communal qui connaît son âge d'or au XIII^e siècle. La civilisation brillante qui se développe alors dans les cités italiennes favorise une intense émulation artistique. À l'appui de cette hypothèse, nous avons constaté que la concentration urbaine de nos images murales ne se vérifie pas dans le Piémont alpin ni, dans une moindre mesure, dans l'ancien royaume de Naples, deux régions au développement politique spécifique – organisation proche du système féodal pour l'un, pouvoir monarchique pour l'autre – et dans lesquelles le mouvement communal a été fortement limité.

L'approche chronologique, une mise en perspective de la documentation iconographique avec les grandes phases de l'histoire de l'art

- 17 L'approche chronologique, qui parachève l'analyse quantitative de la documentation iconographique de l'étude, a permis de rapprocher les images murales des grandes phases de l'histoire de l'art auxquelles elles appartiennent, tout en mettant en lumière les ensembles décoratifs les plus emblématiques pour chacune des périodes.
- 18 Ainsi, il apparaît que les images murales de la vie terrestre de la Vierge sont peu nombreuses à l'époque paléochrétienne, sauf à Rome où de nombreuses catacombes peintes et quelques décors de mosaïques témoignent de l'existence précoce de certains thèmes iconographiques, dès les II^e-III^e siècles pour les exemples les plus anciens. Bien évidemment, il est certain que des images appartenant à cette période reculée ont été détruites au fil des siècles. Cependant, la concentration observée souligne particulièrement le rôle de Rome dans la diffusion du premier art chrétien en Occident. L'extrême rareté des exemples recensés en France pour l'époque paléochrétienne s'explique par une diffusion plus tardive du christianisme en Gaule, une grande partie du territoire n'étant toujours pas évangélisée à la fin du IV^e siècle.
- 19 Jusqu'à la fin du haut Moyen Âge, les images murales appartenant au corpus de l'étude sont peu nombreuses et presque toutes conservées en Italie. Néanmoins, la réalisation de vastes programmes iconographiques comportant des épisodes de la vie terrestre de la Vierge devient plus fréquente. Tout d'abord dans la ville de Rome, où, dès le début du VIII^e siècle sous le pontificat de Jean VII, deux importants ensembles décoratifs sont peints dans l'église Santa Maria Antiqua ⁶ et dans la chapelle funéraire du pape dans l'ancienne basilique San Pietro ⁷. Puis, dans d'autres régions de la péninsule Italienne, avec notamment deux très beaux décors peints, l'un conservé dans la crypte du monastère de San Vincenzo al Volturno et réalisé vers 824-842 sous l'abbatiate d'Epiphanius ⁸, l'autre conservé dans l'église Santa Maria foris portas de Castelseprio et daté dans le deuxième quart du X^e siècle ⁹.
- 20 Les images murales répertoriées se multiplient à la période romane, surtout à partir du XII^e siècle et particulièrement en France où de nombreux exemples appartiennent à des décors romans parmi les plus emblématiques. Plusieurs d'entre eux sont rassemblés au sud du cours du Cher, dans une zone délimitée par Tours au nord, Poitiers à l'ouest et Bourges à l'est. Parmi les décors muraux les mieux conservés figurent celui de l'église Saint-Martin de Nohant-Vic, probablement réalisé aux alentours de 1130 ¹⁰, et celui de l'église Saint-Aignan de Brinay que l'on date vers 1140-1160 ¹¹. Dans la petite chapelle Saint-Jean-du-Liget, autrefois intégrée à une chartreuse et dépendant aujourd'hui de la commune de Chemillé-sur-Indrois, des peintures murales, datées du dernier quart du XII^e siècle, présentent un état de conservation moins satisfaisant ¹², à l'instar de celles qui sont conservées dans la crypte et sur la voûte en berceau couvrant le chœur ¹³ de l'église paroissiale de Tavant et qui auraient été réalisées respectivement dans le deuxième quart et vers le milieu du XII^e siècle ¹⁴. Toujours au XII^e siècle, la Sicile, alors placée sous domination normande, se distingue particulièrement pour la richesse de ses décors de mosaïques. À Palerme, la Cappella Palatina a été édifiée vers 1130 sur ordre du roi Roger II, nouvellement reconnu comme souverain légitime de la Sicile, et pensée comme un oratoire privé dont le décor de mosaïques est fastueux ¹⁵. L'édifice

royal constitue le prototype de la chapelle Santa Maria dell'Ammiraglio, appelée communément La Martorana, construite à Palerme pour le compte de Georges d'Antioche, grand amiral du royaume de Sicile sous Roger II. Dédiée à la Vierge pour lui rendre grâce de sa protection, la chapelle abrite également plusieurs mosaïques réalisées entre 1143 et 1151¹⁶. Enfin, la cathédrale de Monreale renferme un décor de mosaïques dont l'ampleur surpasse largement celle des deux ensembles palermitains. La construction de l'édifice a débuté lors de l'accession au trône de Guillaume II en 1172, un règne qui coïncide avec l'âge d'or de la monarchie normande dans l'Italie méridionale. Le vaste cycle christique qui décore le transept a probablement été réalisé dans les années 1180-1190¹⁷.

- 21 En fin de compte, la grande majorité des images murales de la vie terrestre de la Vierge, qui appartiennent à la documentation iconographique de l'étude, a été réalisée entre le XIII^e et le XV^e siècle. La période du Trecento est la plus dense au sein du corpus italien puisqu'elle rassemble environ quarante pour cent des occurrences répertoriées. La Toscane est, de loin, la région la plus représentée pour cette période, mais la Vénétie, la Lombardie et l'Ombrie possèdent également un poids considérable. Conformément à la tendance générale qui a été observée dans la répartition géographique des sites de conservation en Italie, les grandes villes de ces différentes régions concentrent un nombre important d'images murales. D'autres territoires italiens se distinguent en raison d'un contexte historique particulier. Par exemple, il est frappant de constater qu'aucun programme iconographique de grande ampleur dédié à la vie terrestre de la Vierge n'a été conservé dans la Rome du Trecento. La rareté des commandes monumentales à cette période va de pair avec l'exil de la papauté en Avignon durant la majeure partie du siècle. À l'inverse, une importante concentration d'images murales du XIV^e siècle a été observée dans la ville de Naples, un constat d'autant plus intéressant qu'une telle concentration ne s'observe pas aux autres périodes prises en considération par l'étude. Ainsi, l'ambition des décors muraux napolitains du Trecento peut être mise en relation avec le rayonnement dont bénéficie la cour du royaume de Naples sous le règne de Robert d'Anjou. La mère du roi, Marie de Hongrie, est d'ailleurs à l'origine de la commande du plus vaste décor mural qui a été répertorié dans l'étude pour la ville de Naples, celui du « chœur des moniales » de l'église Santa Maria Donnaregina Vecchia, que les recherches les plus récentes datent vers 1320¹⁸ (fig. 3).

Fig. 3 – Naples, Santa Maria Donnaregina Vecchia, vue d'ensemble du cycle de la Passion du Christ sur le mur septentrional du « chœur des moniales », vers 1320 (cl. S. Ferraro).

- 22 En France, le ^{xv}^e siècle est la période la plus dense et représente plus d'un quart des images murales recensées pour cet espace géographique. La majeure partie de ces images est rassemblée dans le Sud-Est du pays et une forte concentration a été observée dans la région alpine, des Alpes-de-Haute-Provence jusqu'en Maurienne. Dans l'abbaye Notre-Dame d'Abondance, en Chablais, le cloître abrite un décor mural partiellement détruit qui était peut-être consacré à un panorama complet de la vie de la Vierge. Ces peintures, dont certaines sont encore parfaitement conservées, ont probablement été réalisées entre 1428 et 1444 par un membre de l'atelier du peintre piémontais Giacomo Jaquerio ¹⁹. Par ailleurs, de nombreuses chapelles de montagne abritent des décors muraux relatifs à la vie terrestre de la Vierge et réalisés dans le cours du ^{xv}^e siècle. Dans la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue, deux cycles de grande ampleur ont été réalisés en 1492, respectivement par Giovanni Baleison et Giovanni Canavesio, deux peintres d'origine italienne ²⁰. Le premier, consacré à la jeunesse de Marie et à l'enfance du Christ, décore l'arc triomphal de la chapelle tandis que le second, dédié à la Passion, se déploie sur les murs latéraux de la nef. Toute proche mais moins connue, car il s'agit désormais d'une propriété privée, la chapelle Notre-Dame-del-Poggio de Saorge abrite également un cycle de la jeunesse de Marie et de l'enfance du Christ peint par Giovanni Baleison, mais plus précocement, dans les années 1470-1480 ²¹ (fig. 4).
- 23 Cette concentration particulière des images murales du ^{xv}^e siècle dans les Alpes témoigne du dynamisme des états savoyards, érigés en duché en 1416 sous le règne d'Amédée VIII, dont la cour brillante, établie à Chambéry, a attiré de nombreux artistes en provenance d'Outremont, notamment Giacomo Jaquerio, qui fut l'un des peintres officiels du duc. D'ailleurs, d'autres images murales appartenant au ^{xv}^e siècle sont conservées de l'autre côté des Alpes, dans le val d'Aoste et le val de Suse, qui faisaient

également partie des territoires savoyards. Giacomo Jaquerio et son atelier ont notamment œuvré dans l'église de la commanderie des Antonins de Sant'Antonio di Ranverso ²², à plusieurs reprises dans la première moitié du siècle, ou encore dans le château de Fénis à partir de 1413, pour le compte des seigneurs de Challant, une puissante famille proche des comtes et ducs de Savoie ²³.

Fig. 4 – Saorge, chapelle Notre-Dame-del-Poggio, vue d'ensemble du cycle de la jeunesse de Marie et de l'enfance du Christ dans l'abside, Giovanni Baleison, vers 1470-1480 (cl. S. Ferraro).

- ²⁴ Pour en finir avec l'analyse quantitative du corpus de l'étude, remarquons que les images murales rassemblées pour la première moitié du XVI^e siècle, avant que ne s'ouvre le Concile de Trente à la fin de l'année 1545, sont nettement moins nombreuses. Bien évidemment, il est naturel que le recensement soit plus faible puisque le siècle n'est pas pris en compte dans son entier. Cependant, la diminution observée est proportionnellement trop brutale pour cette seule justification, c'est pourquoi il semble utile de suggérer d'autres hypothèses permettant de l'expliquer. Ainsi, il est permis de supposer que le nouvel intérêt manifesté, dès cette époque, par les artistes et leurs commanditaires pour des sujets à caractère profanes a eu une incidence sur la production de l'art religieux. En outre, la diminution des images répertoriées est plus prononcée dans la péninsule Italienne ce qui laisse à penser que les guerres d'Italie ont eu un impact profond sur la commande monumentale.

L'enquête iconographique : méthode et étude du cas de la Nativité

- ²⁵ La seconde partie de la synthèse est consacrée à l'enquête iconographique, à « ce que disent les images » selon la formule consacrée par l'historien de l'art et théoricien William J. Thomas Mitchell ²⁴. Elle s'articule autour de trois sous-parties correspondant

aux trois séquences thématiques qui ont été déterminées au sein de la vie terrestre de la Vierge. Les thèmes iconographiques qui composent ces différentes séquences sont analysés indépendamment et selon une logique chronologique, afin de déterminer l'évolution de chacun dans le vaste cadre temporel de l'étude. Pour chaque thème, les sources textuelles qui s'y rapportent sont d'abord analysées afin de révéler l'existence éventuelle de plusieurs traditions littéraires. Par la suite, il s'agit de déterminer le moment d'apparition du thème iconographique étudié, d'une part dans l'art en général en se fondant sur des recherches déjà publiées, d'autre part dans l'art mural en particulier en se fondant sur les images rassemblées. Enfin, la dernière étape consiste à analyser les formules et motifs iconographiques qui caractérisent la mise en image du thème. À ce stade, quelques précisions d'ordre lexical s'imposent. La notion de « formule » s'entend ici dans le sens d'un agencement spécifique et récurrent de motifs iconographiques, aisément reconnaissable et permettant d'établir une catégorisation des compositions au sein d'un même thème iconographique. Quant au motif iconographique il peut être défini, à la suite de Jérôme Baschet ²⁵, comme un élément constitutif d'une formule ou d'un thème iconographique. Mais le terme ambivalent de « motif » convoque également, comme l'a bien montré Michael Baxandall ²⁶, l'idée de la cause qui explique l'introduction de cette forme dans la composition, de l'intention sous-jacente du concepteur de l'image. Notre analyse iconographique des différents épisodes concernés par l'enquête s'est particulièrement focalisée sur les lieux, les personnages et parfois les objets ou d'autres éléments formels qui possèdent une signification particulière. Il en ressort que certains thèmes présentent une grande homogénéité dans leur mise en image tandis que d'autres témoignent de l'existence de formules iconographiques propres à chacune des zones géographiques étudiées.

- 26 À ce titre, l'étude du thème iconographique de la Nativité du Christ est particulièrement révélatrice. L'examen des sources textuelles qui relatent l'épisode a abouti à différentes observations. Tout d'abord, et en dépit de l'importance que possède la naissance de Jésus dans l'œuvre du Salut, les sources canoniques sont peu disertes sur l'événement, à l'exception de l'Évangile de Luc qui en propose un récit quelque peu détaillé. Après avoir mentionné le recensement ordonné par l'empereur Auguste comme étant à l'origine du départ de Joseph et de son épouse enceinte pour Bethléem, l'évangéliste évoque rapidement la naissance de Jésus qui intervient dans un lieu incertain, sans doute précaire puisqu'il est précisé que l'hôtellerie de la ville ne disposait plus d'aucune place. Avec la rédaction des récits apocryphes, une double tradition littéraire se met en place. La première, initiée par le *Protévangile de Jacques*, accentue le caractère miraculeux de la naissance qui prend place dans une grotte en présence de deux sages-femmes. L'introduction de ces deux personnages a pour objectif d'exalter la virginité préservée de Marie au travers de l'épisode de l'incrédulité de Salomé. La reprise de ce thème spécifique permet d'inclure d'autres textes dans la continuité du *Protévangile*, en particulier l'*Évangile du Pseudo-Matthieu*, dont le récit est très proche, l'*Évangile arménien de l'Enfance*, qui introduit quelques éléments nouveaux, comme la présence d'Ève remplaçant l'une des deux sages-femmes, mais également la *Légende Dorée* en plein XIII^e siècle. La seconde tradition apocryphe regroupe des textes qui se distinguent par des récits beaucoup moins développés excluant l'épisode de l'incrédulité de Salomé : l'*Évangile de la nativité de Marie*, qui trouve un prolongement direct au Moyen Âge dans la *Conception Nostre Dame* de Wace, l'*Histoire de Joseph le Charpentier* et la *Vie de Jésus en arabe*. Les trois textes mystiques étudiés dans le cadre de

cette thèse forment un groupe à part puisque chaque auteur livre une version très personnelle de la Nativité du Christ.

- 27 L'iconographie de la Nativité, telle qu'elle a été observée dans l'art mural de l'Italie et de la France, reflète la dualité narrative qui s'exprime au travers des sources textuelles. En Italie, où le thème de la Nativité est illustré dès la seconde moitié du IV^e siècle dans l'art des catacombes romaines (Saint-Sébastien), la formule iconographique adoptée est souvent assez complexe. Son origine est orientale car elle possède des affinités avec la tradition littéraire issue du *Protévangile de Jacques*, mais également avec la formule qui triomphe sans partage dans l'iconographie byzantine de la Nativité. La naissance de Jésus prend place devant ou à l'intérieur d'une grotte sur laquelle la composition est centrée. La Vierge, dont la présence devient systématique dès le VIII^e siècle, répond au type iconographique de la parturiente, allongée à même le sol sur une sorte de matelas qui épouse la forme de son corps. Jésus fait très souvent l'objet d'une double figuration, d'abord dans la crèche, près de laquelle apparaissent le bœuf et l'âne, puis dans le contexte iconographique du bain de l'Enfant en présence des sages-femmes. Joseph, aux côtés de son épouse, est caractérisé par une attitude stéréotypée, assis et la paume d'une main posée sur la joue²⁷. En outre, le thème secondaire de l'annonce aux bergers est très souvent associé à la Nativité, surtout à partir du XIII^e siècle.
- 28 Dans l'art mural de la France, l'introduction du thème de la Nativité semble plus tardive et fait l'objet de compositions simplifiées caractérisant une formule iconographique que l'on pourrait qualifier d'occidentale par opposition à celle, d'origine orientale, qui est adoptée en Italie. Le motif iconographique de la grotte n'est pas connu et la scène prend généralement place dans un lieu indéfini qui en souligne le caractère transcendant. La Vierge parturiente repose sur un lit véritable, un oreiller sous la tête et les jambes recouvertes d'une courtépointe. L'Enfant n'est figuré qu'une seule fois, déposé dans la crèche qui est souvent située au-dessus du lit de Marie et qui laisse apparaître la tête des deux animaux. Joseph, dont l'attitude est semblable à celle qui a été observée dans la Nativité italienne, est généralement le seul personnage secondaire.
- 29 À partir du XIV^e siècle en Italie et du siècle suivant en France, la mise en image de la Nativité dans l'art mural tend à s'harmoniser au travers d'une mutation profonde des formules iconographiques traditionnelles. Ainsi, la scène se déroule désormais dans une étable tandis que le type de la Vierge adoratrice se substitue à celui de la parturiente. L'Enfant, déposé sur le sol, reçoit l'adoration de sa mère mais également de Joseph et parfois des bergers. La présence du bœuf et de l'âne ne se dément pas, en revanche les sages-femmes tendent à disparaître dans la Nativité italienne.

Les conclusions de l'enquête

- 30 Au travers de l'analyse successive des différents thèmes iconographiques qui composent la vie terrestre de la Vierge, plusieurs questions transversales ont été abordées dans le mémoire sous la forme de réflexions conclusives.

Les processus de diffusion des modèles iconographiques entre France et Italie. Primauté du rayonnement culturel et artistique italien

- 31 Tout d'abord, la prise en compte de deux aires géographiques distinctes, souvent envisagées dans une perspective comparative, ouvre à l'interrogation sur les processus de diffusion des modèles iconographiques – entendus dans le sens des formules et des motifs récurrents qui s'inscrivent dans une dynamique de création fondée sur la copie – au travers des images murales qui composent la documentation de l'étude. S'il faut garder à l'esprit que les observations réalisées à partir du corpus peuvent être faussées en raison de la destruction probable de certaines images, plusieurs tendances se dessinent néanmoins.
- 32 La concentration à Rome des images murales réalisées à l'époque paléochrétienne souligne le rôle de la ville non seulement dans la propagation du christianisme en Occident, mais également dans la diffusion de l'art chrétien. La précocité de l'apparition de certains thèmes iconographiques dans les catacombes suggère que les ateliers romains ont été fortement impliqués dans la création d'une iconographie en adéquation avec la nouvelle religion. Par exemple, cette hypothèse s'affirme nettement dans le cas de la Nativité, puisque la mise en image de l'épisode a certainement été élaborée dans un atelier lapidaire de la ville.
- 33 L'enquête iconographique a mis en lumière les formules et motifs adoptés pour chacun des thèmes de la vie terrestre de la Vierge. Si des particularités propres à chacune des aires géographiques concernées ont parfois été observées, il s'avère que la plupart des éléments iconographiques communs se sont d'abord développés dans l'art mural de l'Italie avant de se diffuser en France environ un siècle plus tard. C'est le cas, par exemple, de la mutation de l'imagerie de la Nativité, qui s'opère dès le ^{xiv}^e siècle dans la péninsule Italienne, mais seulement au siècle suivant en France. En outre, l'implantation des sites français conservant de telles images murales permet de constater que la nouvelle formule de la Nativité est d'abord cantonnée aux régions alpines avant de se diffuser plus à l'ouest, notamment jusqu'en Anjou, dans la chapelle du château du Pimpéan à Grézillé, dont les peintures ont été réalisées vers 1460-1470 ²⁸.
- 34 En dépit du fait que le flux principal des modèles iconographiques s'établit de l'Italie vers la France, l'art de la péninsule Italienne n'est pas pour autant hermétique aux apports étrangers. Ainsi, l'iconographie qui se développe en Italie est durablement marquée par l'art byzantin qui est à l'origine de l'introduction de nouveaux thèmes iconographiques ou de la création de formules spécifiques – la formule italienne de la Nativité est d'abord byzantine. Plus rarement, le flux principal de diffusion établi entre l'Italie et la France s'inverse, affirmant ainsi la vivacité et la capacité créatrice de l'art français. Cet aspect est particulièrement prégnant au travers du thème iconographique des mages et de l'Adoration de l'enfant qui voit naître dans l'art français du ^{xiii}^e siècle, probablement à partir de la mise en scène de drames liturgiques joués pour la fête de l'Épiphanie, une formule spécifique qualifiée de *Französischer Schauspieltypus* ²⁹. Cette formule iconographique se distingue en raison de la figuration particulièrement stéréotypée des trois mages, le premier étant agenouillé devant l'Enfant tandis que le deuxième désigne l'étoile de son index tout en se retournant vers le dernier mage. La formule est introduite dans l'art mural de la France dès le ^{xiii}^e siècle et demeure assez répandue jusqu'à la fin du ^{xv}^e siècle, ce qui confère une grande stabilité à l'Adoration

des mages française, une stabilité que l'on n'observe pas dans l'art mural de l'Italie où le *Französischer Schauspieltypus* n'est adopté que de manière sporadique à partir du Trecento. Cet exemple, parmi d'autres que nous aurions pu citer, témoigne de la réciprocité des échanges artistiques qui se nouent entre la France et l'Italie au Moyen Âge, même si le rayonnement culturel de l'Italie demeure prépondérant.

La mise en images de la vie terrestre de la Vierge : d'une vision christocentrique au développement d'une iconographie proprement mariale

- 35 L'observation plus précise des processus d'émergence des thèmes iconographiques dans l'art mural a révélé qu'il n'existe pas d'iconographie proprement mariale dans le premier art chrétien et les images répertoriées pour cette période s'inscrivent pleinement dans une perspective christique. Certaines s'attachent à mettre en exergue le mystère de l'Incarnation, notamment au travers de l'épisode de l'Annonciation, qui apparaît dans l'art mural des catacombes romaines (Priscille) dès les II^e-III^e siècles. En tant que réceptacle du Verbe incarné, la Vierge joue un rôle primordial dans les images de l'Annonciation, mais leur vocation principale est bien d'exalter l'origine divine du Christ et le caractère miraculeux de sa conception. En lien avec l'idée de l'Incarnation, mais également avec celle de la maternité divine, plus directement mariale, le thème de la Nativité connaît également un développement précoce qui a déjà été évoqué plus haut.
- 36 D'autres épisodes christiques, mis en image dans le premier art chrétien, s'intéressent davantage à la question de la révélation de la divinité de Jésus. Ainsi, l'Adoration des mages, dont les premiers exemples apparaissent aux II^e-III^e siècles et qui connaît une faveur immédiate dans l'art des catacombes de Rome – Priscille, Saints-Pierre-et-Marcellin, Domitille, Calixte –, matérialise la révélation des mystères christiques aux nations, et plus particulièrement aux Gentils, auxquels les premiers adorateurs de l'Enfant sont traditionnellement assimilés. Dans le même temps, le statut de la Mère de Dieu, présentant solennellement son Fils aux mages venus l'adorer, est également exalté. La mise en image de l'Adoration des bergers, attestée dès le milieu du IV^e siècle (catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin), s'inscrit dans la même perspective, mais a fait l'objet d'une diffusion plus modérée dans le premier art chrétien. En revanche, le thème iconographique des noces de Cana a connu un succès rapide, à l'instar de l'Adoration des mages, comme en témoignent les nombreux exemples peints dans les catacombes romaines – plusieurs images murales sont conservées dans la catacombe des Saints-Pierre-et-Marcellin – ou sculptés sur des sarcophages paléochrétiens. L'épisode commémore le premier miracle du Sauveur et la mise en image est centrée sur la figure du Christ thaumaturge qui réalise le prodige, révélant ainsi son pouvoir divin aux hommes.
- 37 Les thèmes iconographiques proprement mariaux, c'est-à-dire ceux qui correspondent à la jeunesse de Marie, ne sont pas attestés dans le premier art chrétien. Seul l'épisode du mariage de la Vierge fait figure d'exception, mais son adaptation précoce dans l'art chrétien – dès la fin du IV^e ou le début du V^e siècle sur le bas-relief d'un sarcophage conservé au musée Crozatier du Puy-en-Velay – s'explique sans doute par le fait que le répertoire antique disposait d'un modèle iconographique immédiatement réutilisable, celui du mariage antique matérialisé par le motif de la jonction des mains des époux.

Cette adaptation au registre chrétien d'un modèle issu du répertoire antique n'est pas inhabituelle et la figuration des mages apportant leurs présents à l'Enfant Jésus en fournit un autre exemple, puisqu'elle évoque très précisément, du moins dans le premier art chrétien, le motif des barbares offrant leur tribut à l'empereur victorieux.

- 38 En définitive, la mise en image des thèmes relatifs à la jeunesse de Marie semble se développer à la fin du premier millénaire, sans doute d'abord en Orient. En effet, le *Ménologe de Basile II*, un manuscrit somptueusement illustré vers 979-984³⁰ pour le compte de l'empereur byzantin, dont il porte le nom, conserve parmi ses miniatures les premières images connues illustrant les épisodes de la naissance de la Vierge et de sa présentation au Temple. En dépit de quelques mentions isolées évoquant des peintures murales ou des mosaïques vraisemblablement détruites, l'introduction des épisodes de la jeunesse de Marie dans l'art mural de la France et de l'Italie n'est pas attestée avant le XII^e siècle. Cette évolution observée dans l'art mural s'inscrit dans la mouvance plus vaste de la Réforme grégorienne qui s'accompagne d'un essor et d'une autonomisation sans précédent des représentations mariales à partir du milieu du XI^e siècle, d'abord dans les territoires gagnés à la cause grégorienne – Patrimoine de Saint-Pierre et possessions de la famille Canossa –, puis vers la France capétienne, l'Angleterre normande et les marches de l'Empire³¹.
- 39 La mise en image des thèmes relatifs à la jeunesse de la Vierge n'a pas été créée ex nihilo et l'analyse iconographique a révélé de nombreuses affinités avec des motifs issus de l'imagerie christique qui ont été adaptés au registre marial. Le motif du bain de Marie, dans le contexte iconographique de la naissance de la Vierge, en fournit un exemple frappant, puisqu'il s'agit d'une transposition à l'identique du motif du bain de l'Enfant Jésus tel qu'il a été développé dans la Nativité. Dans les deux cas, la scène est généralement figurée au premier plan de l'image et le nouveau-né est pris en charge par des sages-femmes, souvent au nombre de deux, tandis que la mère observe son enfant depuis sa couche. La diffusion inégale du motif du bain de Marie corrobore l'hypothèse d'un emprunt à l'imagerie de la Nativité : dans les deux contextes iconographiques, le bain apparaît fréquemment dans l'art mural de l'Italie tandis qu'il est très inhabituel en France. Autre analogie entre iconographie mariale et christique dans les images murales de la présentation de la Vierge au Temple, où il n'est pas rare d'apercevoir deux colombes qui sont apportées en offrande, un motif iconographique récurrent et possédant un fondement évangélique dans le contexte de la présentation de Jésus au Temple.
- 40 Dans le même contexte spirituel, celui de la Réforme grégorienne, la Vierge acquiert une place nouvelle au sein des épisodes de la Passion, en étroite association avec le glissement qui s'opère de la vision majestueuse et triomphante du Sauveur à celle du Christ souffrant. À partir du XI^e siècle, la figuration du Christ mort sur la croix devient prépondérante, au détriment de l'image du *Christus triumphans* qui disparaît tout à fait au siècle suivant. Parallèlement, de nouveaux thèmes iconographiques sont introduits dans l'art mural de la France et de l'Italie, comme la mise au tombeau dans la seconde moitié du XI^e siècle et surtout la déploration du Christ au tournant du siècle suivant. Ainsi, en marge de l'image de la *Theotokos*, mère glorieuse de l'Enfant divin, se développe l'idée de la *Mater dolorosa*, une mère brisée par le chagrin de voir son Fils unique mis à mort. La compassion de la Vierge pour les souffrances du Sauveur accentue la dimension émotionnelle des images de la Passion et encourage à les envisager comme un sujet de méditation.

Au-delà d'une lecture strictement narrative, la figure mariale en tant que modèle édifiant

- 41 Cette idée invite à aborder la question de la réception des images murales de la vie terrestre de la Vierge par le fidèle, au-delà d'une lecture strictement narrative. Il ressort de nos observations que la figure mariale est souvent proposée au croyant comme un modèle édifiant – entendu ici dans le sens d'image exemplaire –, qu'il doit tenter d'imiter.
- 42 Nous l'avons vu, la mutation de l'iconographie de la Passion est à l'origine de l'apparition d'une nouvelle dimension de la figure mariale, celle de la Vierge souffrante qui se traduit notamment par l'introduction de gestuelles spécifiques soulignant le profond chagrin de Marie. Celle-ci pose parfois une main sur sa joue ou croise les mains devant son abdomen – deux expressions traditionnelles de la tristesse dans le répertoire antique –, à moins qu'elle ne se détourne ostensiblement de la vision insoutenable de son Fils crucifié. La dramatisation de la Crucifixion atteint son point culminant lorsque la Vierge, incapable de supporter plus longtemps les souffrances de Jésus, s'évanouit dans les bras des saintes femmes ou de Jean, un motif iconographique qui connaît une grande faveur dans l'art mural de l'Italie dès le XIII^e siècle. Dans les épisodes qui suivent immédiatement la mort du Christ, la dimension pathétique s'affirme clairement dans la mise en image de la figure mariale. Ainsi, la Vierge recueille le corps sans vie de son Fils après qu'il a été déposé de la croix par Joseph d'Arimathie et Nicodème, pressant son visage contre le sien ou lui donnant un ultime baiser. À partir du XV^e siècle, Marie installe la dépouille de Jésus sur ses genoux, dans une attitude qui crée un parallèle antithétique et tragique avec l'image de la Vierge à l'Enfant. Ce motif iconographique est au cœur de l'image de la Pietà, une image de dévotion plus qu'une image narrative, qui incite le croyant à se recueillir et à méditer sur la Passion du Christ.
- 43 Ainsi, au travers des images de la Passion du Christ, l'évolution de la figure mariale exalte la *Compassio Mariae*. Dans son sens littéral de souffrir avec, la notion de *compassio* invite le fidèle à souffrir avec le Christ mort sur la croix pour le Salut de l'humanité, mais aussi avec la Vierge qui endure au travers de son Fils tous les tourments de la Passion. Ces images s'adressent à l'affect du croyant et ont pour vocation de susciter une réaction émotionnelle chez lui. La méditation sur la figure de la *Mater dolorosa* et son imitation sont considérées comme des pratiques efficaces de dévotion personnelle, ainsi qu'en témoignent certains textes mystiques, comme les *Méditations sur la vie du Christ*, pour n'en citer qu'un seul.

Les images médiévales et les sources textuelles : des relations complexes

- 44 S'agissant des sources textuelles qui ont été étudiées dans le cadre de la thèse, l'une de nos réflexions conclusives aborde la question du rapport qu'elles entretiennent avec les images médiévales. Pendant longtemps, les tenants d'une certaine conception de l'histoire de l'art ont largement accepté le postulat d'une stricte dépendance des images aux textes, les premières étant considérées comme une simple illustration, une traduction visuelle des seconds. Pourtant, l'étude des récits et des images murales qui

se rapportent à la vie terrestre de la Vierge a démontré qu'il existe entre eux des relations beaucoup plus complexes.

- 45 Le premier constat qui s'impose est que la rédaction d'un texte ne s'accompagne pas systématiquement de la création d'une imagerie qui lui correspondrait. Les épisodes de la naissance de la Vierge et de sa présentation au Temple sont connus dès le II^e siècle au travers du *Protévangile de Jacques*, pourtant leur mise en image n'est pas attestée dans le premier art chrétien et les premiers exemples connus datent de la fin du X^e siècle. En outre, lorsque les deux thèmes iconographiques se développent enfin, nous constatons que les motifs employés possèdent peu d'affinités avec les sources textuelles, au demeurant fort peu détaillées, mais bien davantage avec l'imagerie christique, teintée d'un intérêt pour un certain réalisme.
- 46 La fidélité de certaines images murales aux sources textuelles a néanmoins été observée, en particulier lorsque l'épisode illustré est relaté par un ou plusieurs récits suffisamment détaillés dans les évangiles canoniques. C'est le cas, notamment, de la Crucifixion qui fait l'objet d'une double tradition littéraire, l'une issue des synoptiques – caractérisée par la présence des saintes femmes et des deux larrons, le partage des vêtements du Christ, le moment où Jésus est abreuvé à l'aide d'une éponge imbibée de vinaigre, la reconnaissance de la divinité du Crucifié par le centurion –, l'autre qualifiée de tradition johannique et caractérisée par des éléments narratifs inédits – la présence de la Vierge, Jésus recommandant sa mère et Jean l'un à l'autre, un dénouement violent intégrant des soldats brisant les jambes des larrons et transperçant le flanc du Christ à l'aide d'une lance. L'étude du thème de la Crucifixion à partir des images murales conservées en France et en Italie a démontré que l'iconographie a sans cesse tenté de concilier les caractères narratifs issus des deux traditions littéraires.
- 47 Pourtant, l'existence de certains motifs iconographiques témoigne de la capacité créatrice et de l'autonomie des images par rapport aux sources textuelles auxquelles elles se rapportent. Pour poursuivre dans le contexte iconographique de la Crucifixion, l'observation des images qui appartiennent à la documentation de l'étude a révélé que la figuration du Christ mort sur la croix se modifie notablement dans l'art mural de l'Italie à partir du milieu du XIII^e siècle. Le corps du Crucifié se caractérise désormais par un affaissement prononcé – les jambes se fléchissent, la ligne des bras se désolidarise de la traverse de la croix – et adopte parfois une forme sinueuse qui a probablement été créée dans l'atelier de Cimabue. Dans le même temps, la manière dont les pieds du Christ sont fixés à la croix évolue et l'utilisation d'un seul clou pour immobiliser les deux pieds ensemble se généralise. Cette modification de l'iconographie de la Crucifixion a été fortement controversée car elle s'oppose à l'image normée du Crucifié élaborée à partir du *Volto Santo* de Lucques, prétendument sculpté par Nicodème, donc par un témoin direct de la Passion, et que l'on considérerait comme un référent historique et iconographique. Malgré la virulence des débats théologiques et les soupçons qui pèsent sur l'origine du motif que l'on pense hérétique, l'usage d'un seul clou dans l'iconographie de la Crucifixion s'impose définitivement dès le XIV^e siècle dans l'art mural de l'Italie. Ce succès met en lumière la relative liberté des images et des formes qui peuvent parfois s'affranchir de normes séculaires. En outre, l'usage du clou unique dans les images de la Crucifixion a probablement eu un impact sur l'auteur des *Méditations sur la vie du Christ*, qui, à la charnière des XIII^e et XIV^e siècles, réutilise ce détail dans son récit. L'antériorité du motif iconographique par rapport au texte prouve que les images ont parfois joué un rôle dans le processus de la création littéraire.

- 48 Par conséquent, l'idée d'une stricte subordination des images médiévales aux sources textuelles doit être rejetée. La réciprocité des apports qui a été observée indique qu'il existe une forme d'équivalence entre les images et les textes, dans le sens où ils bénéficient d'une capacité créatrice indépendante et où ils participent conjointement de l'édification spirituelle du croyant. Ainsi, plutôt que d'employer les termes de dépendance, de filiation ou encore d'influence qui préjugent de l'antériorité – ou même de la supériorité – d'un médium par rapport à l'autre, il semble plus pertinent de les envisager ensemble, textes et images, comme les manifestations d'une culture et d'une pensée chrétienne communes.

La conjonction des images murales et de leur emplacement au sein de l'espace ecclésial : le cas de la Crucifixion

- 49 Si l'on considère que les images murales possèdent une dimension pédagogique et méditative, et non pas seulement une fonction ornementale et narrative, la question de leur emplacement au sein de l'espace ecclésial devient cruciale, car elle interroge l'usage des images dans le cadre du culte et des dévotions³². Cette approche est particulièrement pertinente dans le cas des images qui sont situées à proximité de l'autel, car il constitue le pôle le plus éminemment sacré de l'espace ecclésial. À ce titre, les grandes théophanies christiques figurées à l'abside des églises romanes soulignent la prépondérance de l'espace du sanctuaire par rapport au reste de l'église, en même temps qu'elles manifestent la présence divine en ce lieu. L'association de l'image théophanique et de l'autel possède un lien étroit avec la liturgie et se réfère, en particulier, au début du canon de la messe, lorsque les mots du *Vere dignum* convoquent la présence des anges et du Christ pour rendre grâce au Père³³.
- 50 Dans le cas particulier des images murales de la vie terrestre de la Vierge, leur organisation récurrente en cycles narratifs possède une logique intrinsèque qui interfère dans l'appréhension des interactions qui existent entre un lieu et son décor figuré. Cependant, nous avons observé que certains thèmes iconographiques possèdent une propension à faire l'objet de figurations isolées, extraites de tout contexte narratif, une autonomie qui favorise la conjonction de l'image murale et d'un espace spécifique dans l'église. Parce qu'elles sont particulièrement significantes, les images murales de la Crucifixion font très souvent partie de ces figurations isolées, dans une proportion proche des trois quarts de l'ensemble des occurrences répertoriées pour ce thème iconographique. L'observation du corpus de l'étude a révélé que ces images sont très fréquemment situées près de l'autel majeur, en particulier sur la paroi qui en constitue l'arrière-plan, mais également près d'autels secondaires abrités dans des chapelles privées.
- 51 Cette conjonction particulière entre l'image murale de la Crucifixion et l'autel participe de ce que Jérôme Baschet définit comme une « logique d'adéquation de l'image à son lieu »³⁴. Cette approche suggère que la volonté de créer une confrontation entre une image et un emplacement spécifique prime parfois sur la logique narrative du programme iconographique. Pour illustrer son propos, l'auteur se réfère à l'exemple de la chapelle San Pellegrino de Bominaco qui abrite un cycle de la Passion caractérisé par l'absence exceptionnelle de la scène de la Crucifixion, alors qu'elle en constitue traditionnellement le point d'orgue. Cette absence ne peut se justifier autrement que par la volonté d'éviter une redondance avec une autre image du Christ en croix, qui

aurait aujourd'hui disparu. Il s'agirait vraisemblablement d'une croix peinte autrefois suspendue au-dessus de l'autel ou du chancel, afin que s'opère la conjonction de l'image du sacrifice du Christ et du lieu le plus sacré de l'espace ecclésial.

- 52 Ainsi positionnée à proximité de l'autel, l'image de la Crucifixion doit être mise en lien avec la liturgie qui se déroule dans cet espace, et en particulier avec la célébration de l'eucharistie, dans une perspective analogue à celle qui a été suggérée pour les grandes théophanies romanes. Mais la Crucifixion possède, de surcroît, une dimension narrative qui vient enrichir la portée du rituel eucharistique qui se déroule sur l'autel, le lieu de la *Memoria Passionis*. Lorsque le célébrant procède au rite qui commémore le sacrifice du Christ sur la croix pour le Salut de l'humanité, l'image manifeste aux yeux du fidèle la réalité de ce sacrifice, lui fournissant ainsi un support efficace de méditation. En outre, au plan dogmatique, la figure du Christ mort au-dessus de l'autel concrétise sa présence réelle en corps et en sang dans les deux espèces de l'eucharistie. Enfin, puisqu'un rituel est par définition éphémère, l'image permet de le faire subsister dans l'espace qui lui est dédié, en dehors de la période de célébration.

Vers quelques pistes de recherche...

- 53 L'ensemble des questions soulevées par l'étude des images murales de la vie terrestre de la Vierge ouvre sur un vaste champ de possibles. L'extension du cadre de la recherche à d'autres supports que l'art mural doit être envisagée, par exemple la sculpture et le vitrail pour compléter le panorama de l'art monumental, ou encore l'enluminure de manuscrits pour mieux appréhender la dimension dévotionnelle de l'iconographie mariale. Dans une autre perspective, l'élargissement de la zone géographique – Occident dans son ensemble, étude comparative Orient/Occident – permettrait de développer la question des processus de diffusion des modèles iconographiques mariaux et des vecteurs de cette diffusion. Enfin, nos réflexions nous ont souvent menés en aval de la production des images murales, pour interroger les fonctions et usages des images ou leur réception par le fidèle. Il nous faut à présent nous diriger vers l'amont pour aborder la question de la commande et tenter de révéler les acteurs et les mécanismes de la promotion de l'iconographie mariale.

Reçu : 10 janvier 2013 – Accepté : 6 mai 2013

NOTES

1. L'ensemble de ces évangiles apocryphes a été édité dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade » : F. BOVON et P. GEOLTRAIN (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens I*, Paris, 1997. P. GEOLTRAIN et J.-D. KAESTLI (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens II*, Paris, 2005.
2. Édition des sources médiévales : M.-J. VAN ESBROECK (trad.), *Maxime le Confesseur. Vie de la Vierge*, Louvain, 1986 ; V. LUZARCHE (trad.), *La Vie de la Vierge Marie de Maître Wace, publiée d'après un manuscrit inconnu aux premiers éditeurs et suivie de la Vie de saint George, poème inédit du même trouvère*, Tours, 1859 ; A. BOUREAU (dir.), *La Légende Dorée*, Paris, 2004 ; J.-G. BOUGEROL (trad.), *L'Arbre*

de vie, Paris, 1996 ; P. BAYART (trad.), *Frère Jean de Caulibus (Pseudo-Bonaventure). Méditations sur la vie du Christ*, Paris, 1958 ; J. FERRAIGE (trad.), *Les Révélation célestes et divines de sainte Brigitte de Suède communément appelée la chère épouse*, Avignon, 1850.

3. Les thèmes iconographiques qui composent la première séquence thématique sont, dans l'ordre chronologique : la naissance de la Vierge, les premières années de la Vierge – avec les thèmes très rares de la présentation de la Vierge bébé et de l'éducation de la Vierge par sainte Anne –, la présentation de la Vierge au Temple – et son thème secondaire la vie de la Vierge au Temple –, le mariage de la Vierge – et les épisodes corollaires qui le précèdent et le suivent –, l'Annonciation, la Visitation – parfois associée à des épisodes de la vie de saint Jean Baptiste dans lesquels la Vierge est présente – et, enfin, la mise en doutes de Marie lorsque sa grossesse est découverte.

4. La deuxième séquence thématique se compose des épisodes suivants : la Nativité – et ses épisodes secondaires, le voyage vers Bethléem et l'Adoration des bergers –, l'Adoration des mages, la circoncision, la présentation de Jésus au Temple, la fuite en Égypte et Jésus parmi les docteurs de la Loi.

5. Cette troisième phase thématique est moins cohérente chronologiquement car la Vierge n'apparaît que ponctuellement dans les épisodes qui jalonnent l'âge adulte du Christ. Dans le cycle de la vie publique, la présence de Marie n'est mentionnée qu'une seule fois, au moment des noces de Cana. Au contraire, elle est omniprésente dans les épisodes de la Passion : le portement de croix, la Crucifixion, la déposition du Christ, sa déploration et sa mise au tombeau. Par la suite, la présence de la Vierge devient plus sporadique, mais perdure au travers de quelques thèmes iconographiques appartenant au cycle de la Glorification du Christ : apparition du Christ ressuscité à sa mère, Ascension et Pentecôte.

6. J. NORDHAGEN, *The frescoes of John VII (A.D. 705-707) in S. Maria Antiqua in Rome*, Roma, 1968 (*Acta ad archaeologiam et atrium historiam pertinentia*, 3).

7. H. L. KESSLER, *Old St. Peter's and church decoration in medieval Italy*, Spoleto, 2002 (*Collectanea*, 17).

8. J. MITCHELL, « The painted decoration of the early medieval monastery », in R. HODGES, et J. MITCHELL, *San Vincenzo al Volturno. The archaeology, art and territory of an early medieval monastery*, Oxford, 1985 (*B.A.R. International Series*, 252).

9. K. WEITZMANN, *The fresco cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton, 1951.

10. M. KUPFER, « Spiritual passage and pictorial strategy in the romanesque frescoes at Vicq », *The Art Bulletin*, 68/1 (1986), p. 35-53.

11. M. KUPFER, *Romanesque wall painting in central France. The politics of narrative*, New Haven/Londres, 1993, p. 52.

12. « De fresque en aquarelle ». *Relevés d'artistes sur la peinture murale romane*, Paris, 1994, p. 46-47.

13. Le terme de chœur est entendu ici dans son acception architecturale la plus répandue : il s'agit de l'espace, souvent une simple travée, compris entre l'abside et la nef de l'église.

14. P.-H. MICHEL, *Les fresques de Tavant : la crypte*, Paris, 1956. H. MOYRAND, *Les fresques de l'église de Tavant*, Tours, 1938.

15. B. BRENNK (dir.), *La Cappella Palatina a Palermo*, 4 vol., Modène, 2010.

16. (a cura), *Italia Romanica*, t. 7 (*La Sicilia*), Milan, 1986, p. 100. Voir également : C. BERTELLI (dir.), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milan, 1994.

17. G. CASSATA, G. COSTANTINO et D. CICCARELLI, *op. cit.*, p. 200. Voir également : E. KITZINGER, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, t. 3 (*Il Duomo di Monreale. I mosaici dell'abside, della solea e delle cappelle laterali*), t. 4 (*Il Duomo di Monreale. I mosaici del transetto*), Palerme, 1994 et 1995.

18. C. A. FLECK, « Blessed the eyes that see those things you see : The Trecento choir frescoes at Santa Maria Donnaregina in Naples », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2 (2004), p. 201-224. S. PAONE, « Gli affreschi di Santa Maria Donnaregina Vecchia : percorsi stilistici nella Napoli angioina », *Arte Medievale*, 3/1 (2004), p. 87-118.

19. S. FERRARO, *L'abbaye Notre-Dame d'Abondance en Chablais. Expression de la création artistique chrétienne dans la Savoie médiévale*, mémoire de Master, sous la direction de Laurence RIVIÈRE CIAVALDINI, université Pierre Mendès-France, Grenoble, 2006. Pour les questions de datation et d'attribution du cycle d'Abondance, voir particulièrement p. 191-229.
20. P. DE BEAUCHAMP, *L'art religieux dans les Alpes-Maritimes. Architecture religieuse, peintures murales et retables*, Aix-en-Provence, 1993. G.-P. LECLERC, *Chapelles peintes du pays niçois*, Aix-en-Provence, 2003. C. LORGUES-LAPOUGE, *Trésors des vallées niçoises. Les peintures murales du Haut Pays*, Nice, 1995.
21. Idem. Voir également : J. THIRION, « L'église de la Madone del Poggio à Saorge », tiré à part de *Nice historique*, 1959.
22. E. CASTELNUOVO et F. DE GRAMATICA (dir.), *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, Trento, 2002. G. GRITELLA (dir.), *Il colore del gotico. I restauri della Precettoria di S. Antonio di Ranverso*, Savigliano, 2001.
23. A. ZANOTTO, *Vallée d'Aoste, les châteaux et le château de Fénis*, Quart, 1995.
24. W. J. T. MITCHELL, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, Paris, 2009.
25. J. BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Paris, 2008.
26. M. BAXANDALL, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, 1991.
27. Sur la figure de Joseph, voir : P. PAYAN, *Joseph : une image de la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, 2006.
28. Y. BONNEFOY, *Peintures murales de la France gothique*, Paris, 1954 (rééd. 2012).
29. M. TOMASCHETT, « L'iconografia dell'Adorazione dei Magi : catalogo dei dipinti murali nel Grigioni italiano e nel Ticino dal Medioevo al Cinquecento », in E. AGUSTONI, R. CARDANI VERGANI et E. RÜSCH (dir.), *Pittura medievale e rinascimentale nella Svizzera Italiana*, Lugano, 2000, p. 76-85.
30. G. SCHILLER, *Iconographie der christlichen Kunst*, 4.2 Maria, Gütersloh, 1980, p. 63 et fig. 511 p. 312. Le manuscrit est conservé à la Bibliothèque apostolique Vaticane (Vat. gr. 1613).
31. D. RUSSO, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident. Essai sur la formation d'une tradition iconographique », in D. IOGNA-PRAT, É. PALAZZO et D. RUSSO (dir.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, 1996, p. 173-291.
32. J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263) : thèmes, parcours, fonctions*, Paris/Rome, 1991. B. BRENK, *The apse, the image and the icon : an historical perspective of the apse as a space for images*, Wiesbaden, 2010. *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge*, Saint-Savin, 1992. P. PIVA (dir.), *Art médiéval. Les voies de l'espace liturgique*, Paris, 2010. S. SINDING-LARSEN, *Iconography and Ritual. A study of analytical perspectives*, Oslo, 1984.
33. M. ANGHEBEN, « Sculpture romane et liturgie », in P. PIVA (dir.), *Art médiéval...*, *ibid.*, p. 131-179.
34. J. BASCHET, « Le décor peint des édifices romans : parcours narratifs et dynamique axiale de l'église », P. PIVA (dir.), *Art médiéval...*, *ibid.*, p. 181-219.

INDEX

Index géographique : France, Italie

Mots-clés : art mural, mosaïques, peinture, iconographie chrétienne, Concile de Trente

AUTEUR

SÉVERINE FERRARO

Université de Bourgogne, Umr Artehis