



**HAL**  
open science

# La Nativité italienne. Une histoire d'adoration (1250-1450)

Giulia Puma

► **To cite this version:**

Giulia Puma. La Nativité italienne. Une histoire d'adoration (1250-1450). Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2012. Français. NNT : 2012PA030125 . tel-02903197

**HAL Id: tel-02903197**

**<https://theses.hal.science/tel-02903197>**

Submitted on 20 Jul 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle  
École doctorale 122 Europe latine Amérique latine  
Équipe d'accueil 3417 CERLIMMC

Giulia PUMA

**La *Nativité* italienne : une histoire d'adoration  
(1250-1450)**

VOLUME I : TEXTE

Thèse de doctorat d'Italien

soutenance le 24 novembre 2012

composition du jury :

M. le Professeur Patrick BOUCHERON, Université Paris 1

M. le Professeur Michel FEUILLET, Université Lyon 3

Mme le Professeur Anna FONTES-BARATTO, Université Paris 3, directrice de thèse

M. le Professeur Philippe GUÉRIN, Université Paris 3

Mme le Professeure Corinne LUCAS-FIORATO, Université Paris 3

M. le Professeur Daniel RUSSO, Université de Bourgogne







## RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS / SUMMARY AND KEYWORDS

**Titre** : « *La Nativité* italienne : une histoire d'adoration (1250-1450) »

**Résumé** : Ma recherche porte sur l'iconographie de la *Nativité* du Christ dans la peinture italienne médiévale, avec un corpus de 300 images incluant les petits retables destinés à la dévotion privée comme les grands cycles de fresques. L'enquête commence autour de 1250 par la production des peintres qui précéderent Giotto et Duccio, et s'achève autour de 1450, avec les œuvres de Beato Angelico et Filippo Lippi. L'objectif est d'étudier l'évolution de chacune des figures constitutives de la scène (Marie, Jésus, Joseph, l'âne et le bœuf, les bergers, les sages-femmes, etc) et surtout de la scène comme ensemble, à partir du motif figuratif du personnage agenouillé en adoration, motif toujours plus fréquent dans la *Nativité* au cours de la période et symptomatique des usages dévotionnels de l'image dans l'Italie médiévale.

**Mots-clés** : Italie, Moyen-Âge, iconographie, retables, dévotion, pensée figurative.

**Title** : « *The Adoratio* as devotional gesture and pictorial motif in italian *Nativities* (frescoes and altarpieces, 1250-1450) »

**Summary** : My research scrutinizes the iconography of Christ's *Nativity* in italian medieval painting, dealing with 300 images, ranging from small altarpieces for private devotion to major fresco cycles. It starts around 1250, with the generation of painters who were teachers to Giotto and Duccio, and it ends around 1450, with the works of Beato Angelico and Filippo Lippi. My aim is to provide a complete study of each figure's evolution (Mary, Jesus, Joseph, the ox and ass, the shepherds, the midwives, etc.) and of the scene as a whole. The increasing proportion of kneeling figures – the *adoratio flexis genibus* – in the scene testifies the evolution of devotional practices and the use of images for praying.

**Keywords** : Italy, Middle Ages, iconography, altarpieces, devotion, figurative thought.

## REMERCIEMENTS

Je n'aurais jamais cru que ce moment viendrait : il est désormais temps de remercier.

À Anna Fontes-Baratto, qui a dirigé cette thèse, il sera difficile de dire toute ma reconnaissance. Depuis l'idée même de départ : n'y aurait-il pas une enquête à mener sur la *Nativité* italienne en prenant pour modèle celle que Daniel Arasse avait menée pour l'*Annonciation* ? Et l'aventure était lancée. Votre confiance m'a portée durant ces cinq années, surtout dans les moments où moi-même je doutais. Je me souviens d'une après-midi d'été parisienne où, d'un revers de la main, vous avez balayé avec le sourire et la plus grande assurance mes angoisses en m'interpellant, comme pour me rappeler à une vérité évidente que j'aurais momentanément oubliée : « mais Giulia, vous êtes un être de plaisir ! » C'est vrai, c'est bien par enthousiasme que j'ai écrit cette thèse, parce que je ne voyais pas d'autre voie qu'intellectuelle pour m'approprier pleinement l'objet de ma convoitise, les images peintes. Je n'oublierai pas avec quelle générosité vous m'avez accompagnée jusqu'à la dernière minute du façonnage de cette thèse, sans compter vos nuits blanches. En un mot, notre rencontre est belle et j'en suis fort heureuse.

Aux enseignants et collègues du département d'Italien de Paris 3, *tutti*, mais aussi à Gisèle Besson, Sylvain Piron, Étienne Anheim, tous trois rencontrés lors des féconds séminaires de l'EHESS, j'exprime ma profonde gratitude. Aux unes pour m'avoir permis d'alterner enseignement et recherche sans que l'un ne dévore l'autre, aux autres pour m'avoir poussée à explorer plus avant la voie de l'iconographie (Corinne Lucas-Fiorato), il y a tant d'années déjà – presque dix –, et celle de la pensée figurative (Philippe Guérin), plus récemment et avec autant d'enthousiasme.

À Ilaria Vezzani, Piero Caracciolo et Hélène Soldini, qui mêlent les genres, en qualité de collègues et d'amis, merci pour m'avoir enveloppée de leur affection comme de leur aide stimulante durant les premières années de cette aventure, avant le grand déménagement dans leur ville à tous trois, Rome.

À tous ceux qui peuplent, chaque jour, la Bibliothèque de l'École Française de Rome où j'ai rédigé cette thèse, et qui m'ont accueillie avec chaleur, un immense merci. À Stéphane Gioanni pour m'avoir accordé du temps et des conseils très précieux, au personnel qui m'a aidée et à Serge Daudey en particulier, à tous les chercheurs, doctorants ou jeunes docteurs, qui m'ont entraînée dans cette spirale positive où chacun écrit sa thèse mais tous partagent la même aventure, ce même défi intellectuel et existentiel qui apporte tant de satisfaction. Les sacrifices m'en ont moins coûté et la solidarité m'a fait un bien fou. *Grazie a Ranuccio F., per avermi ospitata nel suo Palazzo. Che onore, e di quanta bellezza mi ha nutrito questo luogo ogni giorno.*

À Hélène Vuillermet, la déclaration d'amitié la plus joyeuse qui soit, non seulement pour m'avoir toujours demandé où j'en étais de cette aventure si difficile qu'est la thèse, mais pour s'être passionnée de *Nativités*, pour en avoir collecté pour moi au fil de ses nombreux voyages. Chacune des cartes que tu m'as envoyées à trôné sur mon bureau et m'a portée dans l'effort. Quelle plus belle chose que de savoir que tu pensais à moi et que tu croyais en mon travail ?

À ma mère que j'admire pour avoir su se faire femme-orchestre durant ces années de thèse, capable de porter la casquette du *coach* intellectuel comme celle de la grand-mère tendre et capable d'un amour et d'une inventivité infinis pour son petit-fils, durant les heures où moi, la maman, je m'absentais pour écrire.

À Guillaume, mon homme exceptionnel, plus que de la gratitude : mon amour, mon estime, mon admiration. Pour m'avoir vue, plus que tout autre, me confronter aux difficultés d'écrire et pour jamais, je dis bien jamais, ne s'être lassé de m'encourager, d'y croire quand je n'y croyais plus. Pour m'avoir toujours et en toutes circonstances tirée vers le haut, poussée, avec force et bienveillance, à sortir le meilleur de moi-même, à devenir cette chercheuse que je voulais tant être et que j'avais du mal à incarner. Pour m'avoir démontré que nous pouvions devenir parents de notre petit Elias tout en écrivant nos thèses, que nous étions même plus forts et plus beaux en construisant cette famille.

Rome, le 4 octobre 2012

*À mon amour,  
Guillaume,  
et au fruit de notre amour,  
Elias.*



## CONVENTIONS D'ÉCRITURE

### 1. Nativité/*Nativité*

*Nativité* (en italique) renvoie concrètement à une image peinte, à l'objet fresque ou retable, tandis que Nativité (sans guillemets ni italique) désigne la naissance du Christ (voire de la Vierge, du Baptiste, d'un saint) en tant qu'événement.

### 2. Abréviations

Dans l'ensemble de cette thèse, annexes comprises, je recours aux abréviations suivantes :

Abréviation	sens
(?)	hypothèse, hypothèse formulée par Untel
1290s	les années 1290, la décennie 1290
an.	Anonyme
anc.	anciennement
ap.	après
at.	atelier de
av.	avant
Ca	<i>circa</i> , environ
ch.	chapitre
coll.	collection
coll. part.	collection particulière
comp.	comparaison(s)
compl.	complément(s)
diam.	diamètre
ens.	ensemble
ép.	épigone
ent.	entourage
loc. inc.	localisation inconnue
M.	<i>Maestro</i>
p.	page
prob.	probablement
ps.	pseudo
s.	siècle
s.p.	sans page
SS.	<i>Santi</i> devant plusieurs noms, <i>Santissima/o</i> devant un seul
tab.	tableau
v.	voir

### 3. Désignation des images

Chaque image possède sa fiche dans laquelle sont détaillés *a minima* son attribution, sa datation, son lieu de conservation, ses composantes iconographiques et la ou les références

bibliographique(s) principale(s). Lorsque ces informations sont disponibles, la fiche comprend également le matériau, la taille, et l'emplacement d'origine de l'image.

Dans le texte de la thèse, les images sont désignées par quatre données qui permettent de les reconnaître sans ambiguïtés :

- le nom du peintre,
- la datation de l'œuvre,
- la ville et l'institution de conservation.

Exemple : Guido da Siena (1270 ca, Paris, Louvre).

Lorsque les deux dernières données sont inconnues, la mention « loc. inc. » les remplace ; lorsque la dernière trace connue d'une image est son passage sur le marché, je mentionne la galerie (ex. : Moretti), la maison (ex. : Sotheby's) ou la ville (ex. : Arezzo) où s'est tenue la vente ainsi que l'année (ex. : Moretti 2003).

#### ***4. Politique de traduction***

Pour assurer la cohérence de l'ensemble de la thèse rédigée en français, je propose des traductions françaises lorsque je dois citer un texte écrit à l'origine dans une langue qui n'est ni le français ni l'italien. Si la langue d'origine est le latin, je le cite, en face de la traduction française. Si la langue d'origine n'est pas le latin mais l'hébreu, le grec, l'arabe, l'arménien (les langues des évangiles, canoniques ou apocryphes) ou tout autre langue, je ne la cite pas, sauf s'il existe une traduction intermédiaire en latin (comme la *Vulgate* de Jérôme pour la Bible, par exemple) utile pour mon étude.

Lorsqu'un nom de lieu ou de personne italiens existe en français (ex. : Lucques, Offices, Michel-Ange, An. florentin, An. vénitien), je recours à ce terme, autrement le mot reste en italien (ex. : Prato, SS. Nazzaro e Celso, An. abruzzese).



## INTRODUCTION

### L'ADORATION COMME CLÉ DE LECTURE

En 1999, Daniel Arasse faisait paraître « L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective », ouvrage dans lequel il explorait la capacité de la perspective à signifier, dans le langage figuratif, l'enjeu théologique de cet épisode rapporté dans l'Évangile de Luc (1 : 26-38), à savoir l'Incarnation du Christ, Dieu-homme<sup>1</sup>. La perspective permet de représenter rationnellement le monde matériel, de le doter d'un cadre, en même temps que sa construction rigoureuse suppose un point de fuite qui renvoie à l'infini, hors cadre. Or, dans le mystère de l'Annonciation se joue la même conciliation de deux entités antinomiques : l'infini divin s'incarne dans l'humain fini, le corps de Marie. Dieu le Père demande à une Vierge de circonscrire avec son corps l'incirconscriptible. Daniel Arasse enquête donc sur les différents usages de la perspective comme outil figuratif capable de rendre visuellement ce paradoxe de l'Incarnation dans les fresques et les retables peints sur le territoire italien entre Trecento et Cinquecento.

Le titre de cette thèse, « *La Nativité italienne : une histoire d'adoration* », rend hommage à l'œuvre de Daniel Arasse ainsi qu'à sa démarche. Absent de l'iconographie de la *Nativité* jusqu'à la toute fin du Duecento, le geste de l'adoration – la position de prière qui consiste à se tenir à genoux les mains jointes, appelée *genuflexio recta* – y devient, en l'espace de quelques décennies à peine, un motif courant pratiqué aussi bien par Marie que par Joseph, les anges, les bergers, voire l'âne et le bœuf : pour un premier aperçu du changement que cela représente, on peut comparer les *Nativités* de Guido da Siena (1270, Paris, Louvre), Ambrogio Lorenzetti (1320-25, Francfort, Städelsches Kunstinstitut), Bartolo di Fredi (1383-88, Montalcino, San Francesco) et Beato Angelico (1425-30, Minneapolis, Institute of Art). L'hypothèse qui préside à ce travail est que ce geste dévotionnel, employé par les peintres comme outil figuratif, acquiert à l'égard de la *Nativité* une efficacité heuristique comparable à celle de la perspective pour l'*Annonciation*. Représenter l'*Annonciation* relève du défi pour le peintre dans la mesure où il est appelé à inventer des solutions visuelles détournées pour exposer ce qui, par définition, est

---

<sup>1</sup> ARASSE 1999.

invisible : la conception d'un enfant dans le sein de sa mère. Il doit faire comprendre qu'une incarnation a lieu sans la montrer ; le recours à la perspective permet alors de transférer la représentation de cette incarnation depuis le corps de Marie vers l'espace même qui abrite la scène. L'espace du tableau est à la fois limité, dans sa matérialité d'objet, mais la représentation de la perspective l'ouvre à l'infini, de la même manière que Marie est une enveloppe corporelle finie que la conception de Jésus ouvre à l'infini. Représenter la *Nativité* est pour le peintre un enjeu aussi différent que complémentaire. Le défi de l'*Annonciation* – faire comprendre ce qui advient dans le sein de Marie – est par définition résolu, puisque la naissance consiste, pour le corps de l'enfant, à passer de l'invisible au visible. Ainsi, si l'*Annonciation* est, du point de vue figuratif, la scène du *mystère* de l'Incarnation, la *Nativité* est la *preuve* de l'effective réalisation de ce dogme chrétien. Il incombe à l'*Annonciation* d'aider le fidèle à concevoir en esprit le sens de ce mystère, à la *Nativité* d'en montrer l'accomplissement et la reconnaissance. Le geste de l'adoration vient précisément signifier, dans le langage pictural, la reconnaissance : face au Dieu tout juste né, les êtres vivants s'agenouillent et, partant, se soumettent à sa Loi. Cette thèse se donne pour objet de retracer l'histoire de l'entrée, puis de la propagation de l'adoration dans la *Nativité*. Ce geste devient à ce point central dans la scène qu'il finit même par la phagocyter : la *Nativité* devient ainsi *Adoration des bergers*, *Adoration de l'Enfant*, etc. La question se pose alors de savoir quel rôle revêt(ent) le(s) personnage(s) orant(s) dans l'image autant que dans l'interaction entre l'image et le fidèle. L'irruption de ce motif dans le langage figuratif contribue à la compréhension de l'usage dévotionnel des images dans l'Italie du bas Moyen Âge.

Le geste de l'adoration est d'abord attribué par les peintres aux personnages de l'histoire sainte (Marie, Joseph, etc.), puis, dès le Trecento mais surtout au Quattrocento, à des personnages ajoutés à la scène, des saints ou bien des commanditaires, dans le coin inférieur droit de la *Nativité* du M. del trittico Beffi (1400-10, L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo), par exemple. Cet « ajout » nous révèle que l'adoration fonctionne dans l'image comme le relais du geste de prière devenu le plus courant, la *genuflectio recta*. Par un même terme, on désigne donc tantôt une pratique (l'adoration de l'image), dont on retracera l'histoire et les doctrines au ch. 4, tantôt un motif iconographique (l'adoration dans l'image, c'est-à-dire la figure de l'orant), qui est au centre de toute cette recherche, un type d'image dévotionnelle, enfin (l'*Adoration*).

## 1. *Imago et historia dans la Nativité*

Par l'intermédiaire des ordres mendiants principalement, toute une population laïque et urbaine apprend, entre Duecento et Trecento, à prier devant et à l'aide des images :

La piété de la fin du Moyen Âge réalisa ... une extraordinaire « vulgarisation » de certaines formes de spiritualité mystique, restées jusque-là essentiellement confinées dans des milieux conventuels et ecclésiastiques. ... L'usage de ces méditations affectives pénétra dans des couches très larges de la population, généralisant la pratique d'une piété qui s'appuyait sur une contemplation des images pour entrer en contact avec le sacré<sup>2</sup>.

Les images qui s'offrent alors à la contemplation des fidèles, dans les décors monumentaux comme dans les retables, ont pour particularité leur qualité narrative. Elles exposent en des successions de scènes – aujourd'hui appelées *Vies* ou *Cycles* –, souvent mises en parallèle entre elles, l'*Ancien* et le *Nouveau Testament*, la *Vie de Jésus* (elle-même subdivisée en *Enfance*, *Vie Publique* et *Passion*), la *Vie de Marie*, les *Vies de Joachim et d'Anne*, etc. De ces images narratives dont les fidèles font un usage dévotionnel, Jean Wirth dit qu'elles « se situent à mi-chemin de l'*imago* et de l'*historia*.<sup>3</sup> » L'usage médiéval de ces deux termes, que J. Wirth détaille, réserve au premier le signalement d'un portrait, d'une figure présentée à la dévotion du fidèle, et au second le signalement d'une scène narrative :

Dans l'ensemble, le mot *imago* désigne l'image d'un seul objet et le plus souvent un portrait, qu'il soit peint ou sculpté. Ce que nous appelons une image narrative se dit *historia*. ... Il existe des cas où *imago* semble se référer à des scènes narratives. ... En fait, une *historia*, c'est-à-dire une scène narrative, se compose d'un certain nombre d'*imagines*, de sorte que le pluriel *imagines* peut désigner une ou plusieurs *historiae*. De plus, l'art du Moyen Âge présente fréquemment des œuvres qui se situent à mi-chemin de l'*imago* et de l'*historia*<sup>4</sup>.

Le propre de l'image dévotionnelle dans l'Italie de la fin du Moyen Âge est bien de combiner ces deux qualités. La *Nativité* raconte les circonstances de la naissance du Christ : dans une grotte, auprès d'un âne et d'un bœuf, etc., et en cela elle est *historia*. La génuflexion progressive de plusieurs de ces personnages postule son utilisation comme

<sup>2</sup> Sur le rôle joué à cet égard par saint Bonaventure, qui « [établit] dans deux traités, l'*Itinerarium mentis in Deum* et le *De triplici via*, la prière et la méditation comme des préliminaires nécessaires à tout contact avec le sacré. », v. D'HAINAUT-ZVENY 2009, p. 398-399.

<sup>3</sup> WIRTH 1999, p. 29.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 28.

*imago* par les croyants. Aussi les figures peintes se voient-elles attribuer une double mission : raconter une histoire, d'une part ; indiquer au spectateur d'image l'attitude à adopter et l'objet sur lequel concentrer sa prière, en l'occurrence Jésus et Marie. Le cas du premier est assez simple : Jésus est le destinataire de l'adoration de toutes les autres figures dans l'image. Celui de Marie est en revanche plus complexe : elle-même destinataire de l'adoration venue du fidèle, elle donne l'exemple en adorant son Fils, se situant en position d'intermédiaire entre le croyant et le Christ. Ainsi, une *Nativité* entièrement centrée sur la figure de Marie agenouillée devient-elle une *Adoration de l'Enfant*. Le basculement dans la qualification de la scène advient lorsque, sans jamais l'éclipser totalement, la part d'*imago* l'emporte sur la part d'*historia*. Comment déterminer cela de la manière la moins arbitraire possible ? La solution proposée ici est confiée à l'étude de la *Nativité* sur un temps long – deux siècles, de 1250 à 1450 –, permettant de repérer les changements significatifs dans l'iconographie de la scène et de jauger une image à l'aune de plusieurs dizaines d'autres – plus de 300 en tout –, semblables mais non identiques.

## 2. L'étude sérielle du corpus

L'étude d'une figure ou d'un thème de l'iconographie chrétienne sur une longue période relève, dans la recherche française, si ce n'est d'une tradition, du moins d'une pratique bien ancrée : Daniel Russo s'est consacré à *saint Jérôme* (XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> s.), Dominique Rigaux aux *Cènes* (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> s.), Jérôme Baschet à *l'Enfer* (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> s.), Daniel Arasse à *l'Annonciation* (XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> s.)<sup>5</sup>. Ces différentes « étude[s] d'iconographie et de spiritualité » – le sous-titre que donne Daniel Russo à sa monographie – affichent des buts semblables : « saisir ... la succession des types<sup>6</sup> », « rendre compte de l'évolution chronologique<sup>7</sup> » de la représentation particulière qu'ils prennent pour objet ; un type de

---

<sup>5</sup> RUSSO 1987, RIGAUX 2007, BASCHET 1993, ARASSE 1999.

<sup>6</sup> RUSSO 1987, p. 3. Cette exigence est dictée par le fait que « saint Jérôme n'est pas un, mais multiple, n'arrêtant pas de se métamorphoser, revêtant les aspects les plus variés pour plaire à un public en rapide extension. », *Ibid.*, p. 2. Le même genre de remarque peut être formulé pour la *Nativité*.

<sup>7</sup> RIGAUX 2007, p. 21.

démarche que Jérôme Baschet a proposé de qualifier d'« iconographie sérielle<sup>8</sup> » et pour lequel il a fourni, avec *L'iconographie médiévale*, une armature à la fois épistémologique et méthodologique<sup>9</sup>. Au départ, l'objectif est de constituer « le *corpus*, aussi exhaustif que possible, de toutes les représentations conservées (et accessibles) du thème et du motif étudié<sup>10</sup> » : autant que faire se peut, cette thèse recense et analyse toutes les *Nativités* à fresque, sur mosaïque et sur retable produites en Italie centrale (Toscane, Ombrie, Marches, Abruzzes, Latium) entre 1250 et 1450<sup>11</sup>. Les bornes chronologiques encadrent la période d'essor de la décoration monumentale des églises d'une part, la période de production et de transformation maximales du retable de l'autre (du *paliotto* au polyptyque gothique jusqu'à la *pala*). Ces deux supports permettent d'interroger les adaptations iconographiques de la *Nativité* selon sa destination à un espace public ou bien privé.

Les bornes géographiques répondent à plusieurs exigences. Tout d'abord, la constitution d'un corpus cohérent d'œuvres réalisées par des peintres susceptibles de connaître la production picturale des villes voisines et des régions limitrophes à la leur, voire, comme c'est souvent le cas, d'y avoir travaillé. Pour une enquête partant du Duecento et où le franciscanisme joue un rôle central, il est en outre impossible de dissocier l'Ombrie de Rome comme de la Toscane. Ensuite, la faisabilité de l'enquête : le recensement des œuvres produites dans les régions susdites et durant la période donnée atteignant entre quelques 300 pièces, toute tentative d'élargir le champ d'enquête dans le temps ou l'espace n'aurait pu que nuire à un traitement raisonné et complet. Enfin, les conditions de possibilité de la recherche : n'ayant résidé de façon stable en Italie que durant la dernière année de ma thèse, c'est-à-dire celle que j'ai consacrée à la rédaction, la phase préliminaire du recensement a eu lieu en grande partie – bourses d'études en Toscane exceptées – depuis la France. Cette contrainte oriente, sans que ce terme ait la moindre connotation péjorative, de fait, la recherche. Les deux sources principales auxquelles puiser pour

---

<sup>8</sup> BASCHET 1996, p. 108-122, en particulier les paragraphes « Construire une série » et « Analyser une gamme sérielle ».

<sup>9</sup> BASCHET 2008. Je me permets de renvoyer à l'interview de l'auteur, que j'ai réalisée au moment de la sortie du livre : « Pour l'iconographie : entretien avec Jérôme Baschet », nonfiction.fr, publiée le 23 juin 2008, Url : <[http://www.nonfiction.fr/article-1248-pour\\_l'iconographie\\_entretien\\_avec\\_jerome\\_baschet.htm](http://www.nonfiction.fr/article-1248-pour_l'iconographie_entretien_avec_jerome_baschet.htm)>, consulté le 23 septembre 2012.

<sup>10</sup> BASCHET 2008, p. 263.

<sup>11</sup> Enluminures et sculptures ne sont pas totalement absentes de mon propos mais n'y sont convoquées (pour les sculptures, en particulier, v. notamment 3.2.2) que lorsqu'elles permettent d'éclairer l'analyse des retables, mosaïques et fresques.



constituer le corpus le plus exhaustif possible se révèlent être, dès lors qu'on ne sillonne pas physiquement le territoire étudié, les catalogues (de musées, collections, expositions, ventes, etc.) et les bases de données d'images en ligne<sup>12</sup>. Or, pour des raisons qui relèvent de l'histoire du goût et de sa sédimentation ainsi que de l'histoire de l'histoire de l'art, il s'avère que, tout au long de la période choisie, en Italie, les œuvres les mieux répertoriées, dont les reproductions sont les plus aisément accessibles et de meilleure qualité, proviennent de l'Italie centrale (au premier chef de Toscane)<sup>13</sup>. La qualité des reproductions est une condition de possibilité de l'histoire des images, depuis la production d'un discours scientifique, dont la précision et la rigueur dépendent en grande partie de ce que l'œil voit et reconnaît dans l'image, jusqu'à la réception de ce même discours, qui demeure inintelligible si le lecteur n'a pas sous les yeux de bonnes images.

Deux entités distinctes et complémentaires constituent donc cette thèse : le corpus en soi, comportant la série iconographique des *Nativités* classées dans l'ordre chronologique de datation et présentées dans un volume autonome ; l'analyse du corpus dans un autre volume. Le volume contenant le corpus iconographique est autonome à plus d'un titre. D'abord physiquement, pour permettre au lecteur d'aller et venir confortablement du texte à l'image. Scientifiquement ensuite, il peut servir lui-même de base de données, du moins je l'espère, pour un lecteur intéressé par une seule œuvre ou un seul lieu, ou bien encore un petit groupe d'œuvres, indépendamment de mon commentaire.

Les deux caractéristiques propres de l'image médiévale, la « sérialité » – elle s'inscrit dans une tradition qui la précède et comporte une part de répétition – et l'« inventivité » – chaque peintre altère délibérément, et dans des proportions variables, la scène ou la figure qu'il répète – s'appliquent parfaitement à la *Nativité* italienne<sup>14</sup>. L'étude sérielle se donne un but, l'« exploration systématique des possibles<sup>15</sup> » iconographiques – de la *Nativité* donc, dans le cas présent –, et plusieurs moyens à combiner pour l'atteindre : le traitement statistique de la série dans un premier temps ; la présentation de la gamme des possibilités figuratives, dans son extension maximale et sa double dimension diachronique et synchronique, ensuite ; une analyse particulièrement détaillée pour les images « extrêmes »

---

<sup>12</sup> La Fototeca Zeri, le Polo Museale Fiorentino, la Collection Kress, le Metropolitan Museum de New York, la National Gallery de Londres, la base Joconde du Louvre, le Philadelphia Museum of Art, la Web Gallery of Art, dont les URL sont indiqués dans la section finale de la Bibliographie.

<sup>13</sup> CASTELNUOVO, GINZBURG 1981.

<sup>14</sup> V. respectivement BASCHET 2008, p. 262 puis BASCHET 1996 et BASCHET 2008, p. 256.

<sup>15</sup> BASCHET 2008, p. 272.

de la série<sup>16</sup>. En somme, la substance de la démarche dans laquelle j'inscris ce travail est la suivante :

Dans la stricte mesure où elle donne à voir la stupéfiante vitalité de la pensée figurative ... l'iconographie sérielle peut contribuer à une approche historique – mais problématiquement historique – des images médiévales<sup>17</sup>.

Il me semble qu'une approche historique et problématisée des images doit tenir compte des enjeux théologiques (voire doctrinaux), des réalités anthropologiques (la peur de mourir en accouchant, le sentiment de gratitude pour avoir survécu à un accouchement, etc.) et spirituelles (le salut de l'âme), des préoccupations sociales (l'apparat, l'ostentation de son statut personnel et familial au sein de la communauté urbaine et dans l'espace ecclésial en particulier, strictement hiérarchisé entre abside, chapelles latérales plus ou moins proches du transept et du chœur) et esthétiques (le plaisir visuel) qui président à la commande, à la réalisation puis à l'usage d'une image peinte dans l'Italie médiévale<sup>18</sup>. Cet ensemble de facteurs forme un premier cercle de conditions de possibilité d'une analyse scientifique se fixant comme horizon idéal la production d'un discours, si ce n'est vrai et juste, du moins plausible et véridique.

Un deuxième cercle, plus resserré, est formé par les différentes formes d'histoires de l'art et de l'image mobilisées pour la constitution d'une série iconographique : ainsi, par exemple, le rejet radical d'une forme d'histoire de l'art faisant la part belle au style, qualifiée péjorativement d'« attributionnisme », me paraît-il assez réducteur. S'il est parfaitement légitime d'exiger d'un historien de l'art qu'il ne se contente pas d'une

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 266-270 ; les « images extrêmes semblent avoir pour vertu de révéler, plus clairement que les autres, la dynamique à l'œuvre dans la gamme sérielle. On qualifiera d'images-limites les œuvres, exceptionnelles ou extrêmes, qui s'aventurent jusqu'aux marges de l'orthodoxie ou, pour être plus précis, jusqu'aux limites des possibilités que les paradoxes doctrinaux ouvrent aux jeux de la figuration. », *Ibid.*, p. 272.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>18</sup> En réalité, le terme idéal serait l'italien *fruizione* dont « usage » n'est qu'un hyponyme : *fruizione* rendrait de façon plus complète les différentes idées d'usufruit-jouissance, utilisation-interaction du fidèle avec l'image. Les exemples les plus aboutis de l'approche historique des images me semblent : ARASSE 1981 ; BACCI 2000 ; BACCI 2003 ; BASCHET, SCHMITT 1996 ; BELTING 1998 ; BELTING 2007a ; FRUGONI 1993. Les développements les plus récents de l'histoire de l'image interrogent la possibilité d'une anthropologie de l'image (SCHMITT 2002, en part. « L'historien et les images », p. 35-62 ; BELTING 2004 ; BARTHOLEYNS, DIERKENS, GOLSENNE 2009) et la pertinence du concept de *performance* des images (BRILLI, DITTMAR, DUFAL 2010), auquel je préfère, pour le champ qui est le mien du moins, celui d'*efficacité*. BAXANDALL 1985, KEMPERS 1997 pratiquent une histoire centrée sur la profession de peintre et l'étude des contrats, dont ANHEIM 2011 propose à la fois la critique et le renouvellement, très convaincant.

approche esthétique, toute en jugements de valeur – qui pose d'ailleurs de sérieux problèmes éthiques si le même historien détermine, en qualité d'expert, la valeur marchande d'une œuvre d'après son attribution –, il est tout aussi handicapant, sur le plan scientifique, de se passer des lumières du *connoisseur*, tel que Miklos Boskovits l'a incarné, entre tous, ces quarante dernières années<sup>19</sup>. Le *connoisseur* est, avant tout, un spécialiste à l'œil entraîné par l'observation de centaines, voire de milliers d'images, que cette connaissance spécialisée conduit à formuler des hypothèses de datation et d'attribution des œuvres<sup>20</sup>. Dans le processus de classement et d'ordonnement à grande échelle qu'est la fabrication *ex nihilo* d'une série iconographique, ces hypothèses sont d'une grande utilité, elles offrent un point d'ancrage pour aborder l'image. Ce qui est une fin en soi pour la *connoisseurship* (datation et attribution) n'est, dans ma démarche, que l'un des rouages préliminaires à l'exploration iconographique des images ; et comme pour tout rouage participant d'une mécanique, il a une place et une efficacité aussi délimitées que nécessaires au bon fonctionnement de l'ensemble<sup>21</sup>.

Le dessein de cette thèse est bien, plus que tout autre, de rendre manifeste « la stupéfiante vitalité de la pensée figurative » qu'affichent fresques et retables pour peu qu'on prenne le temps de les scruter, les déchiffrer, bref, les apprécier ; et l'iconographie, dans son sens le plus riche, s'avère le meilleur moyen d'arriver à cette fin. J. Baschet place, au centre de la phrase qui synthétise toute sa réflexion sur le sens d'une iconographie sérielle, la formule – « la pensée figurative » – introduite par Pierre Francastel dans *La Figure et le Lien*, qui elle-même concentrait tout l'enjeu de sa démonstration de l'indépendance du langage figuratif par rapport au verbal<sup>22</sup>. Plus encore qu'un hommage, il affirme sa pertinence et sa justesse ainsi que la nécessité, toujours actuelle, de la pratiquer.

---

<sup>19</sup> Sa présence dans la bibliographie parle d'elle-même. Que cette simple mention serve ici d'hommage à ce grand historien de l'art, décédé en décembre 2011.

<sup>20</sup> Giovanni Morelli est considéré comme le père fondateur du *connoisseurship*, discipline qui s'est développée avant tout en Italie et aux États-Unis. Actuellement, Angelo Tartuferi, Andrea De Marchi, Linda Pisani comptent parmi ses brillants représentants.

<sup>21</sup> En plusieurs cas, que je signalerai au fil de la thèse, j'espère même montrer que mon approche du langage figuratif, qui ne se fait pas en termes de style, me semble parfois apte à apporter des informations – issues de la lecture la plus complète et la plus rigoureuse possible de l'image – susceptibles d'infléchir et d'affiner telle datation ou telle attribution.

<sup>22</sup> FRANCASTEL 1967, v. 1.1 Culture visuelle-culture écrite : les peintres connaissaient-ils la Bible ?

Le terme « iconographie », par ailleurs, a fait l'objet de débats, de redéfinitions et de contestations tout au long du siècle dernier<sup>23</sup>. Je le revendique toutefois ici comme pertinent et valide pour mon objet d'étude dans la définition qu'en a proposée J. Baschet : l'iconographie se doit d'être « *attentive*, consciente que la force de pensée des images appelle un regard soutenu et patient » ; elle tient compte ensuite de l'image représentée mais aussi de son support, son « dispositif plastique », qui participe pleinement de son efficacité ; elle est forcément *relationnelle*, c'est-à-dire qu'elle envisage l'image dans un réseau, car « il n'y a pas de contradiction entre l'analyse structurale des relations internes à l'œuvre et l'ouverture aux relations externes propres à l'image-objet<sup>24</sup>. » L'iconographie, ainsi resémantisée, passe du statut de banque de données (de classement, d'identification, etc.), auquel elle est trop souvent cantonnée, à celui de colonne vertébrale méthodologique pour une exploration scientifique de la pensée figurative. En effet, il ne s'agit pas de séparer radicalement deux langages, figuratif et verbal, mais bien plutôt d'établir les meilleures conditions possibles afin que l'écriture (*graphie*), verbale donc, se fasse le vecteur le plus juste possible de la description et de l'analyse de l'image (*eikona*), malgré leurs différences de nature<sup>25</sup>. Les textes font d'ailleurs partie intégrante de cette thèse : Évangiles, textes apocryphes, récits hagiographiques, patristiques, poésie religieuse (*laude*), compilations et méditations, révélations mystiques, prêches, *ricordanze*, contrat de commande, écrits théoriques sur la peinture, en latin ou en vulgaire, tous sont convoqués afin de contribuer à la connaissance de la culture et de la société où prennent place les images<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> Je renvoie au bilan qui va d'Aby Warburg et Erwin Panofsky à Otto Pächet et Hubert Damisch, « Critique de l'iconographie », in BASCHET 2008, p. 156-160. Sur la distinction – que je ne retiens pas – entre iconographie et iconologie, v. « Iconographie et iconologie », in M. Laclotte et J.-P. Cuzin (dirs.), *Dictionnaire de la peinture* [en ligne], Paris, Larousse, 2003. Url : <[www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/iconographie\\_et\\_iconologie/152661#](http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/iconographie_et_iconologie/152661#)>, consulté le 17 janvier 2011.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 156-165. Par « image-objet », J. Baschet entend souligner la nature double de toute image qui allie figuration en sa surface et matérialité de son support, effets de la disposition de ce même support dans l'espace – ecclésial ou privé – et conséquences de cette disposition sur la perception et l'efficacité de la figuration, v. « L'objet, ou l'inséparable matérialité de l'être-image », *Ibid.*, p. 33-39, mais aussi p. 39-64.

<sup>25</sup> Depuis une quarantaine d'années, la recherche américaine s'attache à définir et instaurer le champ disciplinaire des *visual studies*, une formule destinée à marquer l'autonomie du langage figuratif vis-à-vis du langage écrit. La démarche me paraît tout à fait pertinente, mais il me semble que, dans le sens que j'ai essayé de préciser, *iconographie* répond convenablement à cette exigence. Pour une réflexion approfondie sur l'iconographie chez les historiens de l'art américains, v. CASSIDY 1993.

<sup>26</sup> La question de l'interaction texte-image est développée au début du ch. 1.

La *Nativité* est, sans nul doute, avec la *Crucifixion*, l'une des scènes les plus courantes de la peinture italienne médiévale. Plusieurs ouvrages l'abordent, entre autres objets, quelques articles suggèrent des pistes pour une histoire – prospective – de la scène, mais, jusqu'ici, elle n'avait pas fait l'objet d'une monographie.

Un travail d'iconographie chrétienne ne saurait commencer sans la consultation des grandes sommes d'Émile Mâle (1898-1932)<sup>27</sup>, Louis Réau (1955-58)<sup>28</sup> et Gertrud Schiller (1966)<sup>29</sup>, la plus complète et la plus rigoureuse de toutes. Quoiqu'elles fassent toutes preuves d'une grande érudition, les sommes d'iconographies vont, par définition, dans le sens inverse de ce que je me fixe comme but : elles identifient des types, des modèles, simplifient l'évolution historique d'une scène<sup>30</sup>. Toutes ces pratiques entraînent des approximations, voire des erreurs, dues à la tendance à généraliser trop vite ce qui ne concerne qu'une image. Les manuels d'iconographie fournissent donc un bon point de départ pour la recherche, en listant des exemples d'œuvres et en offrant un récit schématique de l'évolution de la *Nativité* sur le très long terme, récit qui a vocation à être révisé et tempéré dès lors qu'on se penche plus précisément sur les images au cas par cas. Avec *L'image à la fin du Moyen Âge* (2011), Jean Wirth a fourni à l'iconographie médiévale une somme d'un genre nouveau<sup>31</sup>, dont l'une des principales qualités est la capacité à mêler des études de cas magistrales à des considérations suffisamment générales – aucun grand thème iconographique n'est négligé, *Nativité* comprise – pour mériter le titre de

---

<sup>27</sup> Les dates indiquées entre parenthèses sont celles de la première parution des sommes en question. MÂLE 1995, p. 147-154 : ces pages ne portent pas exclusivement sur la *Nativité* mais sur la tendresse dans la peinture de la Sainte Famille, qui implique forcément ladite scène, entre autres.

<sup>28</sup> RÉAU 1955-58, vol. II/2, p. 213-236. Nombre des informations présentées dans ces pages sont reprises dans RÉAU 1959.

<sup>29</sup> SCHILLER 1971, vol. 1, p. 58-88. Aucun des nombreux dictionnaires iconographiques parus depuis cette date n'apporte d'éléments supplémentaires à son analyse. L'article « Natività » dans le CASTELFRANCHI, CRIPPA 2004 est bon mais très synthétique, et il doit beaucoup à Schiller. L'article « Nativité » du DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU 1990 est tellement succinct que les remarques ne présentent pas d'utilité scientifique (sans parler de la crèche de saint François qui se voit téléportée à Gubbio au lieu de Greccio). L'article « Nativité » dans CHARRON, GUILLOUËT 2009 n'apporte rien non plus, ni en terme de bibliographie, ni en terme de contenu.

<sup>30</sup> Alors que « construire une série d'images consiste ... à rassembler, par tous les moyens possibles, un *corpus* aussi exhaustif que possible ; puis, cela suppose, à rebours, de dissocier, de différencier la masse des documents réunis, car le *corpus* est fait d'œuvres hétérogènes qui ne se laissent pas traiter de façon unifiée. », BASCHET 2008, p. 264.

<sup>31</sup> Il clôt ainsi la trilogie entamée avec *L'image à l'époque romane* (1999) et *L'image à l'époque gothique : 1140-1280* (2008), en bibliographie WIRTH 1999, WIRTH 2008 et WIRTH 2011.

synthèse<sup>32</sup>. Un des aspects les plus novateurs dans *L'image...* est la prégnance des catégories d'analyse et du vocabulaire psychanalytiques. Le choix du titre « mythologie chrétienne<sup>33</sup> » pour la partie centrale du livre traduit bien la mise à plat opérée par l'auteur, l'explication rationalisée des « mythes » – c'est-à-dire en fait des principaux dogmes – du christianisme, selon une démarche parallèle à celle de Freud avec la mythologie grecque<sup>34</sup>. Ce volume, ainsi que les deux précédents dans la trilogie, apporte des suggestions intéressantes sur la *Nativité*, mais aussi sur le dogme de l'Incarnation en général. Jean Wirth a, en outre, opéré la synthèse la plus complète et la plus rigoureuse sur les différentes doctrines du culte des images tout au long du Moyen Âge<sup>35</sup>. Sur ce point de la licéité de l'adoration des images (mais également sur beaucoup d'autres, en fait), je me référerai donc à son propos, exemplaire en clarté et en perspicacité.

Plusieurs ouvrages font à la *Nativité* l'honneur de leur titre, la place réellement réservée à la scène dans le propos peut toutefois se révéler très variable. *The iconography of the Nativity of Christ* (1924), de Henrik Cornell reprend le récit de la Vierge racontant à sainte Brigitte de Suède, en 1372, le déroulement de son accouchement divin et commente les traductions de ce récit en images<sup>36</sup>. Quoiqu'il traite de quelques images italiennes – un *corpus* désormais obsolète, qui sera mis à jour au ch. 6 –, l'immense majorité du premier

---

<sup>32</sup> L'auteur effectue également une véritable mise à jour de la bibliographie sur l'image médiévale du XXe siècle, tous courants et tous pays confondus ; bilan que complète la mention des études les plus récentes (et les plus sérieuses) sur les différents sujets abordés.

<sup>33</sup> WIRTH 2011, p. 151-303.

<sup>34</sup> Pour prendre un exemple dont on verra qu'il concerne la *Nativité* (v. 3.2.1 Les langes de l'Enfant, le linceul du Christ), Wirth confère un rôle déterminant au mystère de l'eucharistie, « rituel central du christianisme dans lequel la communauté invoque son chef mort pour le sacrifier et le manger » (p. 233). Une formulation aussi objective souligne, au lieu de l'atténuer, la cruauté et l'étrangeté du rituel ; rien d'étonnant dès lors à ce que les catégories psychanalytiques se prêtent à expliquer les mises en images du sacrifice eucharistique. Ces catégories sont, certes, insuffisantes à rendre compte de toutes les dimensions (matérielle, sociale, etc.) d'une image médiévale mais la lecture de l'ouvrage de J. Wirth force à admettre que leur usage fonctionne. *L'image...* offre bien, et en cela il est pionnier, un cadre d'ensemble pour saisir les problématiques majeures qui sous-tendent le surgissement des thèmes iconographiques les plus appréciés du Moyen Âge. Pour un plus ample développement, je me permets de renvoyer à mon compte-rendu de l'ouvrage : [http://www.nonfiction.fr/article-5161-p1-limage\\_medievale\\_devoilee.htm](http://www.nonfiction.fr/article-5161-p1-limage_medievale_devoilee.htm), consulté le 24 septembre 2012.

<sup>35</sup> Certains chapitres, issus des trois volumes de la trilogie, forment, mis bout à bout, cette synthèse : « Les images. Qu'est-ce qu'une image ? – L'adoration des images – Renaissance de l'image d'adoration » (p. 27-60 dans WIRTH 1999) ; « La définition de l'image. Le culte des images » (p. 35-78 dans WIRTH 2008) ; « Images ou idoles » (p. 307-332 dans WIRTH 2011). WIRTH 2001 présentait un bon résumé de cette histoire de l'adoration de l'image, il est surtout accompagné de schémas qui rendent aussi aisée que possible la compréhension de disputes particulièrement complexes et subtiles, v. *infra*, fiches « Faut-il adorer les images ? », vol. II, Fiches complémentaires 46 à 48.

<sup>36</sup> Ce texte et les images qui lui sont liées font l'objet du ch. 6.

chapitre est consacré à des images du Nord de l'Europe<sup>37</sup>. Le second et dernier chapitre porte non pas sur la *Nativité* mais sur d'autres images et traditions, cette fois exclusivement septentrionales, représentant des miracles de la période de Noël.

*Icône de la Nativité : un corollaire et un moyen de formulation du dogme de l'Incarnation* (1975) de Georges Drobot peut servir de propédeutique partielle à ma recherche dans la mesure où il présente bien l'enjeu théologique de l'Incarnation, si spécifique à la *Nativité*, et la question de l'adoration des images dans l'Empire byzantin. Il permet également de se familiariser avec l'iconographie byzantine de la *Nativité*, dont je commenterai la place dans la peinture du Duecento au ch. 3. G. Drobot ignore cependant les dimensions anthropologiques et sociales de l'usage dévotionnel des images.

*La Nativité dans l'art médiéval* (1996, titre original : *Puer natus est nobis. La iconografia de la Navidad en el arte medieval*) de Teresa Pérez-Higuera est, comme son titre ne l'indique pas, un livre sur le *Cycle de l'Enfance* où un seul des cinq chapitres est consacré à la *Nativité* (le troisième)<sup>38</sup>. Les autres concernent, dans l'ordre, l'*Annonciation*, la *Visitation*, l'*Adoration des Mages*, le dernier chapitre allant du *Massacre des Innocents* à la *Présentation au Temple* en passant par la *Fuite en Égypte*. Riche en informations mais très général, proposant des considérations sur « l'Occident » opposé au monde byzantin, l'ouvrage traite d'œuvres espagnoles, italiennes, flamandes et françaises, de retables, d'enluminures ainsi que de bas-reliefs<sup>39</sup>.

*Noël sous le regard des peintres* (1996<sup>40</sup>), d'Éliane Gondinet-Wallstein, est un ouvrage de vulgarisation de bonne tenue qui mêle à une majorité de *Nativités* une minorité d'*Adorations des Mages* exécutées du III<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècles, dans l'Europe entière et le monde orthodoxe, Russie comprise. *Le mie Natività* (2000) de Federico Zeri est un très rapide

---

<sup>37</sup> Par ailleurs, il faudra nuancer les observations par trop péremptoires que H. Cornell émet à propos de l'évolution de l'iconographie de la *Nativité*, plus complexe et lente qu'il ne l'a affirmé. V. 4.2.1 « *Immagini pro anima* ».

<sup>38</sup> Le soin d'avertir le lecteur de ce décalage revient à l'auteure de la préface, qui précise que « cet ouvrage présente, côte à côte, textes et images de la *Nativité* et plus largement le cycle de l'Enfance du Christ au Moyen Âge. », Marie-Thérèse Camus, *Préface*, in PÉREZ-HIGUERA 1996, p. 6.

<sup>39</sup> Après avoir, dans l'*Introduction*, concédé que « la thèse d'Émile Mâle sur l'influence du théâtre liturgique dans l'iconographie a été très discutée à cause de l'interférence chronologique des exemples sur lesquels elle s'appuie », l'auteur n'en réfère pas moins, dans le corps de son livre, constamment à Mâle et à sa « thèse » pour expliquer les innovations iconographiques qu'elle commente, délaissant ainsi toute réflexion sur la capacité d'invention propre à la pensée figurative. V. PÉREZ-HIGUERA 1996, p. 18-19.

<sup>40</sup> Paru la même année que *La Nativité dans l'art médiéval*, il a exactement la même couverture reproduisant un détail de la fresque de Giotto à Padoue (analysée *infra*, 3.3.1 Entre Assise et Padoue : autour de Giotto).

catalogue de quelques *Nativités* et *Adorations des Mages*, réunies d'après le seul critère du goût de l'auteur et assorties d'un paragraphe à peine de commentaire.

Les actes du colloque qui s'est tenu à Aix-en-Provence en décembre 2000 sont publiés dans *La Nativité et le temps de Noël. Antiquité et Moyen Âge* (2003), un volume qui présente deux points forts : les différentes contributions sur la fête de Noël dans l'Antiquité ainsi que les analyses de la Nativité dans la pensée des grandes figures de la spiritualité tardo-médiévale, saint Bernard, saint François et saint Thomas. Mais la contribution sur « L'iconographie de la Nativité à l'époque médiévale » n'offre qu'un aperçu extrêmement rapide des motifs qui constituent la scène de la Nativité ainsi que de l'*Adoration des Mages*<sup>41</sup>.

Dans son article *Aspetti iconografici dell'Infanzia di Gesù nella miniatura toscana dal XII al XV secolo* (2005), Melania Ceccanti, en revanche, a beau prendre pour objet la totalité du *Cycle de l'Enfance* sur un support qui n'est pas le nôtre (l'enluminure), elle n'en apporte pas moins des données très précises et très riches que l'on peut exploiter, au moins en partie, pour l'étude de la Nativité sur mosaïque, fresque et retable. En partant des récits canoniques et apocryphes ainsi que des représentations de la scène des tout premiers siècles du christianisme, l'auteure prend ensuite le temps de la décrypter motif par motif : la crèche, les langes, la grotte, la cabane, le bain de l'Enfant par les sages-femmes, Joseph, l'Annonce aux bergers, l'âne et le bœuf.

L'ouvrage de Paul Payan, *Joseph. Une image de la paternité dans l'Occident médiéval* (2006), comme, en son temps, *L'Enfant à l'ombre des cathédrales* (1985) de Danièle Alexandre-Bidon et Monique Clisson, se réfèrent tous deux à un nombre certains de *Nativités*, dont la description et la compréhension ne sont cependant destinées qu'à servir l'écriture de l'histoire et la reconstitution d'une anthropologie de la famille et de l'enfance médiévales. Si les auteures de *L'Enfant...* assument leur pratique de l'*archéo-iconographie* qui fait des images de simples sources documentaires et ignore leur part réflexive<sup>42</sup>, Paul Payan pratique en revanche l'exégèse figurative, en particulier dans son chapitre « De la Nativité à la Sainte Famille », mais toujours pour en tirer des conclusions sur la structure familiale médiévale. Enfin, les deux articles *Da Maria puerpera a Maria adorante. Evoluzione della postura della Madre di Dio nelle immagini della Natività* (2003) de Maria Bergamo et *Contributo per una*

<sup>41</sup> BOYER, DORIVAL 2003. Georges Comet est l'auteur de l'article sur l'iconographie médiévale de la Nativité, aux p. 203-211.

<sup>42</sup> Voire « mensongère », comme peut l'être toute source, figurée ou écrite : ALEXANDRE-BIDON, CLISSON 1985, p. 8.



*storia iconologica della Natività* (2007) de Rodolfo Papa fournissent chacun des idées stimulantes pour mon propos<sup>43</sup>.

De cette longue liste, on retiendra avec quelle fréquence la *Nativité* est traitée en même temps que l'*Adoration des Mages* – elles étaient parfois représentées en une seule et même scène dans l'art antique et byzantin –, ce qui conduit tout naturellement à poser la question de leurs définitions réciproques comme de la part qui revient à l'« adoration » des Mages dans l'acquisition de ce motif par la *Nativité* (tous ces points sont développés au ch. 3)<sup>44</sup>. Mais il faut dès maintenant s'interroger sur les raisons historiques de cet amalgame en repartant de l'Antiquité, au moment où deux dates – le 25 décembre et le 6 janvier – et deux fêtes – Noël et l'Épiphanie – se trouvent en concurrence.

### 3. De la Nativité à l'Adoration

La célébration de la naissance du Christ commence au IV<sup>e</sup> siècle, le 25 décembre en Occident, avec le nom de *Dies natalis domini nostri Iesu Christi*, Noël en somme, et le 6 janvier en Orient avec le nom d'*Epiphaneia* ou *Theophaneia*<sup>45</sup>. Il existe plusieurs hypothèses pour expliquer l'établissement de ces dates, la plus satisfaisante étant la suivante :

[il s'agirait d']un effort fourni par les chrétiens, au moment où le christianisme passait de la condition de religion persécutée à celle de religion tolérée et enfin de religion de l'Empire, afin de remplacer les fêtes païennes célébrées le 25 décembre et le 6 janvier, à savoir respectivement la fête du *Natalis solis invicti* à Rome et celle de la naissance d'Eon,

---

<sup>43</sup> Un regret, pour terminer, quant à l'absence d'une publication dont l'intérêt pour ma recherche aurait, sans nul doute, été de premier plan : il se trouve que le Philadelphia Museum of Art compte un nombre non négligeables de *Nativités* italiennes – toutes commentées ici, v. la liste du *corpus* –, à tel point qu'une exposition baptisée simplement « *The Nativity* » s'y est tenue du 23 novembre 1935 au 7 janvier 1936, mais pour laquelle aucun catalogue n'a été produit.

<sup>44</sup> La bibliographie sur l'*Adoration des Mages* est riche : BERGER 1894, FILALETE 1904, ARGENTIERI 1914, CUMONT 1932-33, MESSINA 1933, BENVENISTE 1938, VEZIN 1950, MONNERET DE VILLARD 1958, NASELLI 1966, FORSYTH 1968, CHIAPPORI 1985, SPARTÀ 1987, CARDINI 1993, NEUBAUER 1995, CHIAPPORI 1997, FELIX 2000, TREXLER 2009 auxquels va s'ajouter la thèse en cours de Matthieu Beaud sur « L'iconographie des rois mages dans l'espace féodal des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles », préparée à l'université de Bourgogne sous la direction de Daniel Russo.

<sup>45</sup> Claudio Gianotto, « L'origine de la fête de Noël au IV<sup>e</sup> siècle », in BOYER, DORIVAL 2003, p. 65-79 : « L'hypothèse la plus vraisemblable semble être que la fête de Noël a été introduite en Occident entre 325 et 362-363. », p. 69.

personnifiant le concept d'éternité, ainsi que celle de Koré en Égypte ou celle de Dionysos en Syrie<sup>46</sup>.

La fête du *Dies natalis Iesu Christi* se superpose effectivement à celle du *Dies natalis solis invicti* qui n'est autre que la célébration du solstice d'hiver<sup>47</sup>. Les évangiles comme les images peintes gardent la trace de cette origine, puisque la *Nativité* de Jésus y est associée à des phénomènes lumineux surnaturels qui exaltent tous la puissance divine de l'Enfant nouveau-né<sup>48</sup>. En Orient, le phénomène est comparable, puisque les chrétiens y remplacent la célébration de naissances de dieux païens par celle de la naissance du dieu nouveau. Les deux fêtes avaient donc une origine différente mais un même objet, la naissance de Jésus. À compter de la fin du IV<sup>e</sup> s., lorsqu'elles commencent à être célébrées toutes les deux dans chaque territoire, le 25 décembre est réservé à la naissance proprement dite, tandis qu'en Occident le 6 janvier devient la fête de l'adoration des Mages et, en Orient, celle du baptême du Christ<sup>49</sup>. Plusieurs Pères de l'Église enfin, Jean Chrysostome le premier, s'attèlent à des calculs pour justifier la date du 25 décembre comme jour de la naissance de Jésus en la fondant sur les Écritures. Les paroles de Jean-Baptiste – « il faut que lui grandisse et que moi je décroisse » (Jean 3 : 30) – servent ainsi, entre autres, à établir les correspondances suivantes<sup>50</sup> :

naissance de Jean-Baptiste	solstice d'été	les jours décroissent « et que moi je décroisse »
naissance de Jésus	solstice d'hiver	les jours croissent « il faut que lui grandisse »

L'établissement des fêtes chrétiennes est ainsi intimement lié au calendrier des saisons et la Nativité en constitue sans doute l'exemple le plus frappant. Le calendrier chrétien, fondé sur une espérance eschatologique, s'était défini au départ contre le calendrier païen, dénonçant les réjouissances des calendes qui correspondaient à une conception cyclique

<sup>46</sup> Gianotto, in BOYER, DORIVAL 2003, p. 66.

<sup>47</sup> « L'imperatore Aureliano inaugurava il 25 dicembre il culto del *Sole Invitto* sotto l'influsso della religione mitraica. », QUACQUARELLI 1988, p. 199-200.

<sup>48</sup> Sur ce point, v. l'analyse de la récurrence des phénomènes lumineux surnaturels dans tous les évangiles apocryphes au ch. 1.

<sup>49</sup> Gianotto, in BOYER, DORIVAL 2003, p. 70. Sur la permanence du *Baptême* dans la *Nativité*, v. 8.2.1 Les mains voilées des sages-femmes.

<sup>50</sup> D'après le *De solsticia et aequinoctia conceptionis et nativitatis Domini nostri Iesu Christi et Johannis Baptistae* de Pontius Maximus, analysé et traduit par Martine Desbureaux dans son mémoire de maîtrise (Univ. Paris X, sept. 1974) et signalé par Gianotto, in BOYER, DORIVAL 2003, p. 77, n. 23.

du temps, mais avait, en réalité, fini par cumuler toutes les fêtes<sup>51</sup>. Une fois la date de la fête de Noël stabilisée, l'Église se préoccupe rapidement d'instaurer son contrôle sur sa célébration et sa liturgie. Pour ce faire, la deuxième basilique de la chrétienté, Sainte-Marie-Majeure à Rome, est transformée en « Betlemme di Roma<sup>52</sup> » : des reliques de la crèche y sont transférées, elle devient le lieu où le pape en personne prononce toute la liturgie de Noël.

La légende veut que dans la nuit du 4 au 5 août 358, en plein été donc, de la neige soit tombée sur le mont Esquilin à Rome. Interprétée comme un signe céleste, cette chute de neige serait à l'origine de l'édification de l'église qui allait devenir la basilique de Sainte-Marie-Majeure. Le pape Libère (352-366) aurait en effet tracé dans la neige le périmètre de l'église que l'on allait construire à l'emplacement de la chute miraculeuse<sup>53</sup>. Masolino da Panicale a illustré cette fondation légendaire dans un panneau aujourd'hui conservé à Naples<sup>54</sup>. Au siècle suivant, après le concile d'Éphèse de 431 qui proclame Marie *Theotokos* – mère de Dieu –, Sixte III (432-440) consacre la basilique à la Vierge, comme le rappelle l'inscription à son nom<sup>55</sup>. Ce pape fait également exécuter sur l'arc triomphal un cycle de mosaïques autour de l'Épiphanie (sans scène de la *Nativité* cependant)<sup>56</sup>. Le *Liber Pontificalis* signale que le nom de *Santa Maria ad praesepe* devient fréquent à partir du VIIe s. pour désigner Sainte-Marie-Majeure, sans doute à la suite de la construction d'un oratoire

---

<sup>51</sup> Monfrin, in BOYER, DORIVAL 2003, p. 98 et 117 : « Pour contrer les réjouissances du temps des calendes ... l'Église occidentale encouragea la prière et le jeûne : “nous repoussons toutes les festivités et les fêtes des Gentils”, affirme Maxime de Turin, “et quand ceux-ci banquetent et se réjouissent, nous sommes sobres et nous jeûnons”. Vains efforts : les chrétiens continuèrent de fêter le début de l'année, mais célébrèrent en outre Noël et l'Épiphanie. Au lieu de se divertir durant trois jours, ils le firent dorénavant durant près de quinze, comme le constatent amèrement les pasteurs. »

<sup>52</sup> Ce titre est emprunté au livre d'Elio Venier, VENIER 1999.

<sup>53</sup> « Le origini della tradizione sono quindi incerte, potendo avere probabile fondamento nell'usanza di coprire il pavimento della chiesa con fiori bianchi in occasioni speciali ... Ancora oggi, il 5 agosto di ogni anno, si celebra liturgicamente il miracolo della neve facendo cadere dall'alto nella navata centrale petali di rose e gelsomini. », Roberto Luciani, in LUCIANI 1996, p. 13.

<sup>54</sup> Masolino da Panicale, *Le pape Libère fonde la basilique Sainte-Marie-Majeure*, 1423-28, or et détrempe sur bois, 144 x 76 cm, Naples, Museo Nazionale di Capodimonte.

<sup>55</sup> *Virgo Maria tibi Xystus nova tecta dicavi / digna salutifero munera ventre tuo.*

*Tu genitrix ignara viri te denique feta / visceribus salvis edita nostra salus.*

*Ecce tui testes uteri sibi praemia portant / sub pedibusque iacet passio cuique sua*

*Ferrum flamma ferae fluvius saevumque venenum / tot tamen has mortes una corona manet.*

[« Vierge Marie, c'est à toi que, moi Sixte, je dédie ce nouveau temple, / Digne don du fruit de ton sein porteur du salut. / Tu es devenue mère, sans avoir connu d'homme. / De tes entrailles intactes est né notre salut. / Vois, les témoins de ton sein t'apportent leurs présents. / Sous les pieds de chacun se trouve l'instrument de sa passion : / Épée, flammes, bêtes, fleuve et poison terrible. / Pourtant à toutes ces morts la même couronne a été réservée. »], traduction de Victor Saxer, in SAXER 2001, p. 44, n. 32.

<sup>56</sup> Décrit et analysé en détail par Leandro Sperduti, « I mosaici del V secolo sull'arco trionfale e lungo la navata centrale », in LUCIANI 1996, p. 61-67.

consacré à la Nativité du Christ. Par la construction de deux oratoires avec la même destination, édifiés à Sainte-Marie-du-Transtévère et à Saint Pierre, les papes prirent soin de faire de ces trois basiliques romaines des hauts lieux pour la célébration de la Nativité<sup>57</sup>. En même temps que Jérusalem et Bethléem étaient conquises par les Arabes en 638, la vénération de la crèche se faisait jour à Rome. L'institution ecclésiale mettait ainsi en scène un transfert de légitimité : des reliques de la crèche sont mentionnées pour la première fois dans la basilique esquiline au XIe s., mais la majeure partie des chercheurs s'accorde sur l'hypothèse qu'elles y soient parvenues justement dans cette période de « passation de pouvoir » symbolique entre Terre Sainte et ville éternelle, sous le pontificat de Théodore Ier (642-649), pape d'origine palestinienne qui illustre par son propre parcours cette transition<sup>58</sup>. C'est également au XIe s. que remonte la tradition de célébrer la messe de Noël à Sainte-Marie-Majeure :

La basilica sistina di Santa Maria divenne subito, come esponente della vera esplosione che ebbe il culto alla Madonna in tutta la Cristianità, per effetto della definizione dogmatica della sua maternità divina, un centro vivo di culto mariano. ... scelta dai papi, solo seconda in numero alla basilica di San Pietro, per la celebrazione delle « stazioni » liturgiche, quelle celebrazioni cioè volute dal papa per tutto il popolo cristiano, da lui presieduto e convocato all'uopo in una chiesa determinata ; a Santa Maria Maggiore aveva luogo la stazione ... la vigilia e la notte di Natale (fin dall'XI secolo anche la messa del giorno di Natale)<sup>59</sup>.

Au XIIIe s., un nouveau lieu de dévotion apparaît, à quelques mètres de la Chapelle de la crèche : l'autel de saint Jérôme. Le Père de l'Église, qui avait vécu plusieurs dizaines d'années dans une grotte située sous l'église de la Nativité à Bethléem et jouxtant la grotte présumée de la naissance du Christ, avait été enterré dans cette même église. La présence de quelques-unes de ses reliques et la construction d'un autel en son honneur contribuent

<sup>57</sup> « Secondo i testi più chiari al riguardo del *Liber Pontificalis* si trattava [a Santa Maria Maggiore] di un oratorio “connesso” alla basilica. Ciò è confermato dalla notizia che Gregorio IV (827 – 844) fece nella basilica di Santa Maria in Trastevere un *Presepe* a somiglianza di quello di Santa Maria Maggiore ; questo Presepe però della basilica trasteverina consisteva in una cappella nella navata destra e chiusa da una porta, così come era anche un sacello chiuso il *Praesepe Sanctae Mariae* fatto in San Pietro da papa Giovanni VII (705 – 707) », Justo Fernández-Alonso, « Storia della Basilica », in PIETRANGELI 1997 [1988], p. 23.

<sup>58</sup> C'est là l'une des modalités de la *translatio* (s'y ajoutent notamment la *translatio imperii* et la *translatio studii*), par lesquelles l'Occident chrétien élaborait, tout au long du Moyen Âge, le rapport à sa propre histoire, dans le sens d'une continuité revendiquée avec l'Antiquité mais débouchant sur l'apparition de nouvelles institutions, religieuses, politiques ou culturelles, à leur tour liées à l'émergence conflictuelle de nouveaux centres de pouvoir. V. Jacques Le Goff, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 1982, p. 32, 93, en particulier p. 145-48.

<sup>59</sup> Justo Fernández-Alonso, « Storia della Basilica », in PIETRANGELI 1997 [1988], p. 21-22.

à rendre encore plus tangible la volonté de faire de Sainte-Marie-Majeure la nouvelle église de la Nativité à Rome. À la toute fin du siècle, dans la perspective du jubilé de 1300, Nicolas IV (1288-92) passe commande à Jacopo Torriti et Arnolfo di Cambio d'œuvres exaltant la Nativité, comme on le verra désormais dans le corps de la thèse.

Le premier chapitre recense et commente les textes par lesquels l'événement qu'est la Nativité (la naissance de Jésus) acquiert une dimension narrative tout en s'enrichissant, depuis les Évangiles canoniques jusqu'à la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, des personnages et des scènes secondaires que les peintres vont reprendre et remanier. Ceux-ci connaissaient donc, sinon ces textes, en tout cas ces récits, aussi une partie du premier chapitre est-elle également consacrée à préciser le sens que l'on peut donner à cette compétence narrative dont les images font état.

Par rapport au dernier texte analysé dans le premier chapitre (la *Légende dorée*), le deuxième fait un retour en arrière dans le temps, puisqu'il porte sur la mise en scène de la crèche par François d'Assise, le 24 décembre 1223 à Greccio, en Ombrie, en analysant d'abord la tradition textuelle qui retrace cet épisode, puis le corpus des images qui le commémorent. En fait, les images de la *Crèche à Greccio* ne sont pas des *Nativités* auxquelles les peintres auraient ajouté la figure de saint François : s'ils y incluent quelques éléments de la *Nativité* (la crèche, l'âne et le bœuf uniquement), ils les pensent avant tout comme des images dont l'iconographie, inédite, se rapporte aux usages dévotionnels et liturgiques de leur temps. Le rôle que François y tient est très variable, mais toujours problématique : chaque *Crèche à Greccio* est, en soi, une prise de position qui interroge la compatibilité de son « invention » par l'Assisiate avec la liturgie de Noël établie par l'Église romaine.

Le « détour » par le *corpus*, textuel et figuratif, de la *Crèche à Greccio* s'est en effet imposé à un double titre : parce qu'il illustre d'abord, à partir d'un exemple précis, l'intensité irréductiblement singulière du rapport entretenu par François avec la Nativité de l'Enfant ; parce qu'il permet d'envisager l'impact que la dévotion franciscaine (singularité exemplaire du fondateur ou imposition d'un modèle) va d'autre part exercer sur les composantes figuratives de la *Nativité*.

Avec le troisième chapitre commence donc l'exploration du *corpus* en tant que tel, précédée d'un aperçu sur l'histoire iconographique de la *Nativité* entre son apparition (au

IVe s.) et le début de mon enquête (1250 ca). Depuis les motifs empruntés à l'art antique jusqu'à l'invention des scènes secondaires pouvant illustrer des dogmes chrétiens (les sages-femmes, par exemple, dont il sera plus longuement question au ch. 8), la *Nativité* passe, durant les siècles qui précèdent l'an mil, du statut de figuration prophétique à scène narrative. Dans l'art byzantin, la *Nativité* s'insère dans des cycles (de la *Vie du Christ*, de sa seule *Enfance*, de la *Vie de la Vierge*), et c'est de cette même manière que la conçoivent les peintres italiens du Duecento, dans les décors monumentaux à mosaïque ou à fresque comme dans les nombreuses scènes narratives qui entourent les figures en pied au centre des retables.

Dès le Duecento, les mosaïques commanditées par Nicolas IV pour les grandes basiliques de Rome, en vue du jubilé de 1300, font également apparaître la volonté de signifier iconographiquement son ancrage italien, et plus précisément romain. Dans ce processus d'*appropriation* de la Nativité, la dévotion franciscaine joue à son tour un grand rôle, qu'illustrent notamment les fresques de Giotto. De ce fait, les caractères figuratifs de la *Nativité* commencent à subir une altération de plus en plus évidente au tournant entre Duecento et Trecento, évoluant vers une représentation qui fait une large place au lien Mère-Fils et à la tendresse qui les unit. Il ne s'agit en aucun cas de vider la scène de sa valeur théologique, loin de là, mais l'expression de cette valeur affective s'accompagne d'un changement iconographique dont l'importance est tout aussi grande : l'apparition de personnages en position d'adoration, justement chargés de visualiser la révérence due à l'Incarnation. Ce chapitre s'achève par l'analyse de plusieurs images-hybrides de la *Nativité* et de l'*Adoration des Mages*, datant du premier tiers du Trecento, véritables témoignages visuels de l'entrée en scène du motif de l'adoration, sur lequel va porter le chapitre suivant.

Le quatrième chapitre retrace d'abord la Querelle des images, la crise iconoclaste byzantine du VIIIe s., et la production théologique concernant la licéité du culte des images jusqu'à Thomas d'Aquin. Parallèlement à cette histoire doctrinale de l'adoration, le propos se concentre sur l'élection, entre autre gestes dévotionnels, de la *genuflexio recta* comme position de prière archétypale au XIIIe s. Un extrait des *ricordanze* d'un marchand florentin, Giovanni di Pagolo Morelli, permet de découvrir le détail d'une prière domestique, se déroulant non seulement « face à », mais aussi « avec » une image dévotionnelle. Le format le plus courant pour ces images de dévotion privée est celui des

triptyques portatifs, qui constituent dans cette thèse un véritable *corpus* dans le *corpus* du fait de leur cohérence formelle et iconographique. Ils se prêtent à une étude statistique de leur iconographie, menée dans la deuxième partie du chapitre 4, d'où il ressort qu'ils fonctionnent comme un laboratoire d'inventions figuratives. Au sein même d'un schéma remarquablement stable (la *Nativité* dans le volet gauche, la *Vierge à l'Enfant* dans le panneau central, la *Crucifixion* dans le volet droit), les peintres expérimentent une gamme très large de variations dans la composition de la scène, où ce sont Marie et les bergers qui adoptent le plus rapidement la posture d'adoration. Le chapitre 4 s'achève par l'observation d'autres petits retables de dévotion privée dans lesquels, à un même moment historique, des *Nativités* à l'iconographie proche de celles du Duecento cohabitent avec des compositions à l'audace inventive spectaculaire, comme c'est le cas pour Ambrogio Lorenzetti.

Dans l'ensemble, le constat s'impose que les années 1300-1340 correspondent à un moment d'inventivité particulièrement fécond, dont participent pleinement les aquarelles du ms it. 115 de la BnF (1335-40), analysées au chapitre suivant (ch. 5). La *Nativité* y reçoit en effet un traitement figuratif exceptionnellement développé. Tout un ensemble d'images alternent sur les *folii* du manuscrit avec le texte des *Meditationes Vitae Christi*, écrit par le franciscain Jean de Caulibus à l'intention d'une clarisse qu'il devait former. Cette dernière est invitée à méditer sur le texte autant que devant les images, voire à y « entrer » – et les figures peintes, elles-mêmes disposées face au spectateur, tendent la main en signe d'accueil. Le texte, et encore davantage les illustrations, dilatent la *Nativité* dans toute son extension temporelle, depuis une aquarelle de Marie au ventre rond, sur le point d'accoucher, jusqu'à plusieurs scènes de l'après-accouchement.

L'un des intérêts du ms it. 115 est donc d'observer les interactions variables entre texte et peinture, mais il est loin d'être le seul. Jean de Caulibus y consigne en effet la version franciscaine du récit de la *Nativité* qu'il aurait reçue d'un autre franciscain, à qui elle aurait été révélée par la Vierge en personne. Cet artifice rhétorique est destiné à légitimer son récit, qu'il ordonne autour des différentes adorations pratiquées par tous les êtres (animaux, humains, anges). Son texte est ainsi le premier qui subordonne le récit de la *Nativité* à la scansion répétée de ce geste dévotionnel.

Quelques décennies plus tard, Brigitte de Suède produit un nouveau récit de la *Nativité* (on en vient ainsi à ce qui fait l'objet du ch. 6) : il découle à son tour d'une

révélation de la Vierge qui est survenue, pour elle, dans la grotte même de Bethléem, au cours de son pèlerinage de 1372. Il s'agit, cette fois-ci, du premier récit où accouchement et position d'adoration se confondent.

Dans le cadre d'abord de son procès de canonisation, puis à l'initiative des milieux dévots à la sainte, canonisée en 1391, plusieurs retables illustrent cette révélation, qui confèrent tous un double statut figuratif à la scène. Si l'on voit, en effet, au centre de l'image, une *Nativité* dont des détails récurrents renvoient au texte brigittin, la figure de Brigitte, agenouillée sur un côté de la composition, à l'extérieur de la grotte, dit bien que c'est sa *vision* qui est alors représentée. Ainsi, dans les *Nativités avec Brigitte de Suède* une figure adorante de fidèle illustre en outre pour la première fois, dans la composition même, un nouveau rapport personnalisé à l'image peinte. Dans l'ensemble des *Nativités*, il semble bien que ce soient les figures des bergers, désormais de plus en plus souvent agenouillés au premier plan, qui permettent de généraliser cette aspiration à la personnalisation de la dévotion par le truchement de l'image : ce que le ch. 7 s'attache à illustrer.

Jusqu'au début du Trecento, les bergers font l'objet d'une scène secondaire de la *Nativité*, l'*Annonce*, lors de laquelle un ange les informe de la naissance du Sauveur et leur enjoint de se rendre auprès de lui. Le résultat de cette injonction (les bergers devant la crèche, rendant hommage au Nouveau-né) est en fait une invention picturale de Taddeo Gaddi, aux alentours de 1330. Les bergers, ainsi intégrés au moment principal de l'action, accèdent au premier plan de la scène, qui se trouve altérée, dans sa nature même, par ce changement. La *Nativité* se transforme en *Adoration des bergers* et le véritable sujet de la scène devient la dévotion portée par les bergers, archétypes tantôt du pauvre, tantôt du pèlerin, dans tous les cas de personnages facilitant l'identification des fidèles. L'agenouillement des bergers se manifeste rapidement comme un acte de dévotion envers Marie et ce n'est sans doute pas un hasard si les peintres siennois sont parmi les penseurs les plus assidus de cette scène nouvelle.

L'occupation du premier plan par les bergers ainsi que le soin apporté à représenter la dévotion mariale ont, entre autres conséquences, favorisé la raréfaction des sages-femmes, et partant du *Bain de l'Enfant*, dans la *Nativité* où leur présence était porteuse, depuis l'origine, d'un sens théologique dont l'histoire est retracée dans le chapitre 8. Les évangiles apocryphes rapportent, en effet, que deux sages-femmes se rendent au chevet de la jeune accouchée : l'une croit immédiatement en la naissance miraculeuse, l'autre, prénommée



Salomé, voit son bras brûler pour avoir voulu s'assurer de la virginité de Marie. Renseignée par un ange, elle touche ensuite l'Enfant, se convertit et récupère son bras. De cet épisode, présent dans l'iconographie de la *Nativité* des premiers siècles, il ne reste presque plus trace au Duecento. Les sages-femmes sont alors représentées en train de donner à l'Enfant un bain qui est en fait une préfiguration du Baptême dans le Jourdain. La tendance générale, sauf exceptions notables chez Taddeo Gaddi et Gentile da Fabriano, est à l'exclusion progressive de ces figures de la *Nativité de Jésus* et à leur report dans les *Nativités de Marie*.

Ainsi, la peinture du Tre et du Quattrocento fonctionnant volontiers par cycles, les deux *Nativités* deviennent aussi distinctes que complémentaires : celle de Jésus relève de l'exception, celle de Marie, au contraire, s'insère dans une scène de genre qui, comme en témoignent, notamment, les scènes peintes sur des *deschi da parto*, reproduit les circonstances d'une naissance dans l'univers domestique. De son côté, la *Nativité de Jésus* évolue dans une direction qui s'éloigne de ces usages anthropologiques de l'image de la naissance : d'autant plus que, au début du Quattrocento, s'élabore l'invention d'une scène dont la valeur symbolique, qui entraîne la redistribution des membres de la sainte Famille dans la composition, aboutit à l'exhibition du corps nu de l'Enfant.

Après avoir suivi, dans les chapitres 7 et 8, les parcours divergents des personnages secondaires (bergers et sages-femmes) qui accèdent au premier plan (les bergers) ou sont expulsés du cadre (les sages-femmes), le dernier chapitre s'attache à analyser les modifications qui affectent tous les éléments constitutifs d'une *Nativité* : à commencer par le lieu, la grotte, où l'événement s'est produit.

Les nombreuses *Nativités* que Lorenzo Monaco peint dans des prédelles de polyptyques durant les premières décennies du Quattrocento traduisent une méditation sans précédent sur la valeur théologique de la scène et la capacité du langage figuratif à l'illustrer. Il est ainsi l'un des premiers à tenter d'intégrer un bâtiment en ruine à la *Nativité*, motif qui devient ensuite caractéristique de la scène au Quattrocento car il permet de montrer comment la Nouvelle Loi (l'Église de Jésus) terrasse les ruines de l'Ancienne (les temples juifs et païens). Mais Lorenzo Monaco offre également une représentation tout à fait unique de Joseph qui exige, pour être expliquée, de retracer l'histoire de son déploiement dans la *Nativité*, de la silhouette recroquevillée et songeuse à la figure du père terrestre participant à la vie du Christ ici-bas. Ce dernier est progressivement extrait de la crèche

par les peintres qui l'exposent nu au premier plan, offert à la dévotion de tous. Ce changement implique que l'on redéfinisse, à son tour, la fonction de l'âne et du bœuf dans l'image, désormais éloignés de l'Enfant qu'ils réchauffaient auparavant ; mais il comporte aussi une nouvelle disposition de Marie et de Jésus dans l'espace. La Mère et le Fils sont en effet pris dans un rapport dialectique où la première doit à la fois offrir au regard dévôt et au sacrifice expiatoire le second, en même temps qu'elle le protège. Ce rapport s'exprime figurativement par l'usage des textiles avec lesquels Marie voile et dévoile Jésus. L'*Adoration de l'Enfant* par sa Mère semble répondre de mieux en mieux aux demandes d'images dévotionnelles aux alentours de 1450, et les traits de la *Nativité* – Joseph, les animaux, la crèche – tendent à y occuper progressivement une place moindre, relégués à l'arrière-plan, voire éliminés. La place prépondérante que prend l'*Adoration de l'Enfant* par sa Mère altère progressivement la nature même de la scène, pliant la narration aux besoins de la dévotion. Le couple Mère-Fils devient, en réalité, un objet de représentation et de dévotion autonome : l'*Adoration de l'Enfant*, à partir des années 1450, provient de la *Nativité*, mais n'en est plus une.

## CHAPITRE 1

### LES RÉCITS DE LA NATIVITÉ : DES ÉVANGILES À LA *LÉGENDE DORÉE*

« Ces transformations picturales d'un même texte au fil du temps font tout l'intérêt des études iconographiques, qui est de rendre visible l'évolution des idées et des manières de penser. »  
Meyer Schapiro, *Les mots et les images*, p. 43.

Dans la Bible, la Nativité du Christ occupe une place particulièrement réduite. Seuls deux des quatre évangélistes la mentionnent, Matthieu et Luc, dans des récits fort brefs. En outre, leurs deux versions ne concordent pas. Matthieu insiste sur le songe de Joseph qui lui enjoint de garder auprès de lui sa jeune épouse enceinte puis, après la naissance de l'Enfant, il décrit la venue des Mages. Luc, à l'inverse, insiste sur l'échange entre Gabriel et Marie lors de l'Annonciation puis n'évoque pas les Mages mais la venue des bergers auprès du nouveau-né. Or, lorsqu'on a sous les yeux une *Nativité* de la fin du Duecento, on y reconnaît non seulement ces personnages (Joseph, Marie, l'Enfant, l'ange/les anges, les bergers, parfois les Mages) mais encore un âne et un bœuf, plusieurs sages-femmes baignant Jésus, une grotte. L'ensemble de ces éléments supplémentaires provient des évangiles apocryphes produits tout au long du premier millénaire du christianisme. À la différence des évangiles canoniques, ils peuvent offrir des récits fort détaillés. Dans ce premier chapitre, l'ensemble de ces textes, canoniques et apocryphes, est présenté *in extenso*, pour tenter d'expliquer comment la Nativité, qui n'est au départ qu'un événement – l'avènement de Dieu sur Terre –, se transforme en objet narratif, doté d'un déroulement temporel et d'un espace peuplé de personnages, d'objets, d'épisodes. Le passage d'événement à récit répond sans doute à une double exigence : celle des chrétiens, voulant en savoir davantage sur les circonstances de la naissance de leur Dieu, et celle des Pères, bâtissant une doctrine (à propos notamment de la virginité de Marie, avant et après l'accouchement, ainsi que de la double nature, humaine et divine de Jésus), et ayant à la défendre contre les sceptiques et les hétérodoxes. À la suite de chaque écrit, je donne quelques exemples de retables ou de fresques comprenant un ou plusieurs détails communs avec le texte. Il s'agit d'établir dans ce premier chapitre une palette des figures,

des gestes et des choix de composition qui caractérisent les *Nativités*. Je donne par conséquent un certain nombre d'exemples, sans approfondir dans un premier temps l'analyse ; les études de cas, tableau par tableau, sont menées dans les chapitres suivants. Enfin, ces textes permettent de révéler l'émergence du thème de l'adoration, dont le rôle crucial pour l'histoire figurative de la *Nativité* est élucidé dans le ch. 4.

## 1.1 Culture visuelle-culture écrite : les peintres connaissaient-ils la Bible ?

La lecture des récits de la Nativité et l'identification de certains de leurs épisodes dans les œuvres picturales posent la question de leur connaissance par les peintres, ainsi que, comme l'a formulé Meyer Schapiro dans *Les Mots et les Images*, de leur maîtrise par l'historien de l'art, pour qui c'est là une voie d'accès nécessaire, quoiqu'insuffisante, aux images :

Entre l'Antiquité tardive et le XVIIIe siècle, une large part des arts visuels représente des sujets empruntés à un texte écrit. ... Certes, nombre d'artistes ne prenaient pas la peine de consulter le texte et copiaient, fidèlement ou non, une illustration existante. Mais pour nous ... l'intelligibilité de cette copie, comme celle de l'original, repose en dernière instance sur sa correspondance avec un texte connu. ... [Or,] cette correspondance entre mot et image se révèle souvent problématique et peut être étonnamment vague<sup>1</sup>.

Une petite minorité de peintres connaît à l'évidence les textes de première main et entend illustrer tel ou tel passage précis<sup>2</sup>. Mais la majorité d'entre eux ne peint pas pour mettre en images un texte écrit en particulier<sup>3</sup>. La question a fait l'objet de nombreuses réflexions, depuis les études pionnières de Pierre Francastel sur la *pensée figurative* jusqu'au débat plus récent sur la pertinence de la qualification de *Bible des illettrés* pour les images peintes, qui pointent toutes la nécessité de ne pas considérer l'image comme illustration d'un texte mais comme mode de représentation et de pensée autonome, qui peut éventuellement être lié à un texte sans lui être pour autant subordonné<sup>4</sup>. L'expression de « Bible des

---

<sup>1</sup> SCHAPIRO 2011, p. 39.

<sup>2</sup> Voir plus loin dans ce chapitre, Taddeo Gaddi et la *Légende dorée* de Jacques de Voragine par exemple.

<sup>3</sup> « La lecture, par l'artiste médiéval, de textes qui remontaient dès cette époque à une Antiquité très lointaine, sinon mythique, *posait d'entrée de jeu un problème* du fait même de l'écart qui séparait la rédaction des textes de leur traduction en termes visuels : écart temporel, écart historique, mais aussi bien écart culturel, et d'abord exégétique. », DAMISCH 2011, p. 21. Je souligne.

<sup>4</sup> FRANCASTEL 1967, « La pensée figurative » p. 53-62 ; DAMISCH 2011 [1978], préface de Schapiro 2011 [1969]. Sur la question de l'image peinte comme *Bible des illettrés*, en particulier BASCHET 2008, « Pour en

illettrés » a longtemps été employée pour résumer le propos de la lettre que Grégoire le Grand écrivit, en l'an 600, à l'évêque de Marseille, Serenus, afin de le faire revenir sur son opinion iconoclaste<sup>5</sup>. Or cette expression ne figure pas en tant que telle dans la lettre où le pape établit plutôt « une *équivalence* entre l'écriture et l'image qui, l'une et l'autre, donnent également accès – quoique pour des publics différents – à ce qu'il faut savoir, croire et faire<sup>6</sup>. » Dans ce travail, on veillera donc à ne pas surestimer la part de la culture écrite dans la composition des œuvres figuratives, sans pour autant en nier la présence. Il s'agirait plutôt de modifier le point de vue sur la question et d'affirmer que les peintres possèdent bien une culture biblique, mais que celle-ci se forge à partir aussi bien de la connaissance de la tradition figurative que de la tradition textuelle, dont l'approche est instrumentalisée à des fins d'invention picturale. Il n'y a donc pas lieu, lorsqu'on veut faire l'histoire de l'iconographie chrétienne, de séparer les deux, suivant en cela l'invitation de J. Baschet :

Maintenant que l'effort pour faire valoir la dignité des images et la *spécificité* de la pensée figurative a porté ses fruits, il est temps d'admettre qu'il ne s'agit ni de la séparer totalement de la pensée verbale, ni de les ramener de force à l'unité, mais de les articuler, de les penser l'une par l'autre, dans leurs imbrications et leurs décrochements, leurs échos et leurs écarts. Langage figuratif et langage verbal participent ensemble, quoique chacun de façon spécifique, d'un même univers social et cognitif<sup>7</sup>.

Les peintres de l'Italie médiévale, généralement des artisans citadins, avaient une connaissance de la Bible semblable à celle d'un fidèle laïc, pratiquant la liturgie des messes et des fêtes : une connaissance que l'on peut qualifier de bonne, mais qui n'est pas érudite comme peut l'être celle d'un clerc. L'affirmation est à nuancer, bien sûr, en fonction notamment de la position hiérarchique du peintre dans l'atelier : selon qu'il est un tout jeune assistant de treize ou quatorze ans ou bien un maître expérimenté de trente ou quarante ans, sa familiarité avec la Bible et l'ampleur de ses connaissances varient.

---

finir (vraiment) avec la Bible des illettrés », p. 25-33 ainsi que p. 155-188, et WIRTH 2011, « la Bible des illettrés », p. 333-341.

<sup>5</sup> Le texte de la lettre se trouve dans GRÉGOIRE LE GRAND 1982, p. 873-876.

<sup>6</sup> BASCHET 2008, p. 27 ; auparavant, p. 25 : « Comme les choses étaient simples lorsque l'image médiévale passait pour être "la Bible des illettrés", célèbre expression abusivement parée de l'autorité conjointe du pape Grégoire le Grand et d'Émile Mâle ! ... La "Bible des illettrés" a constitué ainsi un formidable alibi pour une approche traditionnelle de l'histoire de l'art, lui permettant d'inscrire l'image dans une stricte dépendance à l'égard des textes et de justifier l'étonnante dévalorisation de son objet sur laquelle elle a longtemps été fondée. »

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 161-162.

Dans un article récemment paru, « Expertise et construction de la valeur artistique (XIVe-XVe siècles) », Étienne Anheim republiait un contrat de commande, passé à Florence en 1385 pour un retable contenant, entre autres, une *Nativité*, et dont les clauses sont fort éclairantes sur la question<sup>8</sup> :

Al nome di dio adì 27 di gi[u]gnio 1385.

Sia manifesto a chi vedrà questa scritta chio francescho di michele dipintore del popolo di sancto leo di firenze prometto di dipingniere a lemno balducci del popolo di sancto michele bisdomini di firenze un tabernachulo ... pel quale ... debo dipingniere le' frascrite dipinture : in prima la Natività del nostro signiore Giesocristo chon que' pastori e agneeli el bestiame e montagnie e agniolli ch'anunziarono e quele cose che si chontiene a la deta Natività e come venono ad adorare.

Apresso la Coronazione di nostra Dona chon serefini...<sup>9</sup>

Le *tabernacolo* (retable) en question a malheureusement disparu, mais ce début de contrat nous fournit plusieurs informations précieuses. Le peintre, qui rédige lui-même le contrat et maîtrise donc la culture écrite, offre une description relativement détaillée de ce que doit contenir la *Nativité* (*chon que' pastori e agneeli el bestiame e montagnie e agniolli ch'anunziarono*), en l'occurrence en insistant sur *l'Annonce aux bergers*, effectivement fort courante dans la scène à cette époque (v. ch. 7). L'allusion à une forme d'accord tacite sur les éléments constitutifs habituels d'une *Nativité*, « *e quele chose che si chontiene a la deta Natività* », évoque en même temps une marge de manœuvre pour l'artiste, laissant la place à un contentieux potentiel entre les parties contractantes, sur lequel les « experts » auxquels É. Anheim consacre son article seraient amenés à se prononcer. Deux *magistri artis* en effet, collègues du peintre, participent à l'élaboration du contrat et acceptent de le signer<sup>10</sup>. « Au point de convergence entre la langue des notaires et celle des artisans, ces

---

<sup>8</sup> « Le processus normal de commande de peinture dans la Toscane de la fin du Moyen Âge passe par l'établissement d'un contrat par un notaire ou par l'une des parties ... par l'intermédiaire de ces contrats, la peinture s'inscrit dans le cadre de la culture écrite qui se développe en Italie depuis la seconde moitié du XIIe siècle. », ANHEIM 2011, p. 17.

<sup>9</sup> ANHEIM 2011, analyse ce contrat édité pour la première fois dans Milanese 1893, p. 65, où il porte le n° 84. Le document provient de l'Archivio dello Spedale di S. Maria Nuova di Firenze, Spedale di S. Matteo, filza A, a. 24.

<sup>10</sup> Dans la suite du contrat, on peut lire par exemple : « E siamo dacordo che lo detto lavorio lemo mi deba dare fior. venticinque doro, si veramente chel detto lavorio deba istare bene e diligentemente *a stima di due maestri de larte*, e q[u]anto no, che non istese bene pe detti venticinque fior., che non melli dea. ... Io Angnolo di Taddeo dipintore prometto per Franciescho sopradetto di sodisfare a Lemmo Balducci ... Io Pierozo di ser michele da rabatta prometo per Franciesche sopradetto di sodisfare a Lemo Balducci... » Je souligne.

contrats sont le lieu d'*élaboration d'un vocabulaire* et d'une *pratique de la description* qui sont au cœur des transformations dans la perception de la peinture à la fin du Moyen Âge<sup>11</sup> », commente É. Anheim, pointant sans doute là l'un des éléments fondamentaux qui permettent de jauger la relative distance entre les peintres et les textes (canoniques, apocryphes, etc.). La connaissance des textes n'est en effet pas indispensable à la réalisation de *Nativités* fidèles aux évangiles dans la mesure où les peintres disposent de leur propre *culture biblique figurative*. Car l'expression *quele chose che si contiene a la Natività* renvoie également à un socle, commun au commanditaire et au peintre, assez évident pour ne pas nécessiter d'être précisé. Le ch. 3 sera entièrement consacré à tenter de décrire, de la façon la plus complète possible, ces *choses* qui définissent une *Nativité*.

Hans Belting a amplement démontré, dans *Image et culte*, comment s'était développé le culte des icônes en Italie, à partir des icônes byzantines, rapportées d'Orient et copiées, puis comment était née au XIII<sup>e</sup> s. une demande croissante en images peintes, à l'origine de l'essor de la production massive de retables et de fresques dans les siècles suivants<sup>12</sup>. Les peintres italiens avaient donc avant tout une connaissance visuelle des scènes bibliques, qu'ils acquéraient dans les ateliers où ils se formaient, dans les églises où ils allaient s'inspirer des cycles déjà peints par leurs maîtres pour penser leurs propres cycles ou compositions<sup>13</sup>. Il est indéniable par ailleurs qu'ils connaissaient parfaitement certains versets bibliques qu'ils inséraient dans des phylactères ou dans des bandeaux de titre au-dessus ou au-dessous de la scène représentée, mais cette connaissance était au service de la production d'une œuvre figurative<sup>14</sup>. Dans le contrat de Francesco di Michele, l'*ekphrasis* sommaire de la *Nativité* définissant l'œuvre figurative à venir, offre une synthèse concrète de ce que pouvait être la culture biblique du peintre en général, visuelle comme écrite, de l'« imbrication » entre la « pensée figurative » et la « pensée verbale » présidant à la programmation et à la réalisation d'un retable ou d'une fresque. Dès lors, je ferai miennes

<sup>11</sup> ANHEIM 2011, p. 19. Je souligne.

<sup>12</sup> BELTING 1998.

<sup>13</sup> On en verra plusieurs exemples, mais citons d'ores et déjà Agnolo Gaddi (1392-95, Prato, Duomo, Cappella della Cintola) travaillant à partir des fresques de son père Taddeo (1328-32, Florence, Santa Croce) puis Cenni di Francesco di Ser Cenni (1410, Volterra, San Francesco, Cappella della Croce di Giorno) travaillant à partir desdites fresques d'Agnolo (1392-95, Prato, Duomo), v. ch. 7.

<sup>14</sup> Pour ne prendre ici qu'un exemple, les versets de l'ange annonçant la naissance de Jésus aux bergers (Lc 2 : 10-11, *evangelizo vobis gaudium magnum ... quia natus est vobis hodie salvator*) se retrouvent dans la fresque des *maestri* romains (1288-90, Assise, Bas. Sup.), les mosaïques de Jacopo Torriti (1296, Rome, Sainte Marie Majeure) et de Pietro Cavallini (1295-99, Rome, Santa Maria in Trastevere), ou encore le retable du M. della Dormitio di Terni (1391-1410, loc. inc.).

les paroles d'Hubert Damisch décrivant la démarche de Meyer Schapiro dans *Les Mots et les Images* :

Il ne s'agit plus seulement de décider du sens de telle ou telle image ... en procédant ... par application, à partir d'un texte dont on ferait correspondre un à un les termes avec telle ou telle part de l'image, mais de rechercher comment celle-ci fonctionne, au titre de dispositif signifiant, sinon de proposition picturale [*pictorial statement*]<sup>15</sup>.

L'ensemble des textes présentés dans ce chapitre se révèle aussi indispensable qu'insuffisant à la connaissance des *Nativités* : indispensable parce que les textes apportent indubitablement un grand nombre d'informations qui aident à comprendre les images peintes ; insuffisant parce que, je l'espère, les analyses au cas par cas menées dans les chapitres suivants apporteront la preuve que les images fonctionnent selon un langage figuratif qui leur est propre et dont les textes ne permettent en aucune manière d'épuiser le contenu.

## 1.2 Canoniques et apocryphes

### 1.2.1 *Évangile de Matthieu (Ier s.)*

L'évangile de Matthieu présente les doutes de Joseph vis-à-vis de la grossesse de Marie puis la naissance de l'Enfant. On n'y trouve aucune mention des sages-femmes, ajout proprement apocryphe. La naissance de Jésus est suivie du voyage puis de la visite des Mages. Le *Voyage des Mages* trouve sa place dans l'étude de la *Nativité*, puisqu'il en constitue longtemps une scène secondaire (v. ch. 3). Lorsque cette scène secondaire cesse d'être représentée dans la *Nativité*, cette dernière n'en garde pas moins l'étoile si

---

<sup>15</sup> SCHAPIRO 2011, p. 25-26. V. également : « L'une des plus salutaires critiques [de l'iconographie] a été menée par Hubert Damisch : sa description parfaitement négative de l'iconographie (en même temps que de l'iconologie panofskienne) pointe très exactement tout ce qu'il nous faut écarter. Ainsi s'en prend-il au modèle logocentrique qui conçoit l'image comme la simple illustration d'un texte, seul à même d'en révéler l'intelligibilité : l'iconographie ne peut faire autrement que de rabattre l'image sur des énoncés verbaux. ... Si les œuvres visuelles sont des actes de pensée, portés par la spécificité du langage figuratif, alors les caractéristiques formelles qui les constituent ne peuvent plus être tenues pour de simples habillages de discours ou de doctrines préétablies. Les dispositifs plastiques sont eux-mêmes signifiants et participent à la production du sens en image. », BASCHET 2008, p. 159-160.



caractéristique qui guide les Mages jusqu'à la grotte où naît Jésus, et qui provient justement du seul récit de Matthieu.

1 : 18-25	<i>Les doutes</i>
<p><i>Christi autem generatio sic erat cum esset desponsata mater eius Maria Ioseph, antequam convenirent inventa est in utero habens de Spiritu Sancto. Ioseph autem vir eius cum esset iustus et nollet eam traducere, voluit occulte dimittere eam. Haec autem eo cogitante ecce angelus Domini in somnis apparuit ei dicens "Ioseph fili David noli timere accipere Mariam coniugem tuam quod enim in ea natum est de Spiritu Sancto est pariet autem filium et vocabis nomen eius Iesum ipse enim salvum faciet populum suum a peccatis eorum"</i></p> <p><i>Hoc autem totum factum est ut adimpleretur id quod dictum est a Domino per prophetam dicentem ecce virgo in utero habebit et pariet filium et vocabunt nomen eius Emmanuel quod est interpretatum Nobiscum Deus. Exsurgens autem Ioseph a somno fecit sicut praecepit ei angelus Domini et accepit coniugem suam et non cognoscebat eam donec peperit filium suum primogenitum et vocavit nomen eius Iesum.</i></p>	<p>Or telle fut la genèse de Jésus Christ. Marie, sa mère, était fiancée à Joseph : or, avant qu'ils eussent mené vie commune, elle se trouva enceinte par le fait de l'Esprit Saint. Joseph, son mari, qui était un homme juste et ne voulait pas la dénoncer publiquement, résolu de la répudier sans bruit. Alors qu'il avait formé ce dessein, voici que l'Ange du Seigneur lui apparut en songe et lui dit : « Joseph, fils de David, ne crains pas de prendre chez toi Marie, ta femme : car ce qui a été engendré en elle vient de l'Esprit Saint ; elle enfantera un fils, et tu l'appelleras du nom de Jésus car c'est lui qui sauvera son peuple de ses péchés. » Or tout ceci advint pour que s'accomplît cet oracle prophétique du Seigneur :</p> <p><i>Voici que la vierge concevra et enfantera un fils, et on l'appellera du nom d'Emmanuel, ce qui se traduit : « Dieu avec nous. »</i> Une fois réveillé, Joseph fit comme l'Ange du Seigneur lui avait prescrit : il prit chez lui sa femme ; et il ne la connut pas jusqu'au jour où elle enfanta un fils, et il l'appela du nom de Jésus.</p>
2 : 1	<i>La naissance</i>
<p><i>Cum ergo natus esset Iesus in Bethleem Iudaeae in diebus Herodis regis</i></p>	<p>Jésus étant né à Bethléem de Judée, au temps du roi Hérode</p>
2 : 1-11	<i>Le Voyage et l'Adoration des Mages</i>
<p><i>ecce magi ab oriente venerunt Hierosolimam dicentes "ubi est qui natus est rex Iudaeorum vidimus enim stellam eius in oriente et venimus adorare eum"<sup>16</sup>...</i></p> <p><i>Abierunt et ecce stella quam viderant in oriente antecedebat eos usque dum veniens staret supra ubi erat puer. Videntes autem stellam gavisii sunt gaudio magno valde Et intrantes domum invenerunt puerum cum Maria matre eius Et procidentibus adoraverunt eum</i></p>	<p>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. »</p> <p>[... rencontre avec Hérode]</p> <p>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</p>

<sup>16</sup> Je souligne les occurrences du champ lexical et sémantique d'*adorare*.

<i>Et apertis thesauris suis obtulerunt ei munera aurum tus et murram.</i>	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 <sup>17</sup> .
--	---

Matthieu ne fait pas à proprement parler le récit de la naissance de Jésus, il se contente de la mentionner une fois advenue (*cum ergo natus esset*). En revanche, il raconte l'histoire des Rois Mages qui viennent rendre hommage au « roi des Juifs » et il est le seul évangéliste à le faire. Dans la bouche des Mages apparaît pour la première fois un terme fondamental du rapport à l'enfant Jésus nouveau-né, *adorare*, qui désigne la prosternation devant l'enfant (l'analyse du terme *adoratio* ainsi que l'histoire de la pratique de ce geste sont menées dans la première moitié du ch. 4). *Venimus adorare eum* (Mt 2 : 9) annoncent-ils à Hérode, avant de se rendre dans la grotte et de mettre leur parole à exécution (*procedentes adoraverunt eum*). Du point de vue iconographique, c'est à la scène qui suit la *Nativité* dans les cycles de l'Enfance<sup>18</sup>, à savoir l'*Adoration des Mages*, qu'il revient de visualiser ces paroles par la posture qui leur correspond. Mais on verra que ce geste de l'adoration contamine, à rebours, la *Nativité*. De façon progressive dans le temps, les personnages de la *Nativité* adoptent l'attitude de l'adoration : Marie, Joseph, les bergers, puis des saints qui se rajoutent à la composition. Le changement dans l'équilibre de l'image est tel qu'il conduit en fait à l'élaboration de nouveaux types iconographiques, que les historiens de l'art ont considérés comme s'étant assez éloignés de la *Nativité* pour mériter un autre nom et constituer des catégories à part. Il s'agira de l'*Adoration de l'Enfant* quand l'accent sera mis sur l'adoration par Marie (voir Benedetto di Bonfiglio, ou la mode des *tondi* de la fin du Quattrocento), ou bien de l'*Adoration des Bergers* lorsque ces derniers se trouveront au premier plan, dans une position tout à fait proche de celle des Mages dans leur propre *Adoration*. À ce titre, les panneaux de prédelle du polyptyque de Taddeo di Bartolo (1409, Sienne, Pinacothèque) sont tout à fait représentatifs.

<sup>17</sup> BIBLIA 1983, p. 1527-1528. Cette édition critique de la Bible en latin est le fait de philologues allemands ; fidèle au latin, elle ne présente aucune ponctuation, mais uniquement des alinéas. Pour me conformer aux habitudes du lecteur italien ou français, j'introduis une ponctuation pour signaler les débuts et fins de phrase et j'ajoute les guillemets de citation ; BIBLE 2007, p. 1640.

<sup>18</sup> Il serait absurde de vouloir fixer un canon rigide du cycle de l'Enfance dans la peinture italienne. Il est en revanche possible d'affirmer que, statistiquement, les scènes les plus fréquentes sont l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Nativité*, l'*Adoration des Mages*, la *Fuite en Égypte*, la *Présentation au Temple*, le *Massacre des Innocents* et *Jésus parmi les docteurs*. Quelques études qui ont pour objet le cycle dans son ensemble : MORALDI 1989 ; PÉREZ-HIGUERA 1996 ; CECCANTI 2005. Sans compter RÉAU 1955-58 et SCHILLER 1966, qui demeurent les deux ouvrages de référence en iconographie chrétienne.

*Évangile de Luc (Ier s.)*

La naissance du Seigneur n'est ensuite mentionnée que par Luc, auteur du troisième des quatre évangiles du Nouveau Testament. Contrairement à Matthieu qui rapportait le doute de Joseph, Luc est l'évangéliste de l'Annonciation, celui qui raconte comment l'Incarnation de Jésus se joue dans le dialogue entre l'ange Gabriel et la jeune Vierge Marie (Lc 1 : 31-38), dans l'instant où elle accepte l'annonce (*fiat secundum verbum tuum* Lc 1 : 38). Dans le premier chapitre de son évangile, Luc alterne les récits de la conception de Jean-Baptiste et de Jésus. L'annonce de la naissance du premier (1 : 5-25) précède l'Annonciation de la conception du second (1 : 26-38) ; s'ensuivent la Visitation de Marie à Elisabeth (1 : 39-56), la Naissance puis la Circoncision de Jean-Baptiste (1 : 57-79). Tous ces différents épisodes, dont la fortune figurative est immense, préparent le deuxième chapitre qui s'ouvre avec la Naissance de Jésus. Après le voyage de Nazareth à Bethléem (2 : 1-5), Luc décrit les circonstances de la naissance proprement dite (6-7), puis l'Annonce aux Bergers (8-14) et leur visite au nouveau-né (15-20).

2 : 1-5	<i>Le recensement</i>
<p><i>Factum est autem in diebus illis exiit edictum a Cesare Augusto</i>  <i>Ut describeretur universus orbis.</i>  <i>Haec descriptio prima facta est praeside Syriae Cyrino</i>  <i>Et ibant omnes ut profiterentur singuli in suam civitatem.</i>  <i>Ascendit autem et Ioseph a Galilea de civitate Nazareth</i>  <i>In Iudaeam civitatem David quae vocatur Bethleem</i>  <i>Eo quod esset de domo et familia David</i>  <i>Ut profiteretur cum Maria desponsata sibi uxore praegnate.</i></p>	<p>Or, il advint, en ces jours-là, que parut un édit de César Auguste, ordonnant le recensement de tout le monde habité. Ce recensement, le premier, eut lieu pendant que Quirinus était gouverneur de Syrie. Et tous allaient se faire recenser, chacun dans sa ville. Joseph aussi monta en Galilée, de la ville de Nazareth, en Judée, à la ville de David, qui s'appelle Bethléem – parce qu'il était de la maison et de la lignée de David –, afin de se faire recenser avec Marie, sa fiancée, qui était enceinte.</p>
2 : 6-8	<i>La naissance</i>
<p><i>Factum est autem cum essent ibi impleti sunt dies ut pareret</i>  <i>Et peperit filium suum primogenitum</i>  <i>et pannis eum involvit</i>  <i>et reclinavit eum in praesepe, quia non erat eis locus in deversorio.</i></p>	<p>Or il advint, comme ils étaient là, que les jours furent accomplis où elle devait enfanter. Elle enfanta son fils premier-né, l'enveloppa de langes et le coucha dans une crèche, parce qu'ils manquaient de place dans la salle.</p>
2 : 8-20	<i>Les bergers</i>
<p><i>Et pastores erant in regione eadem vigilantes et custodientes vigiliis noctis supra gregem suum.</i>  <i>Et ecce angelus Domini stetit iuxta illos</i>  <i>et claritas Dei circumfulsit illos</i></p>	<p>Il y avait dans la même région des bergers qui vivaient aux champs et gardaient leurs troupeaux durant les veilles de la nuit. L'Ange du Seigneur se tint près d'eux et la</p>

<p><i>et timuerunt timore magno et dixit illis angelus : « nolite timere ecce enim evangelizo vobis gaudium magnum quod erit omni populo quia natus est vobis hodie salvator qui est Christus Dominus in civitate David et hoc vobis signum invenientis infantem pannis involutum et positum in praesepio. » Et subito facta est cum angelo multitudo militiae caelestis laudantium Deum et dicentium : « Gloria in altissimis Deo et in terra pax in hominibus bonae voluntatis. » Et factum est ut discesserunt ab eis angeli in caelum pastores loquebantur ad invicem : « Transeamus usque Bethleem et videamus hoc verbum quod factum est quod fecit Dominus et ostendit nobis. » Et venerunt festinantes et invenerunt Mariam et Ioseph et infantem positum in praesepio videntes autem cognoverunt de verbo quod dictum erat illis de puero hoc. Et omnes qui audierunt mirati sunt, et de his quae dicta erant a pastoribus ad ipsos Maria autem conservabat omnia verba haec conferens in corde suo. Et reversi sunt pastores glorificantes et laudantes Deum in omnibus quae audierant et viderant sicut dictum est ad illos.</i></p>	<p>gloire du Seigneur les enveloppa de sa clarté ; et ils furent saisis d'une grande crainte. Mais l'ange leur dit : « Soyez sans crainte, car voici que je vous annonce une grande joie, qui sera celle de tout le peuple : aujourd'hui vous est né un Sauveur, qui est le Christ Seigneur, dans la ville de David. Et ceci vous servira de signe : vous trouverez un nouveau-né enveloppé de langes et couché dans une crèche. » Et soudain se joignit à l'ange une troupe nombreuse de l'armée céleste, qui louait Dieu, en disant : « Gloire à Dieu au plus haut des cieux et sur terre paix aux hommes objets de sa complaisance ! » Et il advint, quand les anges les eurent quittés pour le ciel, que les bergers se dirent entre eux : « Allons jusqu'à Bethléem et voyons ce qui est arrivé et que le Seigneur nous a fait connaître. » Ils vinrent donc en hâte et trouvèrent Marie, Joseph et le nouveau-né couché dans la crèche. Ayant vu, ils firent connaître ce qui leur avait été dit de cet enfant ; et tous ceux qui les entendirent furent étonnés de ce que leur disaient les bergers. Quant à Marie, elle conservait avec soin toutes ces choses, les méditant en son cœur. Puis les bergers s'en retournèrent, glorifiant et louant Dieu pour tout ce qu'ils avaient entendu et vu, suivant ce qui leur avait été annoncé.<sup>19</sup></p>
---	--

Chez Matthieu comme chez Luc, le récit de la naissance est très succinct. Luc le développe néanmoins légèrement plus que son prédécesseur, mentionnant pour la première fois la crèche, destinée à un immense succès figuratif. Par ailleurs, les deux textes sont concurrents plus que concordants, puisque le premier ne rapportait que la visite des Mages tandis que le second ne rapporte que celle des bergers. Ces derniers deviennent très vite des personnages incontournables de la *Nativité*. Leur position et leur statut varient en revanche grandement du Duecento au Quattrocento, comme l'explique le ch. 7. Au départ représentés tandis qu'ils gardent leur troupeau, au moment où l'Ange leur annonce la naissance de Jésus (An. Romains, 1288-90, Assise, Bas. Sup.), ils adoptent, à compter du Trecento, la posture d'adoration (Allegretto Nuzi, 1350 ca, Vienne, Liechtenstein Museum). Le motif des bergers-adorants connaît au Quattrocento un succès retentissant,

<sup>19</sup> BIBLIA 1983, p. 1608-1609 ; BIBLE 2007, p. 1724-1725.

devenant même parfois le sujet principal du retable ou de la fresque, de sorte que la qualification même de l'image devient discutable (*Adoration de l'Enfant* ou *Adoration des Bergers* ?). Il est intéressant alors d'identifier une hiérarchie dans l'image entre les différents personnages-adorants : qui, de Marie et des bergers, occupe le premier plan, ou bien plutôt, car Marie est généralement au premier plan, comment se répartissent-ils l'espace du premier plan ? Chez Mantegna (1451-53, New York, Metropolitan Museum of Art), nul doute que Marie prime sur les bergers puisqu'elle est placée au centre et surélevée ; chez Ghirlandaio (1482-85, Florence, Cappella Sassetti), en revanche, l'espace du premier plan est équitablement partagé entre Marie et les bergers. Il ne s'agit pas ici de revenir sur le rapport privilégié de Marie avec son fils, mais plutôt de déterminer à partir de quand la position et la place données aux bergers permettent de qualifier l'œuvre tout entière d'*Adoration des Bergers* plutôt que d'*Adoration de l'Enfant*. Chez Lorenzo di Credi (1495-99, Florence, Offices) et encore plus clairement dans les fresques de Francesco di Giorgio Martini (1488-90, Sienne, Sant'Agostino), les bergers sont délibérément placés en première ligne.

Des deux évangiles canoniques émergent donc les figures de Marie et Jésus, des Mages et des bergers, la présence de la troupe d'anges et l'indication du lieu qui abrite l'Enfant, la crèche (dont l'histoire figurative est traitée dans les ch. 3 et 9). Ces éléments ne suffisent pas à rendre compte de l'ensemble des motifs qui constituent une *Nativité*. Pour trouver l'origine de l'âne et du bœuf, des sages-femmes ou encore de l'étable, il faut se plonger dans les évangiles apocryphes.

### 1.2.2 *Le Protévangile de Jacques (IIe s.)*

Tout au long de l'Antiquité et du Moyen Âge, les évangiles apocryphes et les diverses réécritures des évangiles canoniques allongent amplement le temps du récit et construisent un espace plus complexe, accueillant plusieurs scènes (songe de Joseph, bain de l'Enfant...) qui permettent de répondre aux deux exigences mentionnées plus haut : le besoin des chrétiens de connaître l'*histoire* de leur Dieu et le besoin des théologiens d'affirmer la doctrine, une affirmation qui passait aussi bien, voire mieux, par les images que par les textes. C'est en particulier le cas des sages-femmes, dont la présence est à

l'origine destinée à certifier la virginité de Marie y compris après l'accouchement (point étudié au ch. 8).

Le Protévangile de Jacques (milieu du I<sup>e</sup> s.) est l'évangile apocryphe le plus détaillé pour ce qui concerne la Nativité et les scènes de l'Enfance du Christ<sup>20</sup>. Il n'a pas beaucoup circulé en tant que tel en Europe occidentale mais il mérite d'être cité ici car il a servi de base aux apocryphes postérieurs, en particulier au Pseudo-Matthieu, son principal véhicule de diffusion<sup>21</sup>.

*Les doutes 13-17 : 2*

Son sixième mois [de grossesse] arriva, et voici que Joseph revint des chantiers ; il entra dans la maison et s'aperçut qu'elle était enceinte. Et il se frappa le visage et se jeta à terre sur son sac et il pleura amèrement, disant : « Quel front lèverai-je devant le Seigneur Dieu ? Quelle prière lui adresserai-je ? Je l'ai reçue vierge du temple du Seigneur et je ne l'ai pas gardée. Qui m'a trahi ? Qui a commis ce crime sous mon toit ? Qui m'a ravi la vierge et l'a souillée ? L'histoire d'Adam se répète-t-elle à mon sujet ? Car tandis qu'Adam faisait sa prière de louange, le serpent s'approcha et surprit Ève seule ; il la séduisit et la souilla. La même disgrâce me frappe. » Et Joseph se releva de son sac et appela Marie : « Toi la choyée de Dieu, qu'as-tu fait là ? As-tu oublié le Seigneur ton Dieu ? Pourquoi t'es-tu déshonorée, toi qui as été élevée dans le Saint des Saints et as reçu nourriture de la main d'un ange ? »

Et elle pleura amèrement, disant : « Je suis pure et je ne connais pas d'homme. » Et Joseph lui dit : « D'où vient le fruit de ton sein ? » Et elle répondit : « Aussi vrai que vit le Seigneur mon Dieu, j'ignore d'où il vient. »

Et Joseph, rempli de frayeur, se tint coi, et il se demandait ce qu'il devait faire d'elle. « Si je garde le secret sur sa faute, se disait-il, je contreviendrai à la loi du Seigneur. Mais *si je la dénonce aux fils d'Israël, et que son enfant vienne d'un ange, ce dont j'ai bien peur, alors je livre à la peine capitale un sang innocent. Que ferai-je d'elle ? Je la répudierai en secret.* »

La nuit le surprit dans ces réflexions. Et voici qu'un ange du Seigneur lui apparut en songe, disant : Ne t'inquiète pas à propos de cette enfant. Ce qui est en elle vient de l'Esprit saint. Elle t'enfantera un fils auquel tu donneras le nom de Jésus. Car il sauvera son peuple de ses péchés.

Joseph se réveilla et glorifia le Dieu d'Israël qui lui avait donné sa grâce. Et il garda la jeune fille.

Or le scribe Anne [ou Annas] vint le voir et lui dit : « Joseph, pourquoi n'as-tu point paru à notre réunion ? – Mon voyage m'avait fatigué, répondit-il, et j'ai passé le premier jour à me reposer. » Mais Anne se retourna et vit Marie enceinte. Et il partit en courant chez le prêtre et lui dit : « Eh bien, ce Joseph dont tu te portes garant, a commis une faute ignoble. – Quoi donc ? » demanda le grand prêtre. L'autre reprit : « Il a déshonoré la jeune fille que le temple

<sup>20</sup> « A buon diritto il *Protovangelo di Giacomo* viene di consueto collocato al primo posto nel gruppo dei Vangeli apocrifi della Natività di Maria e dell'Infanzia di Gesù, non solo per la maggior ricchezza di particolari con cui esso offre il racconto della nascita di Gesù, preceduto da un'ampia leggenda sulla vita della Madonna, e per la freschezza e l'ingenuità della narrazione, che in alcuni punti raggiunge i confini della vera poesia, ma soprattutto perché esso ha costituito il modello di numerose altre composizioni del genere. », VANGELI APOCRIFI 1990, p. 5. Texte original en grec ; v. bibliographie complète dans VANGELI APOCRIFI 1981, p. 7-9, où l'on lit également ce commentaire : « L'originale grec est stato ricopiato ininterrottamente fino al tardo medioevo. Di esso sono oggidì conosciuti e segnalati oltre 150 mss. »

<sup>21</sup> TOUBERT 1996, p. 328.

du Seigneur lui avait confiée et il l'a épousée secrètement, sans avertir les fils d'Israël ! » Et le grand prêtre lui dit : « Joseph a-t-il fait cela ? » Et l'autre répondit : « Envoie tes gens et tu verras que la jeune fille est enceinte. » Des serviteurs partirent et la trouvèrent dans l'état qu'il avait dit. Ils la ramenèrent au temple et elle comparut au tribunal. Le grand-prêtre lui dit : « Marie, qu'as-tu fait là ? Pourquoi as-tu perdu ton honneur ? As-tu oublié le Seigneur ton Dieu, toi qui fus élevée dans le Saint des Saints et qui reçus nourriture de la main des anges ? Toi qui entendis leurs hymnes et dansas avec eux ? Qu'as-tu fait là ? »

Et elle pleura amèrement et dit : « Aussi vrai que vit le Seigneur Dieu, je suis pure devant sa face et ne connais pas d'homme. »

Et le grand-prêtre dit : « Et toi, Joseph, qu'as-tu fait ? » Et Joseph répondit : « Aussi vrai que vit le Seigneur et que vivent son Christ et le témoin de sa vérité, je suis pur vis-à-vis d'elle. »

Le grand-prêtre insista : « Ne rends pas de faux témoignage ! Dis la vérité ! Tu l'as épousée en cachette, tu n'as rien dit aux fils d'Israël et tu n'as pas incliné ta tête sous la puissante main qui eût béni ta postérité ! » Et Joseph garda le silence.

Le grand-prêtre reprit : « Rends-nous la jeune fille que tu avais reçue du temple du Seigneur. » Joseph fondit en larmes.

Le grand-prêtre ajouta : « *Je vous ferai boire l'eau de l'épreuve rituelle* et votre faute éclatera à vos yeux. »

Le grand-prêtre prit de l'eau, en fit boire à Joseph puis il l'envoya au désert. Or celui-ci revint indemne. Et il fit boire aussi la jeune fille et l'envoya au désert. Et elle redescendit, indemne. Et tout le peuple s'étonna que leur faute n'eût pas été manifestée.

Alors le grand-prêtre dit : « Puisque le Seigneur Dieu n'a pas révélé de péché en vous, moi non plus je ne vous condamne pas. » Et il les laissa partir. Et Joseph prit Marie et rentra chez lui, heureux et louant le Dieu d'Israël.

Il parut un édit du roi Auguste qui invitait tous les habitants de Bethléem en Judée, à se faire recenser. Et Joseph dit : « J'irai inscrire mes fils. Mais que faire avec cette enfant ? Comment la recenser ? Comme ma femme ? Je ne puis décemment. Comme ma fille ? Mais les fils d'Israël savent que je n'ai pas de fille. Qu'en ce jour donc, le Seigneur en décide à son gré. »

*Et il sella son âne et la jucha dessus.* Son fils tirait la bride et Samuel suivait. Et ils entamaient le troisième mille quand Joseph se retourna et la vit fort rembrunie. « L'enfant qu'elle porte, pensa-t-il, doit la faire souffrir. » Il se tourna une nouvelle fois et vit qu'elle riait. Il lui dit : « Marie, qu'as-tu donc ? Je vois tour à tour joie et tristesse sur ton visage. » Et elle lui dit : « *Joseph, deux peuples sont sous mes yeux.* L'un pleure et se frappe la poitrine, l'autre danse et fait la fête. »

#### *La naissance 17 : 3 – 18 : 1*

Ils étaient à mi-chemin, quand Marie lui dit : « Joseph, aide-moi à descendre de l'âne. L'enfant, en moi, me presse et va naître. » Il lui fit mettre pied à terre et lui dit : « Où t'emmener ? où abriter ta pudeur ? L'endroit est à découvert. » *Mais il trouva là une grotte,* l'y conduisit et la confia à la garde de ses fils.

#### *La sidération de Joseph et du cosmos 18 : 1 – 18 : 3*

*Puis il partit chercher une sage-femme juive* dans le pays de Bethléem. Il en trouva une qui descendait de la montagne et il l'amena.

« *Or moi, Joseph, je me promenais et ne me promenais pas.* Et je levai les yeux vers la voûte du ciel et je la vis immobile, et je regardai en l'air et je le vis figé d'étonnement. Et les oiseaux étaient arrêtés en plein vol. Et j'abaissai mes yeux sur la terre et je vis une écuelle et des ouvriers étendus pour le repas, et leurs mains demeuraient dans l'écuelle. Et ceux qui mâchaient ne mâchaient pas et ceux qui prenaient de la nourriture ne la prenaient pas et ceux qui la portaient à la bouche ne l'y portaient pas. Toutes les faces et tous les yeux étaient levés vers

les hauteurs. Et je vis des moutons que l'on poussait, mais les moutons n'avançaient pas. Et le berger levait la main pour les frapper, et sa main restait en l'air. Et je portai mon regard sur le courant de la rivière et je vis des chevreux qui effleuraient l'eau de leur museau, mais ne la buvaient pas.

*Soudain la vie reprit son cours.*

*Les sages-femmes 19-20 : 4*

Et je vis une femme qui descendait de la montagne et elle m'interpella : « Eh, l'homme, où vas-tu ? » Je répondis : « Je vais chercher une sage-femme juive. – Es-tu d'Israël ? me demanda-t-elle encore. – Oui », lui dis-je. Elle reprit : « Et qui est donc en train d'accoucher dans la grotte ? »

Et je lui dis : « C'est ma fiancée. – Elle n'est donc pas ta femme ? » demanda-t-elle. Et je lui dis : « C'est Marie, celle qui a été élevée dans le temple du Seigneur. J'ai été désigné pour l'épouser, mais elle n'est pas ma femme, et elle a conçu du Saint-Esprit. » *Et la sage-femme dit : « Est-ce la vérité ? » Joseph répondit : « Viens et vois. »*

Et elle partit avec lui, et ils s'arrêtèrent à l'endroit de la grotte. Une obscure nuée enveloppait celle-ci. Et la sage-femme dit : « Mon âme a été exaltée aujourd'hui car mes yeux ont contemplé des merveilles : le salut est né pour Israël. » *Aussitôt la nuée se retira de la grotte et une grande lumière resplendit à l'intérieur, que nos yeux ne pouvaient supporter. Et peu à peu cette lumière s'adoucit pour laisser apparaître un petit enfant. Et il vint prendre le sein de Marie sa mère. Et la sage-femme s'écria : « Qu'il est grand pour moi ce jour ! J'ai vu de mes yeux une chose inouïe. »*

Et la sage-femme sortant de la grotte, rencontra Salomé et elle lui dit : « Salomé, Salomé, j'ai une étonnante nouvelle à t'annoncer : une vierge a enfanté, contre la loi de nature. » Et Salomé répondit : « Aussi vrai que vit le Seigneur mon Dieu, si je ne mets mon doigt et si je n'examine son corps, je ne croirai jamais que la vierge a enfanté. »

Et la sage-femme entra et dit : « Marie, prépare-toi car ce n'est pas un petit débat qui s'élève à ton sujet. » À ces mots, Marie se disposa. Et Salomé mit son doigt dans sa nature et poussant un cri, elle dit : « Malheur à mon impiété et à mon incrédulité ! disait-elle, j'ai tenté le Dieu vivant ! Et *voici que ma main se défait, sous l'action d'un feu.* » Et Salomé s'agenouilla devant le Maître, disant : « Dieu de mes pères, souviens-toi que je suis de la lignée d'Abraham, d'Isaac et de Jacob. Ne m'expose pas au mépris des fils d'Israël, mais rends-moi aux pauvres. Car tu sais, ô Maître, qu'en ton nom je les soignais, recevant de toi seul mon salaire. »

Et voici qu'un ange du Seigneur parut, qui lui dit : « Salomé, Salomé, le Maître de toute chose a entendu ta prière. *Étends ta main sur le petit enfant, prends-le.* Il sera ton salut et ta joie. »

Et Salomé, tout émue, s'approcha de l'enfant, le prit dans ses bras, disant : « Je l'adorerai. Il est né un roi à Israël et c'est lui. » Aussitôt Salomé fut guérie, et elle sortit de la grotte, justifiée<sup>22</sup>.

Le Protévangile de Jacques offre un récit incomparablement plus détaillé que les évangiles canoniques, introduisant une dizaine d'épisodes nouveaux :

- l'épreuve de l'eau et l'exil au désert imposés par le grand-prêtre à Joseph et Marie pour mettre à l'épreuve leur bonne foi ;
- le voyage vers Bethléem à dos d'âne ;
- la vision des deux peuples par Marie, l'un souriant l'autre pleurant, qui préfigurent

<sup>22</sup> ÉVANGILES APOCRYPHES 1983, p. 76-82. Le texte original en grec se trouve dans Évangiles apocryphes 1911, p. 35-42. Je souligne les différents épisodes nouveaux par rapport aux évangiles canoniques.



le peuple des Chrétiens qui reconnaît l'avènement du nouveau Dieu en Jésus par opposition au peuple des Juifs qui ne le reconnaît pas ;

- la mention de la grotte comme lieu où s'abrite Marie pour accoucher ;
- la recherche d'une sage-femme par Joseph ;
- la description par Joseph de la sidération du cosmos, qui rend compte de la nature extraordinaire de la naissance de Jésus ;
- le dialogue entre Joseph et la sage-femme à propos de la virginité de Marie ;
- le miracle lumineux dans l'instant de la naissance, qui a la même fonction que la description de la sidération du cosmos ;
- Jésus venant téter seul sa Mère, nouvelle manifestation de sa puissance surhumaine ;
- L'incrédulité de Salomé et le miracle de sa main brûlée puis guérie, dernière mise à l'épreuve de la virginité de Marie.

Face à la prolifération de détails versant dans l'anecdotique et le familier, dont le Protévangile de Jacques est la source première, des textes savants s'emploient à corriger les excès des apocryphes. Le dernier épisode de Salomé, « né dans un contexte polémique où il fallait affirmer avant tout la virginité de Marie ... par tous les moyens<sup>23</sup> », est ainsi sévèrement critiqué, en particulier par saint Jérôme (IVe s.). Son *Contra Helvidium* met l'accent sur la nature exceptionnelle de l'accouchement de Marie, en rappelant qu'elle accouche non seulement sans douleur, mais aussi parfaitement seule :

<p><i>Nulla ibi obstetrix, nulla muliercularum sedulitas intercessit. Ipsa [Maria] pannis involvit infantem ipsa et mater et obstetrix fuit</i><sup>24</sup>.</p>	<p>Aucune sage-femme n'intervint, ni aucun empressement féminin. Marie enveloppa elle-même l'enfant dans les langes, elle fut elle-même mère et sage-femme.</p>
---	---

Le diminutif (*mulierculae*) et les répétitions de la seconde phrase (*ipsa ipsa et et*) sont là pour présenter Marie, à l'inverse des sages femmes, comme une grande femme, au sens symbolique du terme et non physique – quoique, on le verra, cette grandeur spirituelle soit rendue dans la peinture du XIIIe siècle en particulier, par une représentation de Marie dans des proportions nettement supérieures à celles des autres personnages de la scène.

<sup>23</sup> PAYAN 2006, p. 28.

<sup>24</sup> PL 23, p. 192. Ma traduction.

Le rejet des sages-femmes est un sujet sensible, que l'on retrouve y compris dans des textes poétiques, comme le rappelle Peter Dronke dans son article « La maternité de Marie dans la poésie médiévale ». Le *Natus ante saecula* du poète Notker le Bègue (IXe s.), par exemple, raconte que :

<p><i>Nec gregum magistris defuit lumen, quos praestrinxit claritas militum dei ... Gaude, dei genitrix, quam circumstant obstetricum vice concinentes angeli gloriam deo<sup>25</sup>.</i></p>	<p>La lumière ne manqua pas aux pasteurs, que la clarté des soldats de Dieu éblouit... Réjouis-toi, mère de Dieu, car, en lieu et place de sages-femmes, des anges t'entourent chantant la gloire de Dieu.</p>
---	--

Notker, qui connaissait saint Jérôme, présente tout d'abord les anges comme *milites dei* puis, dans un second temps, comme des présences douces qui remplacent les sages-femmes des apocryphes, « refl[étant ainsi] le paradoxe de l'incarnation, ... du *Kosmokrator* au corps fragile de l'enfant<sup>26</sup>. » L'épisode de la sage-femme incroyante, Salomé, qui voit sa main brûler puis miraculeusement lui revenir est principalement illustré aux Ve et Vie s<sup>27</sup>. Par la suite, on trouve une trace des deux femmes dans les deux jeunes filles qui s'occupent de donner un bain à Jésus. Cette scène secondaire se retrouve très fréquemment (à titre d'exemple : An. Abruzzese, 1263, Bominaco ; M. di Faenza, 1270-80, Bologne ; M. di Sant'Abbondio, 1315 ca, Como) dans les Nativités au moins jusque vers 1350. Dans la Nativité de Gentile da Fabriano (1423, Florence, Offices), les sages-femmes ne sont pas occupées à donner le bain au nouveau-né, mais elles sont très clairement placées, l'une tournant le dos à la scène, l'autre captivée par la lumière de la grotte, de sorte qu'elles évoquent respectivement la figure de l'incroyante et de la croyante (toutes ces variantes sont analysées dans le ch. 8).

Le Protévangile de Jacques ne se borne pas à enrichir le récit de personnages et d'épisodes secondaires mais en vient à modifier le statut des protagonistes. D'après Craveri, « la novità del Protovangelo consiste proprio in questo spostamento di interesse da Gesù, che

<sup>25</sup> DRONKE 2009, p. 179-180. Le texte du *Natus ante saecula* se trouve dans Ed. W. von den Steinen, *Notker der Dichter und seine geistige Welt, Editionsband*, Berne, 1948, p. 12. Ma traduction.

<sup>26</sup> DRONKE 2009, p. 179.

<sup>27</sup> LASAGNI 2003 offre un recensement très complet du corpus figuratif de l'épisode qu'elle baptise successivement de la *mano secca*, *mano paralizzata* ou encore *mano punita*.

era stato fino allora il protagonista della letteratura neotestamentaria, a Maria, e di riflesso anche a Giuseppe, che acquistano rilievo di personaggi principali<sup>28</sup>. » Joseph semble bien le personnage principal du récit, qui s'attarde sur ses gestes, ses déplacements, ses actions et ses paroles, intériorisées ou dialoguées. On apprend qu'il est âgé (tel qu'on le voit dans les *Nativités*), qu'il a déjà plusieurs enfants. Jacques, le rédacteur de l'apocryphe, serait d'ailleurs le fils de Joseph<sup>29</sup>. Ce dernier devient même le narrateur au moment de décrire le cosmos sidéré par la naissance du Seigneur. Le temps s'arrête, le cours normal des choses est interrompu pour marquer la fin de la grossesse de Marie et la venue au monde de Jésus, le passage de l'utérus maternel à l'air libre. L'énumération d'affirmations-négations, artifice rhétorique tout à fait efficace pour rendre la qualité surnaturelle de l'événement (« ceux qui mâchaient ne mâchaient pas et ceux qui prenaient de la nourriture ne la prenaient pas et ceux qui la portaient à la bouche ne l'y portaient pas »), a rarement trouvé de traduction figurative, si ce n'est dans une prédelle de Lorenzo Monaco (1409, New York, Metropolitan Museum of Art), où Joseph a la tête complètement renversée en arrière, comme s'il était captivé par le spectacle de la voûte céleste (« Et je levai les yeux vers la voûte du ciel et je la vis immobile »), tandis qu'à l'arrière-plan un berger imite son geste, les yeux au ciel (« Toutes les faces et tous les yeux étaient levés vers les hauteurs. Et je vis des moutons que l'on poussait, mais les moutons n'avançaient pas. Et le berger levait la main pour les frapper, et sa main restait en l'air »)<sup>30</sup>.

Enfin, le Protévangile de Jacques accompagne l'accouchement de Marie d'un phénomène lumineux surnaturel, motif repris et amplifié d'apocryphe en apocryphe. La lumière apparaît lorsque la sage-femme et Joseph approchent de la grotte. Au fur et à mesure qu'elle diminue, elle laisse apparaître Jésus nouveau-né (« Et peu à peu cette lumière s'adoucit pour laisser apparaître un petit enfant. »). En peinture, ce phénomène prend diverses formes. Lorenzo Monaco (1409, New York, Metropolitan Museum of Art ; 1413, Florence, Offices) choisit d'accentuer le paradoxe de la grotte illuminée en pleine nuit en peignant un fort contraste entre l'intérieur lumineux et l'extérieur plongé dans l'obscurité profonde. On retrouve ce même travail sur les contrastes de lumière chez Gentile da

---

<sup>28</sup> VANGELI APOCRIFI 1990, p. 6.

<sup>29</sup> Sur ce point, Paul Payan (PAYAN 2006, p. 29) reprend l'hypothèse mentionnée dans PSEUDO-MATTHIEU 1997, p. 277.

<sup>30</sup> Il n'y a guère d'autres occurrences de ce motif, sauf au XVI<sup>e</sup> s., chez Sodoma (Vercelli, Museo Francesco Borgogna).

Fabrizio (1423, Florence, Offices), Giovanni di Paolo (1440 ca, Vatican, Pinacothèque, qui n'est qu'une copie du précédent), Fra Angelico (1428, Forlì, Pinacothèque ; 1450-53, Florence, San Marco). Niccolò di Tommaso (1373-75, Vatican, Pinacothèque ; 1373-75, Philadelphie, Museum of Art ; 1373-75, New Haven, Yale University Art Gallery) peint Marie et Jésus entourés de mandorles dorées, pour souligner qu'ils sont tous deux sources de lumière. Pierre Francastel a bien montré, dans *La Figure et le Lien*, que les mandorles peintes renvoyaient aux engins employés lors des processions religieuses<sup>31</sup>. Vasari appelle *nuvola* ce châssis de bois et de fer qui supportait une mandorle « tutta coperta di bambagia, di cherubini e di lumi et altri ornamenti<sup>32</sup> ». La description qu'offre Francastel de celle qui entoure la Vierge de Mantegna dans l'*Adoration des Mages* (1460 ca, Florence, Offices) est pertinente pour l'*Adoration des bergers* du même peintre (1451-53, New York, Metropolitan Museum of Art) :

elle se trouve environnée, comme dans la description de Vasari, de chérubins ... sur sa *nuvola*, [elle] est en relation directe avec le ciel, tandis qu'elle reçoit l'hommage terrestre ... la mandorle représente le nuage, c'est-à-dire la communication entre le ciel et la terre qui constitue une des raisons directes de l'emploi comme élément figuratif de la *nuvola*, promue au rang de signe à la fois symbolique et concret<sup>33</sup>.

L'emploi de la mandorle-*nuvola* est un exemple des moyens mis en œuvre par les peintres pour élaborer une pensée figurative, une façon visuelle de rendre la puissance et la présence divines. « La fabrication d'objets matériels et figuratifs », dit Francastel, « implique une opération mentale combinatoire<sup>34</sup> » et la présence de la mandorle en peinture en est le produit puisque son apparence, qui renvoie nettement à sa nature d'*artefact*, oblige le spectateur à interpréter sa présence et à y reconnaître le renvoi à la transcendance.

---

<sup>31</sup> FRANCASTEL 1967, p. 66-74.

<sup>32</sup> GIORGIO VASARI 1971, « Vita del Cecca ingegnere fiorentino », p. 453.

<sup>33</sup> FRANCASTEL 1967, p. 69.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 67.

*L'évangile du Pseudo-Matthieu (VIIe-VIIIe siècles)*

Le Pseudo-Matthieu, qui reprend abondamment le Protévangile de Jacques, jouit d'un prestige d'autant plus grand que sa traduction latine a longtemps été attribuée à Jérôme. C'est sous cette forme qu'il connaît la plus grande diffusion dans l'Europe latine<sup>35</sup>.

10-13 : 1	Les doutes
<p><i>Cum haec agerentur, Ioseph in Capharnaum maritima erat in opere occupatus, erat enim faber ligni, ubi moratus est mensibus novem. Reversus itaque in domum suam invenit praegnantem et totus contremuit, et positus in angustia exclamavit et dixit : « Domine, domine, accipe spiritum meum, quoniam melius est mihi mori magis quam vivere. » Cui dixerunt illae virgines quae cum Maria erant : « Nos scimus quia vir numquam tetigit eam. Nos scimus quia integritas et virginitas in ea immaculata perseverans custodita est. ... Nam si suspicionem nostram tibi vis ut pandamus, istam gravidam non fecit nisi angelus Dei. » ... [Ioseph] cogitabat occultare se et dimittere eam.</i></p> <p><i>Cumque ordinasset in nocte exsurgeret ut fugiens abiret, ecce ipsa nocte apparuit ei in somnis angelus domini dicens ... Exsurgens autem Ioseph a somno gratias egit deo suo et locutus est Mariae et virginibus quae erant cum ea et enarravit visum, et consolatus est super Mariam dicens : « Peccavi quoniam suspicionem aliquam habui in te. »</i></p> <p><i>Factum est autem ut hic rumor exiret quod Maria esset gravida, et comprehensa a ministris templi et Ioseph, perducti sunt ad pontificem ... Tunc congregata est omnis multitudo quae dinumerari non poterat et adducta est etiam Maria ad templum domini. ...</i></p> <p><i>Vocatus est autem et Ioseph ad altare sursum et</i></p>	<p>Pendant que cela [l'Annonciation] se passait, Joseph était à Capharnaüm maritime, occupé à son travail, car il était charpentier, et il y demeura neuf mois. Rentré donc dans sa maison, il trouva (Marie) enceinte et se mit à trembler de tous ses membres ; plein d'angoisse il s'écria et dit : « Seigneur, Seigneur, reçois mon esprit, car il vaut mieux pour moi mourir que vivre ! »</p> <p><i>Les vierges qui étaient avec Marie lui dirent : « Nous, nous savons qu'aucun homme ne l'a jamais touchée. Nous savons que l'intégrité et la virginité sont restées sans cesse immaculées en elle. ... Vraiment, si tu veux que nous te dévoilions nos soupçons, personne ne l'a rendue enceinte si ce n'est l'ange de Dieu » ... Il songeait à se cacher et à la renvoyer.</i></p> <p>Il avait donc pris la décision de se lever de nuit et de s'enfuir. Mais voici que cette nuit même un ange du Seigneur lui apparut dans son sommeil, disant ... Quand Joseph se leva de son sommeil, il rendit grâce à son Dieu, et il parla à Marie et aux vierges qui étaient avec elle et raconta sa vision. Et il reconnut ses torts envers Marie en disant : « J'ai péché, car j'ai eu un mauvais soupçon à ton sujet. »</p> <p>Or il arriva que la rumeur se répandit que Marie était enceinte. Et elle fut saisie par les serviteurs du Temple de même que Joseph, et ensemble ils furent conduits au grand prêtre ... Alors toute la multitude se réunit, si nombreuse qu'on ne pouvait la compter, et Marie aussi fut amenée au temple du Seigneur. ...</p> <p><i>Or on appela Joseph à l'autel en haut, et on lui donna l'eau de la boisson. Quand celui qui avait menti y goûtait et faisait sept fois le tour de</i></p>

<sup>35</sup> V. bibliographie complète dans VANGELI APOCRIFI 1981, p. 44. L'auteur n'a pas été identifié, mais le texte lui-même commence par une affirmation selon laquelle il aurait été écrit par Matthieu l'évangéliste en hébreu, puis traduit en latin par saint Jérôme.

<p><i>data est ei potationis aqua, quam qui gustasset mentiens et septies circuisset altare dabat deus signum aliquod in facie eius. Cum ergo bibisset securus Ioseph et girasset septies, nullum signum peccati apparuit in eo. Tunc sanctificaverunt eum omnes sacerdotes omnes et ministri et populi ...</i></p> <p><i>Et vocantes Mariam dixerunt ei ... Et accessit ad altare domini et accepit aquam potationis et gustavit circumvit septies, et non est inventum nec signum nec vestigium alicuius peccati in ea. ...</i></p> <p><i>Coeperunt inter se populi varia loquacitate turbari. Alius dicebat sanctitatem, alius vero mala conscientia accusabat. Tunc Maria videns suspicionem populi quod non ex integro fuisset purgata, omnibus audientibus clara voce dixit : « ... virum nunquam cognovi, sed neque cognoscere ab ineunte aetate mea ante definivi. ... »</i></p> <p><i>Tunc omnes osculabantur genua eius rogantes eam ut daret malis suspicionibus eorum indulgentiam ... « Sit nomen domini benedictum, qui manifestavit sanctitatem suam universae plebi Israel. » ...</i></p>	<p>l'autel, Dieu faisait apparaître quelque signe sur son visage. Lors donc que Joseph eut bu avec confiance et eut fait sept fois le tour, aucun signe de péché n'apparut en lui. Alors tous les prêtres, les serviteurs (du Temple) et le peuple le déclarèrent pur ...</p> <p>Et appelant Marie, ils lui dirent ... <i>Et elle s'approcha de l'autel du Seigneur, prit l'eau de la boisson, y goûta et fit sept fois le tour (de l'autel) ; et il ne se trouva en elle ni signe ni trace de quelque péché. ...</i></p> <p>La foule commença à s'agiter dans une grande confusion de paroles. L'un parlait de sainteté, l'autre au contraire par mauvaise conscience l'accusait. Alors Marie, voyant que le peuple la soupçonnait de ne pas être intégralement justifiée, dit d'une voix claire à tous ceux qui écoutaient : « ... jamais je n'ai connu d'homme, et même j'ai pris la décision dès ma prime jeunesse de ne pas en connaître. ... »</p> <p>Alors tous embrassèrent ses genoux en la priant de leur pardonner leurs méchants soupçons ... « Béni soit le nom du Seigneur, car il a manifesté sa sainteté à tout le peuple d'Israël. » ... [récit du recensement et vision des deux peuples par Marie]</p>
<p>13 : 2</p>	<p><i>La naissance</i></p>
<p><i>Iussit stare iumentum, et praecepit descendere de animali Mariam et ingredi in speluncam in qua semper tenebrae erant, quia lucen diei penitus non habebat. Sed in ingressu Mariae coepit tota spelunca splendorem habere nimium, et quasi sol inesset, ita tota coepit fulgorem lucis ostendere, et quasi esset ibi hora diei sexta, ita eadem speluncam lux divina illustrabat. Quae lux non defecit nec in die nec in nocte, quamdiu ibi Maria peperit masculum, quem circumdederunt nascentem <u>angeli</u>, et natum super pedes suos statim <u>adoraverunt eum</u> dicentes : « Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis. »</i></p>	<p>Il fit arrêter la monture et ordonna à Marie de descendre de la bête et d'entrer dans une grotte où régnait une obscurité permanente, car elle était totalement privée de la lumière du jour. Mais à l'entrée de Marie toute la grotte se mit à briller d'une grande clarté ; comme si le soleil y eut été, ainsi elle commença tout entière à produire une lumière éclatante, et comme s'il y eût été midi, ainsi une lumière divine éclairait cette grotte. Cette lumière ne s'éteignit ni le jour ni la nuit aussi longtemps que Marie y enfanta un fils que des anges entourèrent pendant sa naissance ; et, une fois qu'il fut né et aussitôt debout sur ses pieds, ils l'adorèrent en disant : « Gloire à Dieu au plus haut des cieux et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté. »</p>
<p>13 : 3-5</p>	<p><i>Les sages-femmes</i></p>
<p><i>Et inveniens Ioseph Mariam cum infante quem genuerat dixit ad eam : « Ego Zabelem tibi obstetricem adduxi quae ecce foris ante speluncam stat, quia prae splendore nimio huc non potest introire. » Audiens Maria subrisit. Ioseph autem dixit ad eam : « Noli subridere, sed cauta esto ut</i></p>	<p>Et Joseph, trouvant Marie avec l'enfant qu'elle avait mis au monde, lui dit : « Je t'ai amené la sage-femme Zahel, qui se tient à l'extérieur de la grotte, car elle ne peut pas y entrer à cause de la trop grande clarté. » À ces mots, Marie sourit. Mais Joseph lui dit : « Ne</p>

<p><i>inspiciat te, ne forte indigeas medicina eius.» Et iussit eam Maria introire ad se. Cumque permisisset se Maria scrutari, clamavit voce magna obstetrix et dixit: « Domine magne, miserere. Adhuc hoc numquam hoc auditum nec in suspicione habitum est ut <u>mamillae plenae sint lactis</u> et natus masculus virginem suam matrem ostendat. <u>Nulla pollutio sanguinis facta est in nascente, nullus dolor in pariente apparuit.</u> Virgo peperit et postquam peperit virgo esse perdurat. »</i></p>	<p>souris pas, mais prends soin qu'elle puisse t'examiner, pour voir si tu n'as pas besoin du secours de sa médecine. » Et Marie l'invita à entrer auprès d'elle. Et quand Marie lui eut permis de l'examiner, la sage-femme cria à haute-voix et dit : « Seigneur grand, pitié ! <i>Jamais encore on n'a entendu ni même soupçonné que des seins soient remplis de lait et que le fils qui vient de naître manifeste la virginité de sa mère.</i> Nulle souillure de sang ne s'est montrée chez le nouveau-né, nulle douleur n'est apparue chez l'accouchée. La vierge a enfanté et après l'enfantement elle continue d'être vierge. »</p>
<p><i>Audiens hanc vocem alia obstetrix nomine Salome dixit: « Plane hoc ego non credam nisi forte probavero. » Et ingressa Salome ad Mariam dixit ei: « Patere tu conspici a me ut cognoscam si verba Zabel vera sunt quae indicavit mihi. » Cumque permisisset Maria conspectum suum statim ut manum suam dexteram ab aspersione eius abstraxit, aruit manus et prae dolore coepit vehementissime angustiari et clamare flens et dicens: « Domine, tu nosti quia semper te timui, et omnes pauperes sine tribulatione acceptionis curavi. A vidua et orphano nihil accepi et inopem a me vacuum numquam dimisi. Et ecce misera facta sum propter incredulitatem meam, quia causa fui temptare virginem tuam, quae peperit lumen et post hunc partum virgo permansit. »</i></p>	<p>Entendant ces paroles, une autre sage-femme nommée Salomé dit : « Certes, moi je n'y croirai pas, à moins que je ne l'aie constaté moi-même. » Et s'étant approchée de Marie, Salomé lui dit : « Admets que je t'examine, afin que je sache si les paroles que Zahel m'a adressées sont vraies. » Après que Marie lui eut permis de l'examiner, aussitôt qu'elle eut retiré sa main droite au terme de l'examen, celle-ci se dessécha, et Salomé se mit à être oppressée de douleur et à s'écrier en pleurant : « Seigneur, tu sais que j'ai toujours craint et que j'ai soigné tous les pauvres sans me soucier de la rétribution. De la veuve et de l'orphelin je n'ai rien accepté, et jamais je n'ai laissé partir l'indigent les mains vides. Et voici que je suis devenue malheureuse à cause de mon incrédulité, parce que j'ai osé mettre à l'épreuve ta vierge, qui a enfanté la lumière et est restée vierge après cet enfantement. »</p>
<p><i>Et cum haec diceret, apparuit iuxta illam iuvenis splendidus dicens: « Accede ad infantem et <u>adora eum</u> et continge de manu tua, et ipse te salvabit, quia hic est salvator omnium sperantium in se. » Et confestim accessit Salome <u>adorans</u> infantem ac tetigit fimbrias pannorum in quibus erat infans, et statim salvata est manus ejus. Exiens autem foras clamare coepit et dicere magnalia virtutum quae viderat et quae passa fuerat, et quemadmodum curata fuerat, ita ut ad praedicationem eius multi crederent.</i></p>	<p>Et pendant qu'elle parlait ainsi, <i>un jeune homme resplendissant de lumière apparut</i> auprès d'elle et dit : « Approche-toi de l'enfant et adore-le, touche-le de ta main et il te guérira, car il est le Sauveur de tous ceux qui espèrent en lui. » Et à l'instant même Salomé s'approcha en adorant l'enfant et elle toucha le bord des langes dans lesquels l'enfant était enveloppé. Et aussitôt sa main fut guérie. Alors, sortant au-dehors, elle se mit à crier et à raconter les miracles qu'elle avait vus, ce qu'elle avait souffert et comment elle avait été guérie, en sorte que beaucoup reçurent la foi par sa prédication.</p>
<p>13 : 6-7</p>	<p><i>Les bergers</i></p>
<p><i>Nam et pastores ovium asserebant se angelos vidisse in media nocte hymnum dicentes deo, et ab ipsis</i></p>	<p>Des bergers de brebis affirmaient aussi qu'ils avaient vu, au milieu de la nuit, des anges</p>

<p><i>audisse quod natus esset salvator hominum qui est Christus dominus in quo restituetur salus Israel.</i></p> <p><i>Sed et stella ingens a vespere usque ad matutinum splendebat. Haec stella indicabat nativitatem Christi qui restauraret sicut promiserat non solum Israel sed et omnes gentes.</i></p>	<p>chantant des hymnes à Dieu, et qu'ils avaient appris de leur bouche que le Sauveur des hommes était né, qui est le Christ Seigneur, en qui sera rétabli le salut d'Israël.</p> <p><i>De plus, du soir au matin, une très grande étoile resplendissait.</i> Cette étoile annonçait la naissance du Christ qui, selon la promesse, viendrait restaurer non seulement Israël mais toutes les nations.</p>
14	<i>L'adoration par les bêtes</i>
<p><i>Tertia autem die nativitatis domini egressa est Maria de spelunca et ingressa est in stabulum et posuit puerum in praeseptio, et bos et asinus genua flectentes adoraverunt eum. Tunc adimpletum est quod dictum est per Esaiam prophetam dicentem : « Agnovit bos possessorem suum et asinus praeseptium domini sui. [Isaïe, 1 : 3] » Et ipsa animalia in medio eum habentes incessanter adorabant eum. Tunc adimpletum est quod dictum est per Abacuc prophetam dicentem : « In medio duorum animalium innotesceris. [Habac. 3 :2] » In eodem autem loco commoratus est Ioseph et Maria cum infante tribus diebus.</i></p>	<p>Or, deux jours après la naissance du Seigneur, Marie sortit de la grotte, entra dans une étable et déposa l'enfant dans une crèche, et le bœuf et l'âne, ployant les genoux, l'adorèrent. Alors fut accomplie la parole du prophète Ésaïe : « Le bœuf a connu son propriétaire et l'âne la crèche de son maître. » Et ces animaux, qui l'avaient au milieu d'eux, l'adoraient sans cesse. Alors fut accomplie la parole du prophète Habacuc disant : « Tu te manifesteras au milieu de deux animaux. » Joseph et Marie, avec l'enfant, demeurèrent en ce même lieu pendant trois jours<sup>36</sup>.</p>

Malgré la structure d'ensemble, fort proche de celle du Protévangile de Jacques, l'évangile du Pseudo-Matthieu apporte néanmoins un grand nombre de nouveautés et d'épisodes étoffés :

- le groupe de vierges qui témoigne de l'innocence de Marie ;
- l'épreuve de l'eau, après laquelle Joseph et Marie ne doivent plus se rendre au désert comme dans le Protévangile de Jacques mais faire sept fois le tour de l'autel. Cette épreuve, imposée aux deux époux, est surtout destinée à valoriser l'innocence de Marie, dont la virginité est ensuite validée par un double témoignage ;
- les phénomènes lumineux surnaturels prennent une place nettement plus grande et sont décrits avec insistance ;
- la première sage-femme (croyante) reçoit le nom de Zahel pour faire pendant à Salomé l'incrédule ;
- les bergers aperçoivent l'étoile, manifestation lumineuse associée à la naissance du Christ et motif qui résulte de la fusion des deux évangiles canoniques où Matthieu

<sup>36</sup> PSEUDO-MATHIEU 1997, p. 381-431 (français pages paires, latin pages impaires).



racontait que les Mages étaient guidés par une étoile tandis que Luc décrivait les bergers sans mentionner d'astre ;

- le Pseudo-Matthieu introduit deux données (de temps et de lieu) tout à fait nouvelles : Marie accouche dans une grotte qu'elle quitte au bout de quarante-huit heures pour s'installer dans une étable. Il s'agit là de la première mention de ce lieu qui va devenir un *topos* pictural ;
- enfin, cet apocryphe est le premier qui mentionne la présence de deux animaux auprès de Jésus, un âne et un bœuf, dont il justifie la présence par deux citations vétéro-testamentaires (Isaïe et Habacuc).

En somme, les apports du Pseudo-Matthieu sont décisifs en matière d'iconographie dans la mesure où l'étoile des bergers (ch. 3), l'étable et les animaux constituent des éléments fondamentaux de l'histoire picturale de la *Nativité*. Si l'articulation de la crèche et de la grotte mérite d'abord analyse (ch. 3), celle de la grotte et de l'étable donne lieu à de véritables expérimentations figuratives où l'architecture, par l'usage de la ruine et de l'antique, renvoie à la valeur théologique de la naissance du Christ (ch. 9). Dans ce même dernier chapitre, la présence de l'âne et du bœuf est expliquée dans ses diverses dimensions, symbolique et anthropologique.

### 1.2.3 L'évangile de l'Enfance arabo-syriaque (VI-VIIe s.)

L'évangile de l'Enfance arabo-syriaque (VI-VIIe s.) conte la vie de Jésus jusqu'à l'âge de douze ans. Il commence d'emblée avec sa naissance, négligeant les épisodes précédents tels l'annonciation, la visitation ou encore les doutes de Joseph<sup>37</sup> :

<i>Préambule</i> (1)
Jésus parla, étant au berceau, et ... dit à sa mère : « Je suis Jésus, le fils de Dieu, le Verbe, que vous avez enfanté, comme vous l'avait annoncé l'ange Gabriel, et mon Père m'a envoyé pour sauver le monde. »
<i>La naissance</i> (2)
L'an 309 d'Alexandre, Auguste ordonna que chaque individu fût enregistré dans son pays. <Joseph> se leva donc ; il prit Marie sa fiancée et partit pour Jérusalem. Il arriva à

<sup>37</sup> V. bibliographie complète dans VANGELI APOCRIFI 1981, p. 102, où on lit également : « l'apocrifo dovrebbe chiamarsi piuttosto il ... Vangelo siriano dell'Infanzia. Peeters ha dimostrato definitivamente che il testo arabo, reso noto la prima volta da H. Sike nel 1697, non è che una versione-recensione del siriano. »

Bethléem, pour se faire inscrire, dans son village, avec toute sa famille. Lorsqu'ils atteignirent la grotte, Marie dit à Joseph : « Voici que le temps de mes couches est venu ; il m'est impossible d'aller jusqu'au village. Entrons plutôt dans cette grotte. » *À ce moment, le soleil se couchait.*

2. *La sage-femme* (2-3)

Joseph, de son côté, partit en hâte pour amener à Marie une femme qui l'assisterait. Sur ces entrefaites, il aperçut une vieille femme hébraïque, originaire de Jérusalem. Il lui dit : « Venez ici, benoîte femme. Entrez dans cette grotte : il y a là une femme qui est sur le point d'enfanter. » La vieille femme, accompagnée de Joseph, *arriva à la caverne, quand le soleil était déjà couché. Ils y pénétrèrent : elle était remplie de lumières plus belles que les lampes et les flambeaux, plus intenses que la clarté du soleil.* L'enfant, enveloppé de langes, suçait, posé sur la crèche, le lait de sainte Marie sa mère. Tandis que *les deux (survenants) s'étonnaient de cette lumière*, la vieille femme dit à sainte Marie : « Êtes-vous la mère de ce nouveau-né ? » Sainte Marie dit : « Oui. » La vieille femme (lui) dit : « Vous ne ressemblez pas aux filles d'Ève. » Sainte Marie dit : « Comme mon fils est incomparable parmi les enfants, ainsi *sa mère est incomparable parmi les femmes.* » <...<sup>38</sup>> La vieille femme répondit en ces termes : « O ma Dame, je suis venue sans arrière-pensée, pour obtenir une récompense. » Notre Dame sainte Marie lui dit : « Posez vos deux mains sur l'enfant. » Elle les posa et aussitôt elle fut guérie. Et elle sortit en disant : « Dorénavant, je serai la servante et l'esclave de cet enfant tous les jours de ma vie. »

*Les bergers* (4)

À ce moment arrivèrent les bergers. Ils allumèrent un feu et se livrèrent à une grande joie. Et les armées célestes leur apparurent louant et glorifiant Dieu – qu'il soit nommé avec respect – et les bergers aussi <louèrent Dieu>. *Et la grotte, à ce moment, semblait un temple sublime, car les voix célestes et terrestres glorifiaient et magnifiaient la naissance du Seigneur Christ.* Quant à la vieille femme israélite, lorsqu'elle eut vécu ces miracles éclatants, elle rendit grâces à Dieu et dit : « Je vous remercie, ô Dieu, Dieu d'Israël, de ce que mes yeux ont vu la naissance du Sauveur du monde<sup>39</sup>. »

Beaucoup d'éléments doivent maintenant sembler familiers au lecteur, en particulier l'insistance sur les phénomènes lumineux. L'auteur scande attentivement les moments du récit : Marie entre dans la grotte au soleil couchant, Joseph revient avec la sage-femme une fois le soleil couché, moment propice à valoriser la lumière surnaturelle qui envahit la grotte, « plus intense ... que la clarté du soleil ». L'Évangile arabo-syriaque de l'enfance n'en apporte pas moins le détail inédit de Jésus parlant à sa mère depuis la crèche, Marie se défendant elle-même vis-à-vis des questions de la sage-femme (*Comme mon fils est incomparable parmi les enfants, ainsi sa mère est incomparable parmi les femmes*) et une insistance nouvelle sur le chœur angélique qui transforme la grotte en un temple rempli de chants. Il

<sup>38</sup> Le texte est lacunaire mais, au vu de la suite du récit qui parle de guérison (« elle fut guérie »), on peut déduire qu'il manque le passage où la vieille femme (à la fois ici Zahel et Salomé) éprouve de sa main la virginité de Marie, avant de voir sa main brûler.

<sup>39</sup> ÉVANGILES APOCRYPHES 1914, p. 2-7.

n'existe pratiquement pas de *Nativité* dénuée d'anges<sup>40</sup> ; ces créatures ont un rôle souvent discret mais tout à fait central, puisque leur nature comme leur présence attestent la qualité extraordinaire de la naissance de Jésus. Par contraste, aucun ange n'assiste aux *Nativités* de Marie, de Jean-Baptiste ou d'autres saints encore. Dans la plupart du temps, les anges des *Nativités* de Jésus servent d'*ammonitori*, pointant du doigt le centre de la scène ou pratiquant toute une gamme de postures de prière que le fidèle pourrait reprendre face au retable ou à la fresque (Guido da Siena, 1270, Paris, Louvre ; Bernardo Daddi, 1338-40, Berlin, Gemäldegalerie). Par ailleurs, les anges sont assez rarement montrés en train de chanter et jouer de la musique : Allegretto Nuzi (1350 ca, Detroit, Institute of Art) place un très beau luth entre les mains d'un ange juste au-dessus du nouveau-né ; Filippo Lippi (1450-55, Florence, Offices) fait courir entre les mains de la troupe céleste un phylactère sur lequel on peut lire les paroles du « Gloria », suivant en cela la pratique médiévale décrite par M. Schapiro :

La parole [en l'occurrence, le chant] en tant qu'acte est ... simulée par l'irruption des mots dans l'image. ... Dans certains livres médiévaux, mais aussi dans certaines sculptures, mosaïques, peintures murales, les figures portent des rouleaux où l'on transcrit les phrases qui leur sont attribuées. Le rouleau devient en lui-même signe de parole<sup>41</sup>.

Dans le retable de Lippi, le fait que le phylactère glisse entre les mains de chaque ange dit précisément au spectateur qu'ils chantent tous ensemble, en chœur. Piero della Francesca (1470, Londres, National Gallery), enfin, place le chœur angélique au centre de sa *Nativité* : plusieurs tiennent un instrument et sont en train de jouer, un autre a la bouche ouverte et entonne un chant.

### *L'évangile arménien de l'Enfance (590 ca)*

L'évangile arménien de l'Enfance introduit deux éléments nouveaux dans les très nombreux épisodes qu'il a en commun avec le Protévangile de Jacques et le Pseudo-Matthieu : un dialogue très fourni entre Joseph et Marie, la participation d'Ève, la première femme, à l'épisode des sages-femmes. Je ne citerai que ces deux passages, les

---

<sup>40</sup> Giovanni di Francesco da Rimini (1445 ca, Paris, Louvre) en est l'un des rares exemples.

<sup>41</sup> SCHAPIRO 2011, « L'Écrit dans l'image. Sémiotique du langage visuel », p. 123.

autres étant trop proches des textes déjà cités, et n'apportant pas de nouveautés pour l'analyse picturale :

*Le vif dialogue entre Joseph et Marie (6 : 4-10)*

« O âme digne de pleurs et de gémissements, qui êtes maintenant tombée dans l'égarément, dites-moi quelle est l'action défendue que vous avez commise. Pourquoi avez-vous oublié le Seigneur votre Dieu, qui vous a formée dans le sein de votre mère, vous que vos parents ont obtenue de Dieu à force de larmes et de pleurs et qu'ils lui ont offerte religieusement et selon la loi ; qui fûtes nourrie et élevée dans le temple, qui entendiez perpétuellement les louanges du Seigneur et le chant des anges ; qui prêtiez une oreille attentive à la lecture des Livres et en écoutiez les paroles. ... Pourquoi ne dites-vous mot, ou refusez-vous de répondre ? Ô malheureuse et infortunée, pourquoi êtes-vous tombée dans un tel désordre, vous êtes devenue un objet d'opprobre universel, parmi les hommes, les femmes et tout le genre humain ? »

Et Marie, baissant la tête en silence, pleurait et sanglotait. Elle dit : « Ne me jugez pas à la légère et ne suspectez pas injurieusement ma virginité, car je suis pure de tout péché, et je ne connais absolument aucun homme. »

Joseph dit : « Alors expliquez-moi d'où vient votre grossesse. »

Marie dit : « Par la vie du Seigneur, je ne sais ce que vous dites. »

Joseph dit : « Je ne vous parle pas avec violence et emportement, mais je veux vous interroger amicalement. Dites-moi quel homme s'est introduit ou a été introduit auprès de vous, ou dans quelle maison vous êtes allée imprudemment. »

Marie dit : « Je ne suis jamais allée nulle part, hors de cette maison. »

Joseph dit : « Voilà qui est prodigieux : vous ne savez, et je vois avec certitude que vous êtes enceinte. Qui a vu, qui a entendu qu'une femme ait conçu et soit devenue mère sans <l'intervention d'un homme> ? Je ne crois pas à de pareils discours. »

Marie dit : « Dès lors comment pourrai-je vous satisfaire ? Puisque vous m'interrogez en toute sincérité sur ceci, j'atteste, pour ma part, que je suis sans péché, et que je ne connais absolument aucun homme. Et si vous me jugez témérairement, vous aurez à répondre de moi devant Dieu. »

Ayant entendu ces paroles, Joseph en fut frappé et conçut une vive crainte. Il se prit à réfléchir et dit : « Chose effrayante et prodigieuse ! *Je ne comprends ni n'entends absolument rien au cours de ces événements. Car ces faits sont étranges ; ils dépassent toute conception*, tout ce que nous avons vu ou entendu de nos oreilles, ce que j'ai entendu et appris des ancêtres. La stupeur étreint mon esprit. À qui m'adresser ? Qui consulterai-je sur cette affaire ? Car j'hésite à la pensée que la chose secrète va être divulguée et racontée partout ; et ceux qui l'entendront se moqueront de (pareils) dires. »

Marie dit : « Jusques à quand vous emporterez-vous contre moi et me condamnerez-vous en termes inconsidérés ? Ne cesserez-vous de m'accabler de vos outrages ? »

Joseph dit : « C'est que je ne puis résister à cette grande tristesse et à l'affliction qui se sont abattues sur moi. Que ferai-je de vous, et quelle réponse donnerai-je à quiconque m'en demandera ? Et je crains que si l'affaire éclate et qu'elle soit divulguée par la voix publique, mes cheveux blancs ne soient déshonorés parmi les enfants d'Israël. »

Ayant ainsi parlé, Joseph se répandit en pleurs et disait avec des larmes [... monologue intérieur ...]

Alors, il manda Marie et lui dit : « Or ça, tout ce que vous m'avez dit, vrai ou faux, je l'ai écouté et je l'ai cru. Je ne vous ferai aucun mal ; mais cette nuit je vous emmènerai et je vous congédierai. Allez où vous voudrez. » *Lorsque Marie eut entendu ces paroles, ses yeux se remplirent de larmes et elle se mit à pleurer. Joseph sortit tristement de la maison, il s'en alla à l'écart, et s'étant assis, il*

*pleurait et se frappait.*

Et Marie s'étant levée se prosterna la face contre terre, et parla en ces termes : « Dieu de mes pères ! Dieu d'Israël ! Regardez, dans votre miséricorde, les tourments de votre servante et l'affliction de mon âme. Ne me livrez pas, Seigneur, à la honte et aux blâmes du vulgaire. ... Au même moment, un ange lui adressa la parole, disant : « Ne craignez pas, car voici que je suis avec vous pour vous sauver de toutes vos tribulations. Prenez donc courage et réjouissez-vous. » Ayant ainsi parlé, l'ange la quitta. Et Marie, s'étant levée, remerciait le Seigneur.

*Aux approches du soir, Joseph revint en silence à sa maison. Il s'assit, et portant les yeux sur Marie, il la vit toute joyeuse et les traits épanouis. Joseph lui dit : « Ma fille, vous me paraissez maintenant bien gaie et le visage tout radieux, parce que vous êtes sur le point de vous séparer de moi pour aller où vous voudrez. »*

Marie dit : « Il n'en va pas comme vous le dites, mais je rends grâce à Dieu en tout temps, parce qu'il a la puissance d'accomplir tout ce qu'on lui demande, et parce que le Seigneur lui-même, qui scrute, lui, les consciences et les esprits, a la volonté et le dessein de manifester devant tous et devant chacun les actions des hommes. »

Ayant ainsi parlé, Marie se tut. Et Joseph demeura en proie à la tristesse depuis le soir jusqu'à l'aube. Il ne mangea ni ne but. Et comme il s'était endormi, l'ange du Seigneur se montra à lui dans une vision nocturne ...

Il manda Marie d'un cœur joyeux et lui dit : « J'ai péché contre le Seigneur mon Dieu ; car fréquemment j'ai suspecté votre virginité sainte, et je n'ai point connu ni compris auparavant ce qu'il en est des choses que vous me dites. » ...

[épreuve de l'eau ; recensement ; vision des deux peuples par Marie]

#### *Naissance (8 : 5-7)*

Et ils cheminaient (ainsi) par une très froide journée ... Et comme ils arrivaient à un endroit désolé, qui avait été autrefois la ville royale (et qui) s'appelle Bethléem, ... Marie dit à Joseph : « Descendez-moi vite de la monture ; l'enfant me fait souffrir. » ...

Puis, Joseph trouva là une caverne fort vaste où des bergers et des laboureurs ... assemblaient et parquaient le soir leurs troupeaux ; ils y avaient fait une crèche pour le bétail et ils (y) donnaient à manger à leurs animaux. *Mais en ces temps-là les bergers et les bouviers ne s'y trouvaient pas, car c'était l'hiver.*

Joseph y amena donc Marie. Il l'introduisit à l'intérieur ; il plaça auprès d'elle son fils José sur (le seuil de) la porte, et sortit lui-même pour aller à la recherche d'une sage-femme.

#### *Joseph témoin de la sidération du cosmos (8 : 8)*

Et comme il marchait, il vit que la terre s'était haussée et que le ciel s'était abaissé, et il éleva les mains comme pour toucher l'endroit où ils se rejoignaient. Il aperçut autour (de lui) les éléments, qui demeuraient engourdis et hébétés ; les vents et l'air du ciel, devenus immobiles, avaient suspendu leur cours ; les oiseaux (et) les volatiles avaient arrêté leur essor. Et regardant à terre, il vit une jarre nouvellement (fabriquée) : là se tenait un potier qui avait pétri de l'argile, faisant le geste de joindre en l'air ses deux mains, qui ne se rapprochaient pas. Tous les autres avaient le regard arrêté en haut. Il vit aussi des troupeaux que l'on conduisait : ils n'avançaient, ni ne marchaient, ni ne paissaient. Le berger brandissait sa houlette et ne pouvait frapper les moutons, mais il tendait la main levée très haut. Il regarda encore un torrent dans un ravin, et vit que des chameaux qui paissaient (là) avaient posé leurs lèvres sur le bord du ravin et ne mangeaient point. *Ainsi, à l'heure de l'enfantement de la vierge sainte, tous les éléments demeuraient comme figés dans leur attitude.*

#### *Joseph rencontre Ève, la première mère, et la mène auprès de Marie (8 : 9-11)*

Joseph regarda au loin et vit une femme qui venait de la montagne, avec une large toile jetée sur l'épaule. Il alla à sa rencontre et ils se saluèrent.

Joseph dit : « O femme, d'où venez-vous et où allez-vous ? »

<p>La femme dit : « Et que cherchez-vous, vous qui m'interrogez ainsi ? »          Joseph dit : « Je cherche une sage-femme hébraïque. »          La femme dit : « Quelle est celle qui a enfanté dans la caverne ? »          Joseph dit : « C'est Marie, qui a été élevée dans le temple. Elle m'a été attribuée en mariage. Elle n'est point (ma) femme selon la chair, mais elle a conçu de l'Esprit-Saint. »          La femme dit : « <i>Vous dites vrai</i> ; mais indiquez-moi où elle est. »          Joseph dit : « Venez et voyez ! »          Et tandis qu'ils allaient, Joseph l'interrogea, en chemin, et dit : « O femme, apprenez-moi votre nom. »          La femme dit : « Pourquoi me demandez-vous mon nom ? <i>Je suis Ève, la première mère de tous les hommes, et je suis venue pour voir de mes yeux ma rédemption qui s'est opérée.</i> » En entendant cela, Joseph s'étonna des prodiges qu'il avait vus.</p> <p>Étant arrivés, ils s'arrêtèrent à distance, à l'entrée de la caverne. <i>Et tout à coup, ils virent la voûte des cieux s'ouvrir et une vive lumière se répandre de haut en bas ; une colonne de vapeur ardente se dressa sur la caverne, et une nuée lumineuse couvrit celle-ci.</i> Et la voix des êtres incorporels, anges sublimes et esprits célestes, se faisait entendre ; leur langage ; entonnant leurs cantiques, ils faisaient retentir incessamment leur voix et ils rendaient gloire à Dieu.</p>
<p><i>Ève et Salomé au chevet de Marie et Jésus (9 : 1-7)</i></p>
<p>Et lorsque Joseph et notre première mère virent cela, <u>ils se prosternèrent la face contre terre</u>, et remerciant Dieu à haute voix, ils le glorifiaient et disaient : « Soyez béni, Seigneur Dieu de nos pères, Dieu d'Israël, qui avez aujourd'hui, par votre avènement, opéré la rédemption de l'homme ; qui m'avez rétablie à nouveau et relevée de ma chute et qui m'avez réintégrée dans mon ancienne dignité. Maintenant mon âme se sent fière et mon espérance (en) Dieu mon Sauveur a tressailli. »          Ayant ainsi parlé, <i>Ève notre première mère vit une nuée monter vers le ciel en se détachant de la caverne. Et &lt;d'un&gt; autre côté, paraissait une lumière étincelante, qui s'était posée devant la mangeoire du bétail. Et &lt;l'enfant&gt; vint prendre le sein de sa mère et s'abreuva de lait ; puis il retourna à sa place et s'assit.</i> À cette vue, Joseph et notre première mère Ève rendirent gloire à Dieu en le remerciant, et ils admiraient, dans la stupeur, les prodiges qui venaient de se passer. ...</p> <p>Et notre première mère entra dans la caverne, elle prit l'enfant dans ses bras et se mit à le caresser et à l'embrasser avec tendresse, et elle bénissait Dieu, car <i>l'enfant était excellemment beau à voir, brillant et resplendissant et les traits épanouis.</i> Et l'ayant enveloppé de langes, elle le déposa dans l'auge des bœufs. Et notre première mère Ève sortit de la caverne. Tout à coup, elle vit une femme nommée Salomé ... [incrédulité de Salomé]          Et au même instant, sa main fut guérie. Et se levant, <u>elle adora l'enfant.</u> ...</p>
<p><i>Adoration des bergers (10 : 1-2)</i></p>
<p>[annonciation de l'ange] ... les bergers, <i>au nombre de quinze</i>, se rendirent en hâte à l'endroit indiqué. Et apercevant Jésus, <u>ils se prosternèrent devant lui et l'adorèrent.</u> ...</p>
<p><i>Adoration des mages (11 : 1-16)</i></p>
<p>... Car lorsque l'ange du Seigneur eut annoncé à la Vierge Marie la nouvelle qui la rendait mère, ... au même instant, il s'en fut, de par l'Esprit-Saint, <u>les avertir d'aller adorer l'enfant nouveau-né.</u> ...          [voyage des Mages, séjour chez Hérode]          « Nous arrivons ici d'une terre lointaine – de la Perse notre patrie, – avec de nombreux présents et offrandes. <u>Nous voulons voir l'enfant nouveau-né, le roi des Juifs, et l'adorer.</u> ...          Les mages arrivèrent tout joyeux à l'entrée de la caverne ; ils aperçurent l'enfant dans la crèche des animaux, et <u>ils se prosternèrent devant lui, la face contre terre</u><sup>42</sup>.</p>

<sup>42</sup> ÉVANGILES APOCRYPHES 1914, p. 104-142.

Dans cet apocryphe, le trait le plus surprenant est la substitution d'Ève à Zahel dans le rôle de la première femme que Joseph croise sur sa route et à qui il demande de lui venir en aide. Contrairement à Salomé qui apparaît dans la suite du récit, Ève croit immédiatement en la virginité miraculeuse de Marie. Il n'existe pas, à ma connaissance, de représentation figurée d'Ève auprès de Marie. Sa convocation au moment de la Nativité, dont elle explicite elle-même le sens (« je suis venue pour voir de mes yeux ma rédemption qui s'est opérée »), peut toutefois se rapprocher de la présence d'Adam à la *Crucifixion*, relativement fréquente en peinture (les ossements d'Adam – crâne, tibias – sont alors représentés au pied du Golgotha sur lequel est plantée la croix de la crucifixion)<sup>43</sup>. Marie est la nouvelle Ève comme Jésus le nouvel Adam, la première mettant au monde le second qui rachète le péché dont les deux ancêtres portent la culpabilité.

Par ailleurs, l'évangile arménien de l'Enfance offre une version quasi féérique des miracles lumineux puisqu'il mentionne à deux reprises une « colonne de vapeur ardente » venant s'adjoindre à l'intense luminosité qui accompagne la naissance de Jésus. L'épisode où Jésus vient prendre le sein tout seul est également étoffé dans la mesure où cet apocryphe précise que l'Enfant est aussi capable de retourner à sa place et de s'asseoir. Enfin, le dialogue entre Joseph et Marie est particulièrement développé, par l'expression de la totale incompréhension de Joseph d'abord, puis de la profonde tristesse des deux conjoints, dissipée après que chacun reçoit la vision d'un ange. Les différentes étapes de ce dialogue difficile à l'issue heureuse se retrouvent dans les *Meditationes Vitae Christi* (1335-40), un texte très proche de cet apocryphe qui sera analysé dans le ch. V en même temps que son cycle d'illustrations figurant dans un manuscrit toscan (ms. 115, Paris, Bibliothèque nationale).

Les doutes de Joseph servent à valoriser le personnage de Marie et le mystère de sa grossesse, mais ils témoignent tout autant de la difficulté, y compris pour les théologiens,

---

<sup>43</sup> Giotto, *Crucifixion* (1304-06, Padoue, Chapelle Scrovegni) ; Simone Martini, *Descente de croix* (1336 ca, Anvers, Musée Royal des Beaux Arts) ; Lippo Memmi, *Crucifixion* (1340 ca, Paris, Louvre) ; Beato Angelico, *Crucifixion* (1441-42, Florence, San Marco, cellules 23, 37, 38) ; Andrea Mantegna, *Crucifixion* (1456-59, Paris, Louvre) ; Bernardino Butinone et Bernardo Zenale, *Crucifixion* (1485, Treviglio, Collégiale San Martino) ; Luca Signorelli, *Crucifixion* (1495-1500, Florence, Offices). Sur ce point, je me permets de renvoyer à mon travail de Master 2 : « La temporalité de la *Crucifixion* dans la peinture toscane (1250-1450) » (2007).

de cerner son statut de « père » et d'« époux ». Ils reviennent néanmoins, et avec insistance, d'un texte à l'autre parce qu'ils offrent l'occasion de verbaliser les doutes que tout esprit logique conçoit face au mystère de la grossesse mariale. Voici un autre texte qui leur fait une large place, contemporain de l'Évangile arménien de l'Enfance. Il s'agit d'une Homélie africaine (VIe s.), faussement attribuée à saint Augustin, et rédigée sur un ton plus véhément :

§ 4, 5, 6	« <i>Anxior, gemo, doleo, curro</i> »
<p><i>Nescit interea Joseph Mariae sponsus, quid cum ea egerit angelus. Subito Joseph intuitu familiari et licentia maritali aspicit Mariam conjugem suam: vidit in ea tumescentes venas in gutture, et attenuari faciem, postremum vidit eam gressibus gravari; intellexit Mariae uterum gravidari. Turbatur Joseph homo justus, quod Mariam quam de templo Domini acceperat, et nondum cognoverat, gravidam sentiebat, et quam non meruerat in conjugii honore, jam haberet in confusione; secumque diu aestuans ac disputans, dicit: « Unde hoc contigit? quid evenit? Non cognovi, non tetigi; si non tetigi, non violavi; si non violavi, non gravidavi. Heu! heu! quid contigit? quid, putas, evenit? per quem Maria sic cecidit? quem sibi plus quam me adulantem invenit? ego enim cum licentiam haberem maritalem, ante thorum nuptiarum puellarem non vexavi pudorem. Timui, multumque pertimui, quod in illo Mosaico libro Legis sententiali est verbo praeifixum: quod quaecumque virgo paternam domum foedaverit adulterio, morienda lapidibus subjacebit: similiter et vir qui pudoris vestimentum patri non detulerit, coramque testibus replicaverit, pudorisque signaculum non demonstraverit, moriendum et ipsi cum virgine erit. ...</i></p> <p><i>Quid ergo faciam? quid agam? Anxior, gemo, doleo, curro, consilium quaero, nec plenum invenio.</i></p>	<p>Pendant ce temps là, Joseph, l'époux de Marie, ne sait pas ce que l'ange était venu faire auprès d'elle. D'emblée Joseph observe Marie, sa femme, avec le regard familial que lui consent son statut marital : il voit que les veines de son cou grossissent et que son visage pâlit, après quoi il voit que marcher lui pèse ; il comprend que le ventre de Marie a été fécondé. Joseph, homme juste, est troublé de voir que Marie, qu'il a reçue du temple du Seigneur, et qu'il n'avait pas encore connue, est enceinte, hors du cadre du mariage et pour sa confusion. En proie à une vive agitation et à un grand débat intérieur, il dit : « Comment cela est-il arrivé ? Que s'est-il passé ? Je ne l'ai pas connue, ni touchée ; si je ne l'ai pas touchée, alors je ne l'ai pas déflorée ; si je ne l'ai pas déflorée, je ne l'ai pas fécondée. Hélas ! Hélas ! Que s'est-il passé ? Que penses-tu qu'il soit arrivé ? Par la faute de qui Marie a-t-elle ainsi cédé ? Qui a-t-elle rencontré qui l'ait flattée plus que moi ? Moi, bien que doté du statut marital, je n'ai pas offensé sa pudeur de jeune fille avant le trône nuptial. J'ai craint, j'ai beaucoup craint, ce qui est enregistré dans le livre des sentences mosaïques ...</p> <p>Que ferai-je donc ? Comment agirai-je ? Je me tourmente, je pleure, je souffre, je m'agite, je cherche un conseil, mais n'en trouve aucun<sup>44</sup>. ...</p>

Ici, l'agitation de Joseph, *sponsus* se projetant dans le rôle de « mari » (ce qui explique probablement l'attribution à Augustin, dans le droit fil de l'exaltation de la virginité dans le mariage), est rendue avec efficacité par les déductions en chaîne (*Non cognovi, non tetigi* ;

<sup>44</sup> PL 39, Sermo CXCIV, p. 2108-2110. Ma traduction.



*si non tetigi, non violavi ; si non violavi, non gravidavi*), les énumérations (*Anxior, gemo, doleo, curro, consilium quaero, nec plenum invenio*) et surtout la multiplication des questions. La difficile question du statut de Joseph et ses évolutions dans le temps, sont abordées au ch. 9<sup>45</sup>.

### **Le Liber de Infantia Salvatoris (IXe-Xe s.)**

Le dernier apocryphe de l'Enfance qui comporte un récit de la naissance de Jésus, le *Liber de Infantia Salvatoris* (ci-après *LIS*), est, pour la majeure partie, une copie du Protévangile de Jacques et du Pseudo-Matthieu. Il a connu une remarquable diffusion en Europe occidentale après l'an mil et on y reconnaît, bien plus que dans les textes des siècles antérieurs, des détails qui le rapprochent de l'iconographie de la *Nativité* dans les siècles que j'étudie<sup>46</sup> :

<i>L'épreuve de l'eau (55)</i>
(Maria) in piedi di fronte a tutti, si dice che abbia proferito le parole seguenti (dopo aver bevuto l'acqua della prova): « Acqua giusta, acqua vera, acqua buona e amabile, che manifesti i peccatori mentre salvi dalla morte gli innocenti, acqua soccorritrice della mia vita, acqua pura e senza macchia, bevanda piacevole, (teste) di casta verginità e concepimento immacolato : ti rendo grazie <sup>47</sup> . ... » <i>Detto ciò, splendore improvviso le apparve in volto e questo fu così trasformato che i figli d'Israele non potevano guardarla. ...</i>
<i>Siméon le fils de Joseph et Zabel la sage-femme (65-75)</i>
[Giuseppe] vide un stalla isolata e disse : Qui devo fermarmi ; mi pare che si tratti di un rifugio per pellegrini. Qui difatti non ho né ospizio né albergo, dove possiamo riposare. – Guardandola bene, osservò : La dimora è davvero piccola, ma è adatta per poveri ... Giuseppe disse allora a Maria : Figlia mia ... entra dunque e prendi cura di te. Tu, Simeone, prendi l'acqua e lavale i piedi. Le darai il cibo e, se avrà bisogno di qualcosa, accontentala. – Simeone eseguì quanto il padre gli aveva ordinato e la condusse nella grotta. Questa, all'ingresso di Maria, cominciò a illuminarsi della luce del giorno, come fosse mezzodì. ... [Giuseppe disse a Maria] Alzati, signora figliola, <i>sali sul lettuccio e riposa. ...</i>

<sup>45</sup> Une question traitée en particulier dans PAYAN 2006.

<sup>46</sup> « L'importanza di questo testo, nella forma originale e soprattutto nelle più eleganti trascrizioni dell'età carolingia, è notevole, poiché esso ha largamente ispirato poeti e artisti dal X secolo fino al XIV e al XV : ... la *Legenda aurea* di Iacopo da Varagine, nel XIII, dagli affreschi che decorano le pareti di cattedrali e monasteri di tutta Europa a preziose miniature di codici del Rinascimento », VANGELI APOCRIFI 1990, p. 63. Bibliographie complète dans VANGELI APOCRIFI 1981, p. 206.

<sup>47</sup> VANGELI APOCRIFI 1981, p. 209-212. Erbetta (l'éditeur de VANGELI APOCRIFI 1981) publie deux versions du *LIS*. J'ai cité ici la première car la seconde est quasiment identique au texte du Pseudo-Matthieu et présente donc un intérêt moindre. Or, c'est justement cette deuxième version que Catherine Dimier-Paupert a publié en 2006 (*LIVRE ENFANCE SAUVEUR* 2006) dans une édition bilingue (latin-français). Il n'existe, à ma connaissance, pas de traduction française de la première version, c'est pourquoi j'ai cité le *LIS* en italien.

*Ed ecco venire una levatrice con il seggiolone usato per soccorrere le partorienti. ...*

[Testimonianza della levatrice] Quando entrai per visitare la fanciulla, la trovai con la faccia verso l'alto, fissa verso il cielo, mentre parlava tra sé e sé. *Suppongo che pregasse e benedicesse l'Altissimo.* Mi accostai e le dissi : Figliola, dimmi : senti qualche dolore, qualche punto delle tue membra è sofferente ? *Ma lei sembrava che non sentisse nulla ; rimaneva immobile come solida roccia, fissa verso il cielo.*

In quel momento tutte le cose rimasero ferme, tremanti : i venti cessarono e non diedero più il loro soffio. ...

Avvicinandosi dunque il momento, la potenza di Dio si manifestò palesemente. La fanciulla guardò verso il cielo e divenne bianca come neve. Il compimento difatti degli eventi salvifici era vicino. Quando la luce si manifestò, ella adorò colui che vide che aveva partorito. *Il fanciullo rifulgeva dintorno come il sole, tutto puro e dall'aspetto soave assai,* ché solo apparve come pace che tutto placa. Nel momento in cui nacque, si udì la voce di molti esseri invisibili che all'unisono esclamavano : *Amen* (Apocalisse 5 : 14).

*La luce si sollevò, crebbe, oscurando con il suo chiarore la luce del sole. Questa spelonca si riempì tutta di luce chiara con fragranza molto soave.* Questa luce è sorta come rugiada che dal cielo scende in terra. Il suo profumo difatti è più olezzante di ogni profumo d'unguento.

Io rimasi attonita e meravigliata. Fui colta da timore. *Il mio sguardo era fisso nello splendore sì grande della luce che era nata. Poi quella luce, ritirandosi in sé a poco a poco, prese la forma di fanciullo e subito apparve un pargolo,* come si presentano i pargoli quando nascono. Allora presi coraggio : mi chinai, lo toccai e lo sollevai tra le mani con gran timore. Ma rimasi atterrita : *egli non pesava come invece pesa un neonato.* L'ho guardato : *non aveva alcuna macchia.* Come succede nella rugiada del Dio altissimo, *il suo corpo era tutto nitido, leggero da sollevare, splendido allo sguardo.* Ero sorpresa assai perché *non piangeva come di solito piangono i pargoli* nascendo. Mentre lo tenevo stretto, guardandolo in faccia, mi sorrise con sorriso dolcissimo. *Aprì gli occhi, mi guardò in modo penetrante e subito dai suoi occhi uscì grande luce, con lampo potente. ...*

Nel momento in cui ho preso il bambino tra le mie mani, vidi che aveva il corpo mondo, non macchiato con il sudiciume, come succede con gli altri uomini quando nascono. ... Mi accostai alla fanciulla e la toccai : non aveva macchia di sangue. Come raccontare ? Che posso dire ? ...

Tu, Signore, mi sei testimone che l'ho toccata con le mie mani e ho trovato questa fanciulla, che ha dato alla luce, vergine non solo dal parto, ma anche... dal sesso del maschio. In quell'istante alzai la voce, glorificando Dio, mi prostrai e lo adorai. Poi uscii fuori. *Giuseppe intanto avvolse il bambino in fasce e lo depose nel presepe.*

Le LIS est en plusieurs points différent des apocryphes précédents. Une attention particulière y est portée aux objets : c'est le premier texte où il est question d'un « lettuccio » sur lequel repose Marie et d'un « seggiolone » apporté par une sage-femme pour l'aider à accoucher. Le premier est systématiquement présent jusqu'au premier tiers du Trecento. À la forme caractéristique de petit matelas souple, il épouse la forme du corps de la Vierge depuis les *Nativités* byzantines jusqu'aux *Nativités* italiennes du Duecento (1142-43, Palerme, Chapelle Palatine ; M. della Cappella Dotto, 1290 ca,

Florence, Fondazione Longhi). Giotto (1304-06, Padoue, Chapelle Scrovegni) est parmi les premiers à représenter la couche de Marie à plat suggérant la forme d'un véritable lit (ch. 3). Par contre, je ne connais pas d'image montrant une sage-femme qui transporte une chaise spécifique à l'accouchement. Les objets servant traditionnellement d'attributs aux sages-femmes sont la cruche et le bassin destinés à donner au nouveau-né son premier bain (le motif du bain de l'enfant est analysé au ch. 8). Dans une icône byzantine illustrant le cycle de la *Nativité* (XIe s., Sinäï, monastère sainte Catherine), les sages-femmes sont représentées deux fois. La première, elles suivent le fils de Joseph qui les guide jusqu'à la grotte, l'une transporte sur son dos le bassin et l'autre la cruche. La seconde, elles s'affairent autour de Jésus dans la bassine pleine d'eau. C'est dans cette seconde position que les montrent les peintres italiens jusqu'au Quattrocento. La modestie de la couche (voire son absence dans certains cas) de Marie et le bain de l'Enfant constituent ainsi deux traits distinctifs de la *Nativité de Jésus*, si l'on compare celle-ci avec les *Nativités de Marie* ou de *Jean-Baptiste* où les jeunes accouchées se reposent au lit dans leur chambre sous le toit domestique et où de nombreuses parentes s'affairent autour d'elles. Pietro Cavallini (1291, Rome, Santa Maria in Trastevere) et Pietro Lorenzetti (1342, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo) placent des jeunes femmes près du lit de sainte Anne, portant des plateaux de nourriture et des cruches pleines d'eau et de vin, pour restaurer l'accouchée. Le M. de l'Ashmolean Museum (1365) et Agnolo Gaddi (1392-95, Prato, Duomo) mettent en scène un échange sur le pas de la porte de la chambre d'Anne où une jeune femme venue de l'intérieur reçoit les dons et les hommages des voisines. La singularité de la *Nativité de Jésus* par rapport aux autres Nativités, traitées par les peintres comme des scènes de genre, est étudiée au ch. 8.

Le récit du *LIS* fait une ample place aux phénomènes lumineux dont les manifestations scandent chaque moment du texte et avec une variété jamais atteinte jusque-là dans les apocryphes : la lumière rayonne depuis le visage même de Marie (« *splendore improvviso le apparve in volto ... i figli d'Israele non potevano guardarla* ») et depuis les yeux de Jésus qui croisent ceux de la sage-femme (« *Aprì gli occhi, mi guardò in modo penetrante e subito dai suoi occhi uscì grande luce, con lampo potente.* »). Chiara Frugoni a bien analysé l'efficacité avec laquelle Giotto (1304-06, Padoue, Chapelle Scrovegni) a montré l'intensité du regard du nouveau-né, parfaitement éveillé et conscient de son destin (par opposition au regard flou de Marie nouvelle-née dans sa *Nativité* au sein du même cycle de fresques, v. ch. 3). La

manifestation lumineuse devient, dans le *LIS*, le signe même de la naissance de Dieu (« *quando la luce si manifestò, ella adorò colui che vide che aveva partorito. Il fanciullo rifulgeva dintorno come il sole* »). Le miracle de l'instant est rendu, dans le texte, par un recours à la synesthésie – trait poétique qui ne se trouve que dans le *LIS* – : à la stimulation de la vue (par la lumière) s'ajoutent celle de l'ouïe (par l'irruption du chœur céleste), du toucher et de l'odorat par l'évocation de la *texture* et du *parfum* de la lumière (« *questa luce è sorta come rugiada che dal cielo scende in terra. Il suo profumo difatti è più olezzante di ogni profumo d'unguento* »). Une bonne partie du récit, y compris la description des phénomènes lumineux, a pour narratrice la sage-femme. Elle est en effet la mieux placée, au vu de ses compétences professionnelles, pour certifier la virginité de Marie et les qualités physiologiques extraordinaires de Jésus nouveau-né. Le *LIS* est le premier texte où les gestes et les postures de Marie sont décrits. La sage-femme l'observe dans un premier temps absorbée en prière (« *la trovai con la faccia verso l'alto ... rimaneva immobile come solida roccia, fissa verso il cielo* »), puis, après la naissance, la voit se pencher pour adorer « celui qu'elle avait mis au monde »<sup>48</sup> – première mention de l'adoration de Jésus par Marie, enfin elle l'examine et atteste qu'elle n'a pas perdu de sang en accouchant. Marie subit donc son accouchement plus qu'elle ne le vit, dans un état de transe et de prière (« *Figliola, dimmi : senti qualche dolore, qualche punto delle tue membra è sofferente ? Ma lei sembrava che non sentisse nulla* »). On verra, au ch. 6, combien la version de la Nativité selon sainte Brigitte de Suède (1303-1373) doit au récit du *LIS* et dans quelle mesure son texte interagit avec l'iconographie de la scène, en particulier pour la posture d'adoration de Marie et la propreté de l'Enfant. En effet, la sage-femme apporte, en y insistant grandement, de nombreuses précisions sur l'aspect exceptionnel de Jésus qui naît, contrairement à tout autre enfant, propre, dénué de poids et sans pleurer :

- *il fanciullo rifulgeva ... tutto puro*
- *egli non pesava come invece pesa un neonato*
- *non aveva alcuna macchia*
- *il suo corpo era tutto nitido, leggero da sollevare, splendido allo sguardo*
- *non piangeva come di solito piangono i pargoli nascendo*
- *aveva il corpo mondo non macchiato con il sudiciume, come succede con gli altri uomini quando*

---

<sup>48</sup> L'expression, dans sa formule latine « *ipsum quem genuit adoravit* », orne le fronton du retable de Ghirlandaio (1482-85, Florence, Santa Trinita).

*nascono*

La sage-femme, dans la posture du témoin, a le rôle d'*ammonitrice*, c'est-à-dire qu'elle indique au lecteur les sentiments – stupéfaction et crainte – à éprouver face à un tel miracle (« *rimasi attonita e meravigliata. Fui colta da timore. ... rimasi atterrita ... ero sorpresa assai... come raccontare ? che posso dire ?* »).

Enfin, la version de la Nativité du *LIS* souligne la pauvreté de la sainte Famille (« *la dimora è davvero piccola, ma è adatta per poveri* ») ainsi que la sollicitude et la familiarité de Joseph envers l'Enfant (« *Giuseppe intanto avvolse il bambino in fasce e lo depose nel presepe* »), deux éléments repris, entre le XIII<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècles, par les écrits franciscains sur le sujet. Noël est, aux yeux de saint François, *festum festorum*, la fête entre toutes les fêtes : il organise d'ailleurs en 1223, à Greccio, une mise en scène de la crèche lors de laquelle l'Enfant Jésus apparaît miraculeusement grâce à la ferveur des prières du *poverello*. Dans les récits de ses biographes, ce miracle suit de près la description du *LIS* selon laquelle « *la luce, ritirandosi in sé a poco a poco, prese la forma di fanciullo e subito apparve un pargolo* ». Le ch. 2 est entièrement consacré à l'analyse de ces textes, tout à fait centraux pour mon étude, ainsi que du corpus figuratif constitué par les images où l'on voit François célébrant Noël à Greccio.

Les textes franciscains, depuis les biographies du saint jusqu'aux *Meditationes Vitae Christi* (présentées au ch. 5), offrent un exemple parmi d'autres de l'interprétation et du commentaire de la vie du Christ en accord avec la piété et la dévotion de l'Italie médiévale. À son tour, Jacques de Voragine (1226/1228 – 1298), appartenant à l'autre grand ordre mendiant né au XIII<sup>e</sup> siècle, les dominicains, produit un récit de la Nativité – qui fait référence à de nombreuses reprises au *LIS* – dans son grand œuvre, la *Légende dorée*, qui connut un succès fulgurant et bénéficia, durant les derniers siècles du Moyen Âge, de la plus large diffusion après la Bible<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> « Son succès que l'on sait d'emblée considérable (avec son millier de manuscrits aujourd'hui conservés) entraîna et renforça sa diffusion sur l'ensemble de l'Occident médiéval, à travers le réseau des ordres mendiants qui en fut le premier vecteur, et ce même après l'émergence de l'imprimé. », COSTE 2011, p. 111. Florent Coste prépare actuellement une thèse sur « Les *Légendes Dorées* de Jacques de Voragine. Compilation, mouvance hagiographique et édification du XIII<sup>e</sup> siècle à la naissance de l'imprimerie (France et Italie) », sous la direction de J.-M. Fritz (Université de Bourgogne). V. aussi l'introduction d'Alain Boureau in JACQUES DE VORAGINE 2004, p. XXXVII.

### 1.3 La *Légende dorée* de Jacques de Voragine

La *Légende dorée*, dont la rédaction occupe son auteur<sup>50</sup> depuis les années 1260 jusqu'à sa mort, est une compilation qui réunit, dans l'ordre du calendrier, vies des saints (sanctoral) et fêtes du temporel (Avent, Noël, Épiphanie, Carême, Pâques, Ascension, Pentecôte). Ce texte a pour caractéristique d'offrir pour chaque fête une synthèse des récits déjà existants (évangiles canoniques, apocryphes, écrits patristiques, hagiographiques) ; une synthèse particulière, cependant : non pas narrative, comme peuvent l'être les évangiles, mais didactique<sup>51</sup>. Ainsi le chapitre sur la Nativité ne raconte pas les événements dans l'ordre chronologique de leur déroulement, Jacques de Voragine y organise au contraire son propos en forme de démonstration. Le passage sur les sages-femmes, par exemple, n'est pas inséré tout de suite après l'instant de la naissance comme dans les apocryphes, mais intervient dans la série des arguments qui, destinés à prouver la qualité miraculeuse de la naissance, sont disposés de façon hiérarchique et non pas chronologique. Il en va de même pour la présence du bœuf et de l'âne, ou encore pour la visite des bergers, qui sont extraits du déroulement chronologique pour être utilisés à des fins argumentatives.

Pour en faciliter la lecture, je reprends ci-dessous les sections qu'A. Boureau repère, fort utilement, dans ce très long chapitre :

- 1) situation et déroulement de la nativité,
- 2) l'événement comme miracle,
  - a. virginité de la mère,
  - b. nature double de l'enfant,
  - c. mode de génération,
- 3) les miracles qui accompagnent et manifestent la merveille de la nativité (classés suivant l'ordre de dignité ontologique croissante des objets transformés, des choses inanimées aux pures intelligences),
- 4) les quatre utilités de la nativité<sup>52</sup>.

<i>VI. De Nativitate Domini 1-26</i>	<i>1. Situation et déroulement</i>
--------------------------------------	------------------------------------

<sup>50</sup> Né en Ligurie (Varazze), Jacques de Voragine a fait toute sa carrière ecclésiastique dans le Nord de l'Italie. Il devient archevêque de Gênes en 1292.

<sup>51</sup> Les biographies des saints gardent en revanche une forme plus narrative.

<sup>52</sup> JACQUES DE VORAGINE 2004, p. 1081.

*Natiuitas domini nostri Ihesu Christi secundum carnem, ut quidam aiunt, completis ab Adam V milibus CCXXVIII annis uel secundum alios VI milibus uel secundum Eusebium Cesariensem in chronicis suis V milibus CIC tempore Octauiani imperatoris facta est. Computatio tamen VI milium annorum inuenta fuit a Methodio potius mystice quam chronice. Veniente autem ipso filio dei in carnem, tanta pace uniuersus mundus gaudebat ut toti orbi unicus Romanorum imperator pacifice presideret. Hic dictus est Octavianus a prima impositione, Cesar a Iulio Cesare cuius fuit nepos, Augustus ab augmento rei publice, imperator a dignitatis honore, qui ad differentiam aliorum regum fuit primo hoc nomine insignitus. Nam sicut nasci uoluit ut nobis pacem pectoris et pacem eternitatis tribueret, sic uoluit ut nihilominus ortum suum pax temporis illustraret.*

*Cesar igitur Augustus uniuerso presidens orbi scire uoluit quot prouincie, quot ciuitates, quot castra, quot uille, quot homines in toto orbe essent iussitque, ut dicitur in hystoriis scholasticis, ut omnes homines ad urbem unde trabeabant originem pergerent et quilibet denarium argenteum, qui ualebat decem nummos usuales unde et denarius dicebatur, presidi prouincie tradens se subditum Romano imperio profiteretur. ...*

*Ioseph autem cum esset de genere Dauid a Nazareth in Betlehem profectus est. Cum autem beate Marie tempus pariendi instaret et ipse de suo reditu nesciret, eam secum assumpsit et in Betlehem secum duxit nolens thesaurum sibi a deo commissum in aliena manu dimittere, sed ipse per se uolens illum cura peruigili custodire. Cum ergo Betlehem appropinquasset, ut frater Bartholomeus in sua compilatione testatur et de libro infantie saluatoris sumptum est, uidit uirgo partem populi gaudentem et partem gementem. Quod sibi angelus exponens ait : « Pars populi gaudens est populus gentilis qui in semine Abrahe eternam benedictionem accipiet. Pars autem gemens est plebs Iudaica a deo suis meritis reprobata ».*

La nativité de notre Seigneur selon la chair se produisit, d'après certains, 5228 ans après Adam, ou, selon d'autres, 6000 ans après, ou encore, selon la chronique d'Eusèbe de Césarée, 5199 ans après, au temps de l'empereur Octavien. Mais Méthode a établi le chiffre de 6000 ans de façon plus mystique que chronologique. Au moment où le Fils de Dieu a pris chair, l'univers entier jouissait d'une telle paix que l'empereur des Romains gouvernait seul et pacifiquement la totalité du monde. Il était appelé Octavien de son nom originel, César du nom de son oncle Jules César, Auguste pour avoir augmenté la République, empereur pour l'honneur de son rang, car il fut le premier à être distingué des autres rois par cette dénomination. Et, de même que *le Seigneur* voulut naître pour nous accorder la paix du cœur et la paix de l'éternité, *il a voulu aussi que la paix du temps donne du lustre à sa naissance.*

Or César Auguste, qui gouvernait l'univers entier, voulut savoir combien de provinces, combien de cités, combien de châteaux, combien de villages, combien d'hommes existaient dans le monde entier ; selon *l'Histoire scolastique*, il ordonna que tous les hommes se rendissent à leur cité d'origine pour y payer au gouverneur de la province un denier d'argent (le denier valait dix liards ordinaires ; c'est pourquoi on l'appelait denier) ; ainsi chacun se reconnaissait comme sujet de l'Empire romain, puisque la monnaie portait l'image et l'inscription du nom de César. ...

Joseph, puisqu'il appartenait à la race de David, vint de Nazareth à Bethléem. Le terme de la grossesse de Marie approchait et Joseph ne savait quand il pourrait rentrer chez lui ; il l'emmena avec lui et la conduisit à Bethléem, parce qu'il ne voulait pas abandonner à quiconque le trésor que Dieu lui avait confié et qu'il désirait en assurer lui-même la garde avec un soin vigilant. Alors qu'ils approchaient de Bethléem (comme en témoigne le frère Barthélémy dans sa compilation, et selon le *Livre de l'enfance du Sauveur*), la Vierge vit qu'une partie du peuple se réjouissait, tandis que l'autre se lamentait. Un ange lui expliqua pourquoi : « *La partie du peuple qui se réjouit, c'est le peuple païen, qui*

<p><i>Cum igitur ambo Betlehem aduenissent, et quia pauperes erant et quia omnia hospitia alii qui propter hoc ipsum uenerant occupauerant, nullum hospitium habere potuerunt. Deuerterunt ergo in communi transitu qui, ut dicitur in hystoriis scholasticis, erat inter duas domos operimentum habens. Qui deuersorium dicitur, sub quo ciues ad colloquendum uel ad conuescendum in diebus otii uel pro aeris intemperie deuertebant. Vbi forte Ioseph presepe boui et asino fecerat uel, secundum quosdam, rustici cum ad forum ueniebant animalia sua ibidem ligabant et ideo presepe ibi constructum erat.</i></p>	<p>recevra la bénédiction éternelle dans la race d'Abraham ; <i>la partie qui gémit, c'est le peuple juif</i>, condamné par Dieu en raison de sa propre faute. »</p> <p>Ils arrivèrent donc tous deux à Bethléem ; mais ils étaient pauvres, et bien d'autres, qui étaient arrivés là pour la même raison, occupaient toutes les auberges. C'est pourquoi ils ne purent trouver de logement. Ils s'installèrent alors dans un passage public, qui, selon l'<i>Histoire scolastique</i>, se trouvait entre deux maisons. Ce passage couvert, qu'on appelait « caravansérail », offrait un abri aux gens qui s'y rassemblaient pour converser ou pour déjeuner, les jours de repos, ou quand il faisait mauvais temps. C'est là, sans doute, que <i>Joseph avait fait une mangeoire</i> pour son bœuf et son âne ; <i>ou bien, selon d'autres</i>, les paysans, quand ils venaient au marché, y attachaient leurs bêtes et <i>on y avait construit une mangeoire</i>.</p>
<p>27-28</p>	<p><i>La naissance</i></p>
<p><i>In ipsa igitur nocte media diei dominice beata uirgo filium suum peperit et in presepio super fenum reclinauit. Quod fenum, ut habetur in hystoriis schoasticis, beata Helena postmodum Romam detulit, a cuius feni comestione bos et asinus ut dicitur abstinebant.</i></p>	<p>Cette même nuit, veille d'un dimanche, à minuit, la Vierge enfanta son fils et le déposa dans la mangeoire sur du foin. Ce foin, dont le bœuf et l'âne, dit-on, s'étaient abstenus, fut ensuite apporté à Rome par sainte Hélène, d'après l'<i>Histoire scolastique</i>.</p>
<p>29-67</p>	<p>2. <i>L'événement comme miracle</i></p>
<p><i>Notandum autem quod natiuitas Christi fuit mirabiliter facta, multipliciter ostensa et utiliter exhibita. Fuit mirabiliter facta ex parte generantis, tum ex parte geniti, tum ex parte modi generandi.</i> ...</p> <p><i>Ex parte generantis quia ipsa fuit uirgo ante partum et uirgo post partum. Et hoc scilicet quod uirgo manens peperit quinque modis ostensum est.</i></p> <p><i>Primo per prophetiam Ysaie VII: 'Ecce uirgo concipiet etc'</i></p> <p><i>Secundo per figuram, hoc enim figuratum fuit et per uirgam Aaron que sine omni humano studio floruit et per portam Ezechielis que semper clausa permansit.</i></p> <p><i>Tertio per custodiam, Ioseph enim, ex eo quod ipsam custodiuit, testis sue uirginitatis extitit.</i></p> <p><i>Quarto per experientiam. Cum enim, ut in compilatione Bartholomei habetur et de libro infantie</i></p>	<p>Il faut noter que la naissance du Christ arriva de façon merveilleuse, qu'elle fut manifestée de façon multiple, et utilement montrée. Elle advint de façon merveilleuse quant à la mère, quant à l'enfant né d'elle et quant au mode de génération. ...</p> <p>2. <u><i>La</i></u> <u><i>Virgini</i></u> <u><i>té de la</i></u> <u><i>mère</i></u></p> <p>En effet la mère fut vierge avant et après l'accouchement. Qu'elle soit demeurée vierge, cinq preuves l'attestent.</p> <p>Il y a d'abord la prophétie d'Isaïe : <i>Voici qu'une vierge concevra</i> [Isaïe 7, 14] ...</p> <p>La deuxième preuve se fait par figure : l'événement est préfiguré par la verge d'Aaron qui fleurit sans aucun effort humain et par la porte d'Ezéchiel qui demeura toujours close.</p>



*saluatoris sumptum fuisse uidetur, pariendi tempus instaret, Ioseph licet deum de uirgine nasciturum non dubitaret, morem tamen gerens patrie obstetricis uocauit, quarum una uocabatur Zebel et altera Salome. Zebel igitur considerans et inquirens et ipsam uirginem inueniens exclamauit uirginem peperisse. Salome autem dum non crederet, sed hoc similiter probare uellet, continuo aruit manus eius. Iussu tamen angeli sibi apparentis puerum tetigit et continuo aruit manus eius. Iussu tamen angeli sibi apparentis puerum tetigit et continuo sanitatem recepit.*

*Quinto per miraculi euidenciam. Rome enim, ut testatur Innocentius papa tertius, duodecim annis pax fuit; igitur Romani templum pacis pucherrimum construxerunt et ibi statuam Romuli posuerunt. Consulentes autem Apollinem quantum duraret, acceperunt responsum quousque uirgo pareret. Hoc audientes dixerunt: « Ergo in eternum durabit ». Impossibile enim credebant quod unquam pareret uirgo. Vnde in foribus templi titulum hunc scripserunt: 'Templum pacis eternum'. Sed in ipsa nocte qua uirgo peperit templum funditus corruit et ibi est modo ecclesia Sancte Marie None.*

*Secundo fuit mirabiliter facta ex parte geniti. Nam, sicut dicit Bernardus, in eadem persona eternum, antiquum et nouum mirabiliter conuenerunt: eternum id est diuinitas, antiquum id est caro ab Adam transducta, nouum id est anima de nouo creata. Iterum, sicut idem dicit, hodie tres mixturas, tria opera fecit deus ita mirabiliter singularia ut talia nec facta sint nec amplius facienda sint. Coniuncta quidem sunt ad inuicem deus et homo, mater et uirgo, fides et cor humanum.*

*Prima ualde mirabilis quia coniuncta sunt limus et*

La troisième preuve est apportée par la garde assurée par Joseph, témoin de sa virginité.

La quatrième preuve relève de la vérification, comme l'indique Barthélémy dans sa compilation, qui semble dériver du *Livre de l'enfance du Sauveur*. Quand le temps de l'accouchement de Marie approcha, Joseph appela deux sages-femmes, dont l'une s'appelait Zébel et l'autre Salomé : ce n'était pas qu'il doutât que la Vierge dût enfanter Dieu, mais il observa les usages du pays. Zébel observa, considéra Marie et, la voyant vierge, proclama qu'une vierge avait enfanté. Mais Salomé ne crut pas et voulut éprouver la chose ; immédiatement sa main se dessécha. Pourtant, sur l'injonction d'un ange qui lui apparut, elle toucha l'enfant et fut tout de suite guérie.

La cinquième preuve se trouve dans l'évidence du miracle : comme l'atteste le pape Innocent III, il y eut à Rome une paix de douze ans ; les Romains construisirent un très beau temple de la Paix et y placèrent une statue de Romulus. Ceux qui consultèrent Apollon pour savoir combien de temps cette paix durerait reçurent comme réponse qu'elle durerait jusqu'à ce qu'une vierge enfante. En entendant cet oracle, ils dirent : « Elle durera donc toujours. » Car ils croyaient qu'il était impossible qu'une vierge enfantât. C'est pourquoi ils inscrivirent sur les portes du temple : « Temple éternel de la paix. » Mais la nuit même où la Vierge enfanta, le temple s'écroula de fond en comble, et c'est sur son emplacement que fut construite depuis l'église de Sainte-Marie-la-Nouvelle.

#### *b. La nature double de l'enfant*

Deuxièmement, la naissance fut merveilleuse quant à l'enfant qui naquit. En effet, comme le dit Bernard, dans la même personne ont été miraculeusement réunis l'éternel, l'ancien et le nouveau. L'éternel, c'est la divinité, l'ancien, c'est la chair transmise depuis Adam, le nouveau, c'est une âme nouvellement créée. En outre, comme Bernard le dit : « En ce jour Dieu a accompli trois mélanges, trois œuvres si merveilleusement singulières, que rien de semblable n'a jamais été fait ni ne sera fait. Il s'agit de la conjonction de Dieu et de

<p><i>deus, maiestas et infirmitas, tanta uilitas et tanta sublimitas. Nihil enim deo sublimius et nihil limo uilius.</i></p> <p><i>Secunda nihilominus ualde mirabilis ; a seculo enim non est auditum quod uirgo esset que peperit, quod mater esset que uirgo permansit.</i></p> <p><i>Tertia est prima et secunda inferior, sed non minus fortis ; mirum enim quomodo cor humanum fidem hiis duobus accomodauit, quomodo credi potuit quod deus homo esset et quod uirgo manserit que peperisset. Hec Bernardus.</i></p> <p><i>Tertio fuit mirabiliter facta ex parte modi generandi. Eius enim partus fuit supra naturam ex eo quod uirgo concepit, supra rationem ex eo quod deum genuit, supra humanam conditionem ex eo quod sine dolore peperit, supra consuetudinem ex eo quod de spiritu sancto concepit. Non enim genuit uirgo ex humano semine, sed mistico spiramine. Nam spiritus sanctus de castissimis et purissimis sanguinibus uirginis accepit unde corpus illud formauit. Et sic quartum modum mirabilem faciendi hominem deus ostendit. Nam, sicut dicit Anselmus, quatuor modis deus potest hominem facere, scilicet sine homine et femina, sicut fecit Adam, de homine sine femina, sicut fecit Euam, de homine et femina, sicut communis probat usus, de femina sine homine, sicut hodie mirabiliter factum est.</i></p>	<p>l'homme, de la mère et de la vierge, de la foi et du cœur humain.</p> <p>La première conjonction est assurément merveilleuse, puisqu'ont été conjoints le limon et Dieu, la majesté et la faiblesse, tant de bassesse et tant de sublimité ! Car rien n'est plus sublime que Dieu, et rien n'est plus vil que le limon.</p> <p>La seconde conjonction n'est pas moins merveilleuse. Depuis le début du monde, on n'avait pas entendu dire qu'une vierge puisse enfanter ou qu'une mère puisse demeurer vierge.</p> <p>La troisième merveille est inférieure à la première et à la deuxième, mais elle demeure puissante, car il est admirable que le cœur humain ait pu accorder foi aux deux merveilles précédentes. Comment a-t-on pu croire que Dieu était homme et que fût demeurée vierge celle qui avait enfanté ? » Tels sont les propos de Bernard [<i>Sermo in vigilia nativitas domini</i>, III, 7].</p> <p><i>c. Le mode de génération</i></p> <p>En troisième lieu, cette naissance fut merveilleuse quant au mode de génération. L'enfantement dépassa la nature, car une vierge conçut. Il dépassa la raison, car ce fut Dieu qu'elle engendra. Il dépassa la condition humaine, car elle donna naissance sans douleur. Il dépassa les normes, car elle conçut du Saint-Esprit : la Vierge, en effet, n'engendra pas à partir de la semence humaine, mais à partir d'un souffle mystique. Car le Saint-Esprit prit ce qu'il avait de plus pur et de plus chaste dans le sang de la Vierge pour en former ce corps. Et ainsi Dieu manifesta une quatrième merveilleuse façon de créer l'homme. Car, comme le dit Anselme : « Dieu peut créer l'homme de quatre façons : sans homme ni femme, comme il le fit pour Adam ; par l'homme sans femme, comme il le fit pour Ève ; par l'homme et par la femme, selon la manière commune ; et par la femme sans l'homme, comme cela s'est fait miraculeusement en ce jour [<i>Cur Deus homo</i>, II, 8]. »</p>
<p>68-132</p>	<p>3. <i>Manifestation de la merveille de la nativité</i></p>
<p><i>Secundo eius natiuitas fuit hodie multipliciter ostensa. Ostensa est enim per omnes gradus creaturarum. Est enim quedam creatura que tantum</i></p>	<p>Cette nativité a été manifestée de multiples façons en ce jour. Elle a été manifestée au travers des différents degrés des créatures. Il</p>

<p><i>habet esse, sicut pure corporea ; quedam que habet esse et uiuere, sicut uegetabilia ; quedam que habet esse, uiuere et sentire, sicut animalia ; quedam que habet esse, uiuere, sentire et discernere, sicut homo ; quedam que habet esse, uiuere, sentire, discernere et intelligere, sicut angelus. Per has omnes creaturas hodie Christi natiuitas est ostensa.</i></p>	<p>y a certaines créatures qui ne possèdent que l'existence ; de telles choses sont de simples corps matériels. D'autres possèdent l'existence et la vie, comme les végétaux. D'autres possèdent l'existence, la vie et la sensation, comme les animaux. D'autres ont l'existence, la vie, la sensation et la raison, comme l'homme. D'autres enfin possèdent l'existence, la vie, la sensation, la raison et l'intellection, comme l'ange. Or, en ce jour, la nativité du Christ a été manifestée par toutes ces créatures<sup>53</sup>.</p>
<p><i>Prima autem creatura, scilicet pure corporea, triplex est, scilicet opaca, transparens siue peruia et lucida.</i></p>	<p>Le premier type de créature, c'est-à-dire les corps purement matériels, se divise en trois : les corps opaques, les corps transparents ou translucides et les corps lumineux.</p>
<p><i>Primo ergo ostensa est per pure corpoream opacam, sicut per destructionem templi Romanorum, ut supra dictum est, et per ruinam statue Romuli dei Romanorum, que tunc cecidit et comminuta est, et per ruinam etiam aliarum statuarum que tunc in aliis locis plurimis ceciderunt. Legitur enim in hystoria scholastica quod Ieremias propheta in Egyptum descendens post mortem Godolie regibus Egypti signum dedit quod eorum ydola corruerent cum uirgo filium parturiret. Quapropter sacerdotes ydolorum ymaginem uirginis puerum in gremio baiulantis in secreto loco templi statuerunt et eam ibi adorabant.</i></p>	<p>Or la Nativité a d'abord été manifestée par les corps purement matériels opaques par exemple par la destruction du temple de Rome, comme on l'a vu plus haut, par la chute de la statue de Romulus, dieu des Romains, qui tomba alors et fut détruite, et par la chute d'autres statues qui sont alors tombées en de nombreux autres lieux. On lit en effet, dans l'<i>Histoire scolastique</i>, que le prophète Jérémie, descendant en Égypte après la mort de Godolias, apprit aux rois du pays que leurs idoles s'écrouleraient quand une vierge enfanterait un fils. C'est pourquoi les prêtres des idoles placèrent dans un coin secret de leur temple la statue d'une vierge à l'enfant et l'adorèrent ...</p>
<p><i>Secundo per pure corpoream transparentem et peruiam. Nam in ipsa nocte obscuritas aeris in claritatem diei uersa est. Rome etiam, ut testatur Orosius et Innocentius papa tertius, fons aque in liquorem olei uersus est et erumpens usque in Tyberim profluxit et tota die illa largissime emanauit et ibi est modo Sancta Maria trans Tyberim. ...</i></p>	<p>En deuxième lieu, l'événement s'est fait connaître par les corps purement matériels transparents et translucides. En effet, en cette nuit, l'obscurité de l'air fut transformée en la clarté du jour. Et aussi à Rome (comme l'attestent Orose et Innocent III), une fontaine d'eau s'est transformée en une fontaine d'huile, qui s'écoula jusque dans le Tibre en flots abondants qui se répandirent tout ce jour-là. Et c'est là que se trouve actuellement Sainte Marie du Trastévère. ...</p>
<p><i>Tertio per pure corpoream lucidam, sicut per corpora</i></p>	<p>En troisième lieu, l'événement a été publié</p>

<sup>53</sup> « Cette division de la réalité (ce qui a existence, vie, sens, raison, intelligence), souvent utilisée dans la théologie scolastique, remonte à Jean Scot Érigène, qui la nomme *quinquiformis universitatis conditae modus*. », JACQUES DE VORAGINE 2004, p. 1083, n. 18.

*supercelestia. Nam in ipsa die natiuitatis, secundum aliquorum relationem, ut ait Chrysostomus, magis super quendam montem orantibus stella quedam iuxta eos apparuit que formam pueri pulcherrimi habebat et in eius capite crux splendebat. ... In ipsa etiam die tres soles in oriente apparuerunt qui paulatim in unum corpus solare redacti sunt. ...*

*Sibylla in camera imperatoris oraculis insisteret, in die media circulus aureus apparuit circa solem et in medio circuli uirgo pulcherrima stans super aram puerum gestans in gremio. ... Dixitque ei [imperatoris] Sibylla : « Hic puer maior te est et ideo ipsum adora. » Eadem camera in honore sancte Marie dedicata est unde usque hodie dicitur Sancta Maria Ara Celi. ...*

*Secundo ostensa est et manifestata per creaturam que habet esse et uiuere, sicut plante et arbores. In hac enim nocte, ut Bartholomeus in sua compilatione testatur, uinee Engadi, que proferunt balsamum, floruerunt, fructum protulerunt et liquorem dederunt.*

*Tertio per creaturam que habet esse, uiuere et sentire, sicut sunt animalia. Proficiscens enim Ioseph in Betlehem cum Maria pregnante duxit secum bouem, forte ut ipsum uenderet et censum pro se et pro uirgine solueret et de residuo uiuerent, et unum asinum, forte ut uirgo super eum ueheretur. Bos igitur et asinus miraculose dominum cognoscentes flexis genibus ipsum adorauerunt. ...*

*Quarto per creaturam que habet esse, uiuere, sentire et discernere, ut est homo, sicut per pastores. Nam in*

par les corps purement matériels lumineux, comme les corps célestes. En effet, le jour de la Nativité, selon le récit des anciens, comme le dit Jean Chrysostome, aux Mages qui priaient sur une montagne, apparut une étoile, juste au-dessus d'eux. Cette étoile avait la forme d'un très bel enfant, sur la tête duquel brillait une étoile [sic, croix]. ... Ce même jour aussi, trois soleils apparurent à l'orient, qui peu à peu se fondirent en un seul corps solaire. ...

La Sibylle, dans la chambre de l'empereur, se livrait à ses oracles, lorsqu'à midi un cercle d'or apparut autour du soleil, avec, au centre de ce cercle, une vierge très belle, debout sur un autel, portant un enfant dans ses bras. ... la Sibylle ajouta : « Cet enfant est plus grand que toi et tu dois l'adorer. » Cette chambre impériale fut dédiée à sainte Marie ; c'est pourquoi on appelle cette église, encore aujourd'hui, Sainte-Marie-de-l'Autel-du-Ciel (*Aracoeli*). ...

Ensuite, la Nativité a été montrée et manifestée par les créatures qui possèdent l'existence et la vie, comme les plantes et les arbres. En cette nuit, comme en témoigne Barthélémy dans sa compilation, les vignes d'Engadi, qui produisent le baume, fleurirent, portèrent des fruits et donnèrent la liqueur balsamique.

Troisièmement, la Nativité a été manifestée par les créatures qui possèdent l'existence, la vie et la sensation, comme les animaux. En partant pour Bethléem avec Marie enceinte, Joseph emmena avec lui un bœuf, sans doute pour le vendre, afin d'acquitter la capitation pour lui et pour la Vierge et de vivre sur le reste de la somme ; il emmena aussi un âne, sans doute pour transporter la Vierge. Or, de façon surnaturelle, le bœuf et l'âne reconnurent le Seigneur et l'adorèrent en fléchissant les genoux. ...

Quatrièmement, la manifestation se fit par les créatures qui possèdent l'existence, la vie, la sensation et la raison, comme l'homme. Ce fut le cas des bergers. À l'instant de la Nativité, ils veillaient sur leurs troupeaux, comme c'était la coutume deux fois l'an, pour la nuit la plus

<p><i>ipsa hora pastores super gregem suum uigilabant sicut bis in anno in longioribus et breuioribus noctibus anni conseruant. Mos enim fuit antiquitus gentilibus in utroque solstitio, scilicet estiuale circa festum Iohannis baptiste et hiemali circa natiuitatem domini, uigilas noctis custodire ob solis uenerationem. Qui forte mos etiam apud Iudeos ex usu cohabitantium inoleuerat. Ipsis igitur angelus domini apparens et saluatorem natum annuntiauit et quo inueniretur signum dedit. Factaque est cum eo multitudo angelorum dicentium: « Gloria in altissimis deo etc. ». Pastores ergo uenientes totum sicut angelorum dixerat inuenerunt.</i></p> <p><i>Sic iterum manifestata est per Cesarem Augustum</i> ...</p>	<p><i>longue et pour la nuit la plus courte de l'année. C'était en effet une ancienne coutume, chez les Gentils, que d'observer ces veilles à chacun des deux solstices, celui d'été, autour de la fête de la saint Jean Baptiste, et celui d'hiver, autour de Noël, par vénération envers le soleil. Et cette coutume s'était sans doute développée chez les juifs par l'effet des contacts entre populations. Or un ange du Seigneur apparut aux bergers, leur annonça la naissance du Sauveur et où ils en trouveraient le signe. Une foule d'anges se joignirent à lui pour chanter: « Gloire à Dieu au plus haut des cieus... [Luc 2: 14] » Les bergers vinrent donc et ils trouvèrent tout ce que l'ange avait annoncé.</i></p> <p>Cette naissance fut aussi manifestée par César Auguste ...</p>
<p>133-172</p>	<p>4. Les quatre utilités de cette nativité</p>
<p><i>Tertio eius natiuitas est nobis utiliter exhibita. Primo ad demonis confusionem. ... Secundo ad uenie impetrationem ... Tertio ad infirmitatum curationem. ... Quarto ad superbie humiliationem. ...</i><sup>54</sup></p>	<p>Notre troisième considération porte sur l'utilité de cette manifestation. Elle vaut d'abord parce qu'elle <i>confond les démons</i> ... Deuxièmement, cette manifestation est utile pour <i>l'obtention du pardon</i>. ... La troisième utilité touche à <i>la guérison de nos maux</i>. ... La quatrième utilité de cette manifestation consiste en <i>l'humiliation de l'orgueil</i><sup>55</sup>. ...</p>

La masse d'informations rassemblées par Jacques de Voragine est impressionnante autant qu'inédite dans cet agencement rationnel. Les peintres les plus érudits y puisèrent l'inspiration pour composer des *Nativités* tout à fait uniques. Pour ne prendre que quelques exemples, la source d'huile miraculeuse née à l'emplacement de l'actuelle Santa Maria in Trastevere (« En cette nuit, ... à Rome (comme l'attestent Orose et Innocent III), une fontaine d'eau s'est transformée en une fontaine d'huile ... Et c'est là que se trouve actuellement Sainte Marie du Trastévère ») trouve son illustration dans la mosaïque de Pietro Cavallini (1295-99) qui décore l'abside de cette même église ; l'étoile-Enfant qui guide les Mages (« selon le récit des anciens, comme le dit Jean Chrysostome, aux Mages qui priaient sur une montagne, apparut une étoile, juste au-dessus d'eux. Cette étoile avait la forme d'un très bel enfant, sur la tête duquel brillait une étoile croix ») est représentée par Taddeo Gaddi dans les fresques de la chapelle Baroncelli à Santa Croce (1328-32,

<sup>54</sup> JACOPO DA VARAZZE 1998, p. 63-74. Je souligne.

<sup>55</sup> JACQUES DE VORAGINE 2004, p. 49-58. Je souligne.

Florence)<sup>56</sup>. En outre, Pierre Francastel citait, dans *La Figure et le Lieu*, ce récit de spectacle religieux se déroulant dans les rues de Florence en 1454, qui atteste que la *Légende dorée* servait encore de source d'inspiration au XVe siècle :

le 22 [juin] eut lieu "la procession de tous les édifices" ... le dixième édifice était de l'empereur Octave avec une nuée de cavaliers et la Sibylle, la représentation était, cette fois, la prédiction faite par la Sibylle de la naissance du Christ et l'on voyait la Vierge apparaître dans l'air avec l'enfant dans ses bras – bien entendu sur une *nuvola*, ... en onzième lieu, ce fut le Temple de la paix avec l'édifice de la Nativité<sup>57</sup>.

On y reconnaît deux des épisodes relatés par le compilateur dominicain, à savoir la Sibylle de Rome prédisant à l'empereur qu'il devra adorer l'Enfant qui venait de naître (« La Sibylle, dans la chambre de l'empereur, se livrait à ses oracles, lorsqu'à midi un cercle d'or apparut autour du soleil, avec, au centre de ce cercle, une vierge très belle, debout sur un autel, portant un enfant dans ses bras. ... [elle] ajouta : "Cet enfant est plus grand que toi et tu dois l'adorer." ») ainsi que l'allusion à l'écroulement miraculeux du temple construit par les Romains pour célébrer la paix qui régnait lors de l'Incarnation (« comme l'atteste le pape Innocent III, il y eut à Rome une paix de douze ans ; les Romains construisirent un très beau temple de la Paix et ... ils inscrivent sur les portes du temple : « Temple éternel de la paix. » Mais la nuit même où la Vierge enfanta, le temple s'écroula de fond en comble, et c'est sur son emplacement que fut construite depuis l'église de Sainte-Marie-la-Nouvelle. »). En désenclavant l'événement de la naissance du Christ de son contexte immédiat, Jacques de Voragine voulait souligner sa dimension universelle :

Telle une déflagration qui se ressent de manière croissante à travers tous les types d'êtres ... l'Incarnation se répand à travers des caisses de résonance qui en livrent un écho à chaque fois plus puissant. ... Jacques de Voragine livre ainsi l'image d'un monde gradué où les principes de l'esprit se distribuent le long d'une échelle des existants et où *l'événement par excellence* ne cesse de se refléter d'autant mieux qu'on gravit cette dernière<sup>58</sup>.

Il rationalise la tradition narrative sur la Nativité de sorte que chaque source antérieure trouve sa place au sein d'une argumentation rigoureusement déductive, censée rendre compte de tous les enjeux théologiques, censée répondre à toutes les questions que soulève l'Incarnation. Florent Coste offre une analyse éclairante du travail de Voragine :

---

<sup>56</sup> Ces deux œuvres sont analysées respectivement dans les ch. 3 et 7.

<sup>57</sup> FRANCASTEL 1967, p. 71-72 qui reprend le récit des *Memorie istoriche* de Matteo di Marco Palmieri dans A. D'Ancona, *Origini del Teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891, p. 228 et 255-257.

<sup>58</sup> COSTE 2010, § 27. Je souligne.

La compilation [chez Voragine] relève d'une répétition créatrice qui, en perpétuant la lettre des textes, en renouvelle les conditions de lecture et les éclaire différemment. Aussi la *Légende dorée* n'est-elle pas une méditation transparente, un canal de diffusion dont les hypotextes sortiraient indemnes et inchangés. Entre leur importation et leur exportation, ils se sont trouvés chargés d'un sens au mieux actualisé, au pire foncièrement renouvelé. ... Les fragments décontextualisés se réinscrivent dans une série homogène, autonome et porteuse d'un sens qui lui est propre<sup>59</sup>.

Depuis la concision de l'évangile de Matthieu jusqu'à l'édifice rationnel de Jacques de Voragine, on mesure l'intérêt sans cesse renouvelé que suscite la Nativité du Christ dès l'Antiquité et tout au long du Moyen Âge. La prolifération des épisodes apocryphes participe des débats sur les enjeux théologiques liés à cet événement primordial de la vie du Christ : les sages-femmes comme garantes de la virginité de la Vierge après l'accouchement, par exemple, ou encore la présence de l'âne et du bœuf comme symboles des deux peuples, païen et juif, illustrant les deux attitudes opposées (acceptation et refus) face à la venue d'un Dieu nouveau. Manifestation concrète de l'Incarnation de Dieu – là où l'Annonciation demeurerait une manifestation bien plus abstraite, parce qu'invisible, de ce même mystère central pour le christianisme –, la venue au monde de Jésus est d'abord une naissance, c'est-à-dire un événement ponctuel dans le temps. La nécessité de la décrire en détail, dans le but d'en affirmer les fondements théologiques, la transforme en récit narratif, aussi bien dans les textes que dans les images, et elle devient la Nativité/*Nativité*. Ce terme spécifique renvoie à tout un ensemble de figures (Marie, Jésus, Joseph, les bergers, l'âne, le bœuf, les sages-femmes) et d'objets (la crèche, l'étable, les langes, l'étoile, le bassin, la cruche) dont, après avoir retracé dans ce premier chapitre l'apparition successive dans les évangiles canoniques puis apocryphes, on va explorer la présence – la disparition pour certains d'entre eux –, les changements de forme et de statut dans leurs représentations figuratives.

Cependant, avant même que ne se répande la synthèse doctrinaire de la *Légende dorée*, l'approche textuelle et la représentation figurative du récit par lequel l'événement se manifeste sont d'abord fortement marquées par la personnalité de François et les péripéties du franciscanisme : aussi s'agit-il désormais d'interroger la place de saint François et du franciscanisme dans l'histoire de la *Nativité* italienne.

---

<sup>59</sup> COSTE 2009, p. 69-70.

## CHAPITRE 2

### NOËL SELON FRANÇOIS D'ASSISE

Trois ans avant sa mort en octobre 1226, François prend l'initiative de mettre en scène la crèche de Noël, donnant ainsi lieu à la première représentation « vivante » de la Nativité. De retour de son voyage en Terre Sainte (1219), où il a pu observer la mise en scène de la Nativité dans la grotte de Bethléem, il obtient du pape Honorius III l'autorisation de reproduire cette cérémonie<sup>1</sup>. Avec l'aide de Giovanni Vellita, son ami et seigneur de Greccio, village de la province de Rieti à la frontière entre Latium et Ombrie, il fait donc installer, le soir de Noël 1223, une crèche comportant un âne, un bœuf et du foin et invite les habitants, clercs et laïcs, à se joindre à lui. Ayant revêtu ses habits de diacre, il prononce un prêche avec tant de ferveur qu'un « miracle » se produit sous la forme d'une vision : l'un des participants voit apparaître dans la crèche l'Enfant Jésus nouveau-né, que François soulève, prend dans ses bras et étreint, invitant alors tous les fidèles à raviver leur foi et « ressusciter » ainsi à leur tour Jésus dans leur cœur. Cet épisode de la crèche de Greccio illustre le rapport privilégié du *poverello* à la fête de Noël. Il est raconté, avec quelques variantes significatives, par les deux principaux biographes de François : Thomas de Celano et Bonaventure de Bagnoregio. Ce chapitre est consacré à l'étude de ces textes ainsi que des représentations picturales de *François célébrant Noël à Greccio* dont je tente ici de présenter un corpus exhaustif. La crèche vivante de 1223 n'est cependant que la dernière trace – et la plus connue – de la prédilection de François pour Noël. On conserve en effet un psaume autographe qui lui est entièrement consacré.

---

<sup>1</sup> C'est du moins ce que rapporte Bonaventure de Bagnoregio, s'écartant ainsi de ce qu'avait affirmé Thomas de Celano, son premier biographe, qui avait placé la mise en scène de Greccio sous le signe de la seule conformité à la règle. La portée de cette divergence entre les deux biographes est explicitée *infra*, 2.2.2.



## 2.1 Le *Psaume* autographe

Probablement entre 1221 et 1223<sup>2</sup>, François écrit ce que les philologues ont appelé l'*Officium Passionis Domini*, le plus long de tous ses textes de prière, composé de quinze psaumes qui, contrairement à ce que ce titre posthume indique, reviennent sur l'ensemble de la vie du Christ et non pas seulement sur sa Passion<sup>3</sup>. L'*Officium* se divise en cinq parties, destinées à être récitées respectivement durant 1) le temps de la Passion (temps ordinaire et carême), 2) le temps pascal, 3) les dimanches et grandes fêtes, 4) l'avent et, pour finir, 5) Noël<sup>4</sup>. Le Psaume consacré à la naissance du Seigneur est ainsi le quinzième et dernier de l'*Officium*. C'est le seul et unique texte écrit de la main de François sur Noël.

<i>Ad Vesperam in Nativitate Domini – Psalmus XV</i>	Vêpres en la Nativité du Seigneur – Psaume XV
<p>1 <i>Exsultate Deo adiutori nostro [Ps 80 : 2a], iubilante Domino Deo vivo et vero in voce exsultationis [Ps 46 : 2b].</i></p> <p>2 <i>Quoniam Dominus excelsus, terribilis, Rex magnus super omnem terram [Ps 46 : 3].</i></p> <p>3 <i>Quia sanctissimus Pater de caelo, Rex noster ante saecula [Ps 73 : 12a], misit dilectum Filium suum de alto ; et natus fuit de beata virgine sancta Maria.</i></p> <p>4 <i>Ipse invocavit ipsum : Pater meus es tu [Ps 88 : 27a] ; et ego primogenitum posuit illum, excelsum pre regibus terrae [Ps 88 : 28].</i></p> <p>5 <i>In illa die mandavit Dominus misericordiam suam, et nocte canticum eius [cf. Ps 41 : 9a-b].</i></p>	<p>1 Exultez pour Dieu, notre aide, jubilez pour le Seigneur, Dieu vivant et vrai, en cri d'exultation.</p> <p>2 Car le Seigneur est très haut, grand Roi redoutable sur toute la terre.</p> <p>3 Car le très saint Père du ciel, notre Roi avant les siècles, envoya d'en haut son Fils bien-aimé, et il naquit de la bienheureuse Vierge sainte Marie<sup>7</sup>.</p> <p>4 Il invoqua : « Tu es mon Père » ; et lui l'établit comme premier-né, élevé au-dessus des rois de la terre.</p> <p>5 En ce jour-là, le Seigneur envoya sa miséricorde et, de nuit, son cantique.</p>

<sup>2</sup> C'est l'hypothèse de Carlo Paolazzi, responsable de l'édition scientifique (latin et traduction italienne) la plus récente des écrits de François d'Assise, Francesco d'Assisi 2009, p. XV. D'après Laurent Gallant, traducteur de l'*Officium Passionis* en français : « certains psaumes sont visiblement le fruit de beaucoup de retouches successives, alors que d'autres ressemblent plutôt à des ébauches, probablement parce qu'ils sont les derniers à avoir été mis en chantier par François, alors que les premiers avaient pu évoluer sur une période d'une quinzaine d'années. La tradition manuscrite nous a transmis ces textes tels qu'ils existaient à la mort de François. Eût-il vécu encore dix ans qu'ils auraient sûrement évolué davantage, étant l'expression de son expérience toujours plus profonde des mystères du Christ. », Laurent Gallant, in SAINT FRANÇOIS 2010, p. 128

<sup>3</sup> Le texte latin de l'*Officium Passionis* et sa traduction italienne se trouvent dans Francesco d'Assisi 2009, p. 66-107 ; sa traduction française dans FRANÇOIS D'ASSISE 2010, p. 125-153.

<sup>4</sup> « Ces *Psaumes* de François constituent une œuvre étonnante, unique dans l'histoire de la prière dévotionnelle. Avant lui, on ne trouve rien qui s'en approche, même de loin, tant en ce qui concerne la structure que le contenu. Et à une exception près [l'office de la Passion de notre Seigneur contenu dans le ms. lat. 757 de la BnF aux f. 156 à 177], rien n'a été tenté de semblable après lui. », Laurent Gallant in FRANÇOIS D'ASSISE 2010, p. 125.

<sup>7</sup> « François met ici en œuvre les passages de l'Ancien Testament traditionnellement lus comme une annonce de la venue du Messie et les complète pour en faire un récit de la Nativité. », Jean-François Godet-Calogeras, in SAINT FRANÇOIS 2010, p. 152, n. 1.

<p>6 <i>Hec est dies, quam fecit Dominus ; exsulemus et laetemur in ea [Ps 117 : 24].</i></p> <p>7 <i>Quia sanctissimus puer dilectus datus est nobis ; et natus fuit pro nobis [cf. Is 9 : 6], in via et positus in praesepio,</i> <i>quia non habebat locum in deversorio [cf. Lc 2 : 7].</i></p> <p>8 <i>Gloria in altissimis Domino Deo, et in terra pax hominibus bone voluntatis [cf. Lc 2 : 14].</i></p> <p>9 <i>Letentur celi et exsultet terra, commoveatur mare et plenitudo eius ; gaudebunt campi et omnia que in eis sunt [Ps 95 : 11-12a].</i></p> <p>10 <i>Cantate ei canticum novum, cantate Domino omnis terra [Ps 95 : 1].</i></p> <p>11 <i>Quoniam magnus Dominus et laudabilis nimis, terribilis est super omnes deos [Ps 95 : 4].</i></p> <p>12 <i>Afferte Domino patrie gentium, afferte Domino gloriam et honorem, afferte Domino gloriam nomini eius [Ps 95 : 7-8a].</i></p> <p>13 <i>Tollite corpora vestra et baiulate sanctam crucem eius, et sequimini usque in finem sanctissima praecepta eius [cf. Lc 14 : 27 ; 1P 2 : 21<sup>5</sup>]<sup>6</sup>.</i></p>	<p>6 Voici le jour que fit le Seigneur : exultons et réjouissons-nous en ce jour.</p> <p>7 Car le très saint enfant bien-aimé nous a été donné et il naquit pour nous en chemin et fut posé dans une crèche, car il n'avait pas de place à l'auberge.</p> <p>8 Gloire au très haut des cieux au Seigneur Dieu et, sur terre, paix aux hommes de bonne volonté.</p> <p>9 Que se réjouissent les cieux et qu'exulte la terre, que se meuvent la mer et sa plénitude, se réjouiront les champs et tout ce qui est en eux.</p> <p>10 Chantez-lui un cantique nouveau, chantez au Seigneur, terre entière.</p> <p>11 Car grand est le Seigneur et extrêmement louable, terrible au-dessus de tous les dieux.</p> <p>12 Apportez au Seigneur, patries des peuples, apportez au Seigneur gloire et honneur, apportez au Seigneur la gloire [due] à son nom.</p> <p>13 Relevez vos corps et portez sa sainte croix et suivez jusqu'à la fin ses très saints préceptes<sup>8</sup>.</p>
--	--

Entre une transcription et l'autre des psaumes bibliques, François intercale quelques versets extraits du Nouveau Testament et en particulier de l'Évangile de Luc, tel « *et reclinavit eum in presepio quia non erat eis locus in diversorio* » (2 : 7) qu'il adapte avec ses propres expressions : « *et positus in presepio, quia non habebat locum in diversorio* ». La transformation de *non erat eis* en *non habebat* vise à « mostrare che fin dalla nascita “il Figlio dell'uomo non ha dove posare il capo” (Lc 9 : 58)<sup>9</sup> », dans l'esprit de valorisation de l'humilité et de la pauvreté caractéristique de la conception franciscaine du monde et de la foi. Avec ces insertions néotestamentaires, François actualise la lecture de l'Ancien Testament : en laissant les derniers mots à Luc, il insiste sur la spécificité du message chrétien où l'annonce de la paix, et l'exultation qui s'ensuit, s'allient à la conception d'une existence humaine entièrement vouée à l'imitation du Christ de la Passion<sup>10</sup>. Le Psaume XV rappelle

<sup>5</sup> 1P : première épître de saint Pierre.

<sup>6</sup> FRANCESCO D'ASSISI 2009, p. 104-107.

<sup>8</sup> Traduit du latin par Jean-François Godet-Calogeras, in SAINT FRANÇOIS 2010, p. 151-152.

<sup>9</sup> Carlo Paolazzi in FRANCESCO D'ASSISI 2009, p. 107, n. 13.

<sup>10</sup> « Les Psaumes de François constituent une transcription psalmique des mystères du Christ. Ils reposent sur l'interprétation typologique chère aux Pères : l'Ancien Testament fonctionne comme une annonce du Nouveau et le Nouveau vient dévoiler les promesses cachées de l'Ancien. Pour ce faire, François choisit et

certaines la puissance « terrible » de Dieu le Père (§ 2 et 11) mais il prend surtout la forme d'une invitation à manifester sa joie (§ 1 *exsultate, iubilate, in voce exsultationis* ; § 6 *exsultemus et letemur* ; § 9 *letentur celi et exsultet terra, commoveatur mare, gaudebunt campi*), lancée à toutes les créatures et, progressivement, au cosmos tout entier, comme l'indique le passage de la seconde à la première et enfin à la troisième personne du pluriel (*exsultate* → *exsultemus, letemur* → *letentur*) et la mention d'éléments englobants (§ 9 *mare et plenitudo eius, campi et omnia que in eis sunt*). Noël célèbre le mystère d'un Dieu « vivant et vrai » (§ 1) élargissant pour tous, par la naissance de son « Fils bien aimé » (§ 3), le don de sa miséricorde. D'après François, la reconnaissance pour ce don doit retentir en un « chant nouveau » (§ 8 *Gloria in altissimis* ; § 10 *Cantate ei canticum novum, cantate Domino*). Deux témoignages de ses contemporains concordent sur la prédilection absolue de François pour la Nativité du Seigneur, entre toutes les autres fêtes :

§ 14	Frère Léon <sup>11</sup> , <i>Compilation d'Assise</i> (1246)
<i>Nam beatus Franciscus maiorem reuerentiam habebat in Nat(iuitate) Domini quam in ulla alia sollempnitate Domini, ... tamen ex quo natus fuit nobis, ut dicebat beatus Franciscus, oportuit nos salutari</i> <sup>12</sup> .	Le bienheureux François avait en effet plus de révérence envers la nativité du Seigneur qu'envers toute autre solennité du Seigneur, car, ... du moment où il nous est né, comme le disait le bienheureux François, il fallait que nous soyons sauvés <sup>13</sup> .
Ch. CLI, § 199	Thomas de Celano, <i>Vita secunda</i> (1246-47)
<i>Nativitatem pueri Iesu prae aliis sollempnitatibus ineffabili alacritate colebat, festum festorum asserens.</i>	Plus que les autres fêtes, il honorait la nativité de l'Enfant Jésus d'une allégresse ineffable, déclarant que c'était la Fête des fêtes <sup>14</sup> .

Cette *reverentia* toute particulière explique sa décision de mettre en scène lui-même la crèche. Dans les textes relatant ce moment, François est montré déployant la même énergie qu'il mettait dans son Psaume à réveiller la foi endormie dans le cœur des fidèles et à les inviter à louer Dieu en chantant. Aussi, pour connaître l'épisode à bien des égards singulier du Noël à Greccio de 1223, et ses multiples répercussions iconographiques,

---

« met en ordre » des versets du Psautier qu'il complète par quelques autres textes scripturaires, ainsi que par quelques expressions personnelles. », FRANÇOIS D'ASSISE 2010, p. 127.

<sup>11</sup> Frère Léon a été l'un des compagnons de route de François durant les dernières années de sa vie. Scribe et confesseur du *poverello*, il est un témoin précieux, qui, outre de nombreux récits oraux transcrits par d'autres, a laissé quelques écrits, dont la *Compilation d'Assise* qui rassemble de nombreux épisodes de la vie du saint et a beaucoup été remployée par la suite, en particulier par Thomas de Celano.

<sup>12</sup> LÉON DE VITERBE 1990, p. 282.

<sup>13</sup> Traduction du latin de François Delmas-Goyon, in SAINT FRANÇOIS 2010, p. 1231-1233.

<sup>14</sup> LEGENDAE S. FRANCISCI 1926-1941, p. 244-245. Traduction du latin de Dominique Poirel, in SAINT FRANÇOIS 2010, p. 1699-1701.

devons-nous nous en rapporter aux témoignages indirects de Thomas de Celano (*Vita prima*, ch. 85-87 et *Traité des miracles*, ch. 19) et Bonaventure de Bagnoregio (*Legenda Maior*, ch. 10 : 7). Je n'analyse *in extenso* que ces deux textes dans la mesure où ce sont ceux qui servent de base aux peintres pour l'élaboration de leurs programmes iconographiques. Je signale toutefois qu'il existe une troisième version du récit de Noël 1223 à Greccio par Julien de Spire – frère mineur contemporain de Thomas de Celano –, chronologiquement intermédiaire (1232-35) entre les deux autres (1228-29 et 1262-63), sur laquelle je reviendrai ponctuellement<sup>15</sup>.

## 2.2 Greccio dans les biographies de François

D'un texte à l'autre, on décèle, par-delà les concordances, leur inspiration divergente, qui témoigne de « la tension conflictuelle entre les deux âmes du franciscanisme : les frères de la communauté et les Spirituels<sup>16</sup>. » Chaque biographie a pour but de répondre à la précédente dont elle ne se borne pas à combler les lacunes mais qu'elle rectifie, en s'inscrivant en faux contre des assertions censées trahir la figure de François en train d'être forgée de part et d'autre.

### 2.2.1 La Vita de Thomas de Celano

Thomas de Celano (1190 ca – 1260 ca), probablement un clerc au vu de sa solide culture classique, biblique et hagiographique, fut le premier biographe du *poverello*, voire, aux yeux de certains, « l'inventeur » de saint François d'Assise<sup>17</sup>. À la demande du pape

---

<sup>15</sup> Le texte se trouve dans *LEGENDAE S. FRANCISCI* 1926-1941, Fasciculus IV : Fr. Iulianus de Spira O.F.M., *Vita S. Francisci*, p. 360-361 et la traduction française (de Jean-Baptiste Lebigue) dans *FRANÇOIS D'ASSISE* 2010, p. 817-818. D'après J.-B. Lebigue, Julien de Spire compte « parmi les plus anciens hagiographes du petit pauvre d'Assise. Mais son œuvre a ... [souffert] sans remède de la comparaison avec le génial Thomas. », *FRANÇOIS D'ASSISE* 2010, p. 705. Pour un commentaire de ces textes (à l'exclusion de Julien de Spire), v. Charles de la Roncière, « La Nativité dans la dévotion de saint François d'Assise », in *BOYER, DORIVAL* 2003, p. 231-243.

<sup>16</sup> André Vauchez, in *FRANÇOIS D'ASSISE* 2010, p. 17.

<sup>17</sup> *MICETTI* 2004, p. 353, cité dans *FRANÇOIS D'ASSISE* 2010, p. 432. Sur la culture de T. de Celano : « Sa culture ressortit non pas à la formation universitaire et à la méthode scolastique, mais elle vient en droite ligne des écoles monastiques ou canoniales du XIIe siècle où il a été éduqué. ... Il se nourrit des Pères et des auteurs du XIIe siècle les plus connus : Augustin, Jérôme, Grégoire, le Grand, Isidore de Séville,

Grégoire XI, il acheva en 1228-29 (juste après la mort de François en 1226) la *Vie du bienheureux François*, appelée rétrospectivement et par commodité *Vita Prima*<sup>18</sup>. Thomas de Celano fut amené ensuite à revenir sur son texte, de telle sorte que la *Vita*, en fin de compte, se compose de trois parties rédigées à des époques différentes : la *Vita prima* (1228) consacrée à la vie du saint excepté ses deux dernières années, la *Vita secunda* (1246-47) qui intègre la période 1224-26, et le *Tractatus de miraculis* (1247-52) narrant les miracles posthumes et la canonisation<sup>19</sup>. Voici donc le récit de Greccio qui se place en toute dernière position de la *Vita prima* (ch. XXX : 84-87), auquel je fais suivre immédiatement l'extrait du *Tractatus de miraculis*, qui décrit une nouvelle fois les vertus curatives du foin de la crèche de Greccio déjà mentionnées dans le chapitre de la *Vita prima*.

XXX. De praesepio quod fecit in die natalis Domini.	Extrait de la <i>Vita Prima</i> CH. XXX LA CRÈCHE QU'IL FIT LE JOUR DE NOËL
84. <i>Summa eius intentio, praecipuum desiderium, supremumque propositum eius erat sanctum Evangelium in omnibus et per omnia observare ac perfecte omni vigilantia, omni studio, toto desiderio mentis, toto cordis fervore, "Domini nostri Iesu Christi doctrinam sequi et vestigia" [Regula 1, c. 1] imitari</i> <sup>20</sup> . <i>Recordabatur assidua meditatione verborum eius et sagacissima consideratione ipsius opera recolebat. Praecipue incarnationis humilitas et</i>	84. Son dessein le plus haut, son désir principal, son projet suprême était d'observer en tout et à travers tout le saint Évangile, de suivre parfaitement de toute sa vigilance, de tout son effort, de tout le désir de son esprit, de toute la ferveur de son cœur l'enseignement de notre Seigneur Jésus-Christ et d'imiter ses pas. Par une méditation incessante, il se souvenait de ses paroles ; par une très pénétrante contemplation, il se rappelait ses actions. En particulier,

Hugues de Saint-Victor et, abondamment, Bernard de Clairvaux. », Jacques Dalarun, in FRANÇOIS D'ASSISE 2010, p. 439-440.

<sup>18</sup> « Il n'assista probablement pas à la mort de François en 1226, mais il fut présent à sa canonisation en 1228. C'est à ce moment que Grégoire IX lui confia la rédaction de la *Vie du bienheureux François*, ce qui prouve à la fois qu'il comptait parmi les plus habiles lettrés des Frères mineurs et qu'il partageait globalement les vues du pontife sur l'avenir de l'Ordre. », Jacques Dalarun, in FRANÇOIS D'ASSISE 2010, p. 441.

<sup>19</sup> P. Boucheron rappelle combien la réécriture continue, davantage dictée par les besoins de l'ordre que par un souci de fidélité à François en coûte à Thomas de Celano : « Parce qu'il fut de ses proches disciples et son premier hagiographe, on demanda à Thomas de Celano de réécrire sans cesse, pendant plus de vingt ans, la vie de celui qui avait bouleversé la sienne. Obéissant et fidèle, il s'exécutait, non sans rechigner lorsqu'on exigeait de lui l'ultime coup de rabot qui allait émousser les dernières aspérités d'une légende tant de fois frottée, lissée, aplanie. C'est à la toute fin du recueil de miracles ... que l'hagiographe se révolte : "Nous ne pouvons fabriquer chaque jour des nouveautés, nous ne pouvons changer en rond ce qui est carré, nous ne pouvons appliquer à la diversité si multiple des époques et des volontés ce que nous avons reçu en un seul homme." », BOUCHERON 2012, p. 92-93. Pour une lecture historique et critique des hagiographies sur François d'Assise, v. DALARUN 1996.

<sup>20</sup> Dans cette phrase, Thomas de Celano adopte « une formule intermédiaire entre la *sequela Christi* ... et l'*imitatio Christi* ... Il infléchit donc légèrement la volonté de François qui, quant à elle, était dans le droit fil de la vie apostolique : suivre les pas du Christ. », Dominique Poirel, in SAINT FRANÇOIS 2010, p. 569, n. 3. Le paragraphe 13 du Psaume XV de l'*Officium Passionis* allait bien dans ce sens aussi (*sequimini sanctissima precepta eius*).

*charitas passionis ita eius memoriam occupabant, ut vix vellet alius cogitare. – Memorandum proinde ac reverenti memoria recolendum quod tertio anno ante gloriosi obitus sui diem [Ergo die 25 decembris 1223] apud castrum quod Graecium dicitur, fecit in die natalis Domini nostri Iesu Christi. Erat in terra illa vir [Iob. 1, 1] quidam nomine Ioannes, bonae famae [Phil. 4, 8] sed melioris vitae, quem beatus Franciscus amore praecipuo diligebat, quoniam eum in terra sua nobilis et honorabilis plurimum exstitisset, carnis nobilitate calcata, nobilitatem animi est secutus. Hunc vero beatus Franciscus, sicut saepe solebat, fere per quindecim dies ante nativitatem Domini fecit ad se vocari et dixit ei: “Si desideras, ut apud Graecium praesentem festivitatem Domini celebremus, festina praecedere, et quae tibi dico, prepara diligenter [Prov. 24, 27] Volo enim illius pueri memoriam agere, qui in Bethlehem natus est [Matth. 2, 1-2], et infantilium necessitatum eius incommoda, quomodo in praesepio reclinatus [Luc. 2, 7] et quomodo, adstante bove atque asino, supra foenum positus exstitit, utcumque corporeis oculis pervidere”. Quod audiens vir bonus atque fidelis cucurrit citius [Iob. 20,4], et omnia in praedicto loco<sup>21</sup>, quae sanctus dixerat, praeparavit.*

85. *Appropinquavit autem dies laetitia [Iob. 13, 10], tempus exsultationis advenit [Cant. 2, 12]. E pluribus locis vocati sunt fratres: viri et mulieres terrae illius, secundum posse suum, exsultantibus animis cereos et faces praeparant ad illuminandam noctem, quae scintillanti sidere dies omnes illuminavit et annos. Venit denique sanctus Dei et inveniens omnia praeparata, vidit et gavisus est [Iob. 8, 56]. Et quidem praeparatur praesepium, apportatur foenum, bos et asinus adducuntur. Honoratur ibi simplicitas, exaltatur paupertas, humilitas commendatur et quasi nova Bethlehem de Graecio facta est. Illuminatur nox ut dies [Ps. 138, 12], et hominibus atque animalibus deliciosa exstitit. Adveniunt populi et ad novum mysterium novis gaudiis adlaetantur. Personat silva voces et iubulantibus rupes respondent. Cantant fratres, Domino laudes debitas persolventes, et tota nox*

l'humilité de l'Incarnation et la charité de la Passion occupaient à tel point sa mémoire qu'il voulait à peine penser à autre chose. Aussi doit-on rappeler et honorer par une mémoire révérende ce qu'il fit, la troisième année avant le jour de sa mort glorieuse, au bourg fortifié qu'on appelle Greccio le jour de la nativité de notre Seigneur Jésus-Christ. Il y avait dans ce pays un homme du nom de Jean, *de bonne réputation*, mais d'une vie meilleure encore. Le bienheureux François le chérissait d'un amour particulier, alors que dans son pays il était noble et honorable au plus haut point, il avait foulé la noblesse de la chair pour suivre la noblesse de l'esprit. Le bienheureux François, comme il faisait souvent, le fit appeler à lui environ quinze jours avant la nativité du Seigneur et lui dit : « Si tu désires que nous célébrions la présente fête du Seigneur à Greccio, dépêche-toi de t'y rendre à l'avance et ce que je te dis, *prépare-le soigneusement*. Car je veux faire mémoire de cet enfant qui *est né à Bethléem* et observer en détail, autant que possible de mes yeux corporels, les désagréments de ses besoins d'enfant, comment il était *couché dans une crèche* et comment, à côté d'un bœuf et d'un âne, il a été posé sur le foin. » Entendant cela, l'homme bon et fidèle *courut bien vite* et prépara en ce lieu tout ce que le saint avait dit.

85 *Le jour de l'allégresse* approcha, le temps de l'exultation *advint*. Les frères furent convoqués de plusieurs lieux : les hommes et les femmes de ce pays, chacun comme il le peut, préparent en exultant des cierges et des torches pour illuminer la nuit, elle qui a illuminé tous les jours et toutes les années de son astre scintillant. Enfin vint le saint de Dieu et, trouvant tout préparé, *il vit et fut en joie*. De fait, on prépare une crèche, on apporte du foin, on conduit un bœuf et un âne. Là est honorée la simplicité, exaltée la pauvreté, louée l'humilité et l'on fait de Greccio comme une nouvelle Bethléem. *La nuit s'illumine comme le jour* et elle fut délicieuse aux hommes ainsi qu'aux animaux. Arrive la population et, devant ce nouveau mystère, elle se réjouit de joies nouvelles. La forêt retentit de voix et les roches répondent aux cris de jubilation. Les frères

<sup>21</sup> D'après Dominique Poirel, traductrice du texte, *locus* désigne « non seulement le bourg de Greccio en général, mais l'permitage des frères en particulier, qui se tenait à quelque distance du bourg. », SAINT FRANÇOIS 2010, p. 570, n. 7.

<p><i>iubilatione resultat. Stat sanctus Dei coram praesepio, suspiriis plenus, pietate contritus et mirabili gaudio superfusus. Celebrantur missarum solemnities supra praesepe et nova fruuntur consolatione sacerdos.</i></p> <p>86. <i>Induitur sanctus Dei leviticis ornamentis, quia levita<sup>22</sup> erat, et voce sonora sanctum Evangelium cantat. Et quidem vox eius, vox vehemens, vox dulcis [Cant. 2, 14], vox clara, voxque sonora, cunctos invitans ad praemia summa. Praedicat deinde populo circumstanti et de nativitate pauperis Regis et Bethlehem parvula civitate melliflua eructat. Saepe quoque, cum vellet Christum "Iesum" nominare, amore flagrans nimio, eum "puerum de Bethlehem" nuncupabat, et more balantis ovis "Bethlehem" dicens, os suum voce sed magis dulci affectione totum implebat. Labia sua etiam, cum "puerum de Bethlehem" vel "Iesum" nominaret, quasi lambebat lingua, felici palato degustans et deglutiens dulcedinem verbi huius. Multiplicantur ibi dona Omnipotentis et a quodam viro virtutis [I Mach. 5, 50] mirabilis visio cernitur. Videbat enim in praesepio puerulum unum iacentem exanimem, ad quem videbat accedere sanctum Dei et eundem puerum quasi a somni sopore suscitare. Nec inconueniens visio ista, cum puer Iesus in multorum cordibus oblivioni fuerit datus [Ps. 30, 13], in quibus, ipsius gratia faciente, per servum suum sanctum Franciscum resuscitatus est et impressus memoriae diligenti. Finiuntur denique solemnes excubiae et unusquisque eum gaudio ad propria remeavit.</i></p>	<p>chantent, s'acquittent des louanges dues au Seigneur et toute la nuit résonne de jubilation. Le saint de Dieu se tient devant la crèche, plein de soupirs, contrit de pitié et inondé d'une joie étonnante. On célèbre la solennité de la messe sur la crèche et le prêtre jouit d'une consolation nouvelle.</p> <p>86 Le saint de Dieu se vêt des ornements du lévite, car il était lévite, et chante d'une voix sonore le saint Évangile. Sa voix était certes une voix forte, une voix douce, une voix claire, une voix sonore, qui invita toute l'assistance aux récompenses suprêmes. Il prêche ensuite au peuple se tenant alentour et profère des paroles douces comme miel sur la naissance du pauvre roi et sur la pauvre petite cité de Bethléem. Souvent aussi, alors qu'il voulait nommer le Christ « Jésus », brûlant d'un amour excessif, il l'appelait « l'enfant de Bethléem » et, en disant « Bethléem » à la façon d'une brebis bêlante, il emplissait toute sa bouche du mot, mais plus encore d'un sentiment de douceur. Même ses lèvres, quand il nommait « l'enfant de Bethléem » ou « Jésus », il les léchait de la langue, goûtant sur son heureux palais et déglutissant la douceur de ce mot. Là se multiplient les dons du Tout-Puissant et un homme de vertu aperçoit une vision étonnante. Il voyait en effet dans la crèche un petit enfant gisant inanimé dont semblait s'approcher le saint de Dieu ; et il paraissait éveiller cet enfant comme de la torpeur du sommeil. Cette vision n'est pas hors de propos, puisque l'Enfant Jésus, dans le cœur de beaucoup, a été livré à l'oubli et que chez les mêmes personnes, sous l'action de sa grâce, il est ressuscité à travers son serviteur saint François et s'est imprimé dans une mémoire attentive. Enfin s'achèvent les vigiles sacrées et chacun rentra joyeusement chez lui.</p>
	<p>MIRACLES</p>
<p>87. <i>Conservatur foenum in praesepio positum, ut per ipsum iumenta et animalia salva faciat Dominus quemadmodum multiplicavit misericordiam suam [Ps. 35, 6-8] sanctam. Et revera sic actum est, ut animalia multa, diversos morbos habentia, per circumadiacentem regionem, manducantia de hoc foeno, a suis sint</i></p>	<p>87 On conserve le foin placé dans la crèche, afin que par lui le Seigneur sauve les bêtes de somme et les animaux, de même qu'il a multiplié sa sainte miséricorde. En vérité, il advint que de nombreux animaux, atteints de maladies diverses à travers la région environnante, furent délivrés de leurs maladies en mangeant de ce foin. Bien plus, les</p>

<sup>22</sup> *Levita* est le mot latin pour « diacre », second des ordres cléricaux après la prêtrise. V. Dominique Poirel, in SAINT FRANÇOIS 2010, p. 571, n. 3.

<p><i>aegritudinibus liberata. Immo et mulieres, partu gravi ac longo laborantes, de praedicto foeno sibi superimponentes, partu pariunt salutari : atque a diversis cladibus utriusque sexus concursus desideratam ibidem obtinent sanitatem. – Consecratus est denique locus praesepii templum Domino [III Reg. 8, 63], et in honorem beatissimi patris Francisci supra praesepe altare construitur et ecclesia dedicatur, ut ubi animalia quandoque foeni pabulum comederunt [Dan. 5,21], ibi de caetero ad sanitatem animae ac corporis manducant homines carnes agni immaculati et incontaminati [I Petr. 1, 19] Iesu Christi Domini nostri [I Cor. 1, 10], qui summa et ineffabili charitate dedit seipsum nobis [Tit. 2, 14], cum Patre ac Spiritu sancto vivens et regnans Deus aeternaliter gloriosus per cuncta saecula saeculorum [Apoc. 1, 18]. Amen. Alleluia, Alleluia. Explicit primum opus de vita et actibus beati Francisci<sup>23</sup>.</i></p>	<p>femmes elles-mêmes qui souffraient d'un accouchement pénible et long enfantent par un accouchement salubre en plaçant sur elles de ce même foin ; une foule des deux sexes accourue obtient au même endroit la guérison de fléaux divers. Pour finir, le lieu de la crèche fut consacré comme <i>temple au Seigneur</i> et, en l'honneur du très bienheureux père François, on construit un autel sur la crèche et on dédicace une église, pour que là où les animaux <i>ont</i> un jour mangé une pâture de foin, les hommes désormais y mangent, pour la guérison de l'âme et du corps, la chair de l'Agneau immaculé et sans souillure, Jésus Christ notre Seigneur qui, dans sa charité suprême et ineffable, s'est lui-même donné à nous, lui qui avec le Père et l'Esprit saint vit et règne, Dieu éternellement glorieux, pour tous les siècles des siècles. Amen. Alléluia. Alléluia. ICI FINIT LE PREMIER OUVRAGE SUR LA VIE ET LES ACTIONS DU BIENHEUREUX FRANÇOIS.</p>
<p>Tractatus de miraculis</p>	<p>Extrait du Tractatus de Miraculis MIRACLES</p>
<p>19. Per diversas regiones populorum multorum fervens devotio sancto Francisco panes et res comestibiles ad benedicendum saepius offerebat. Quibus longo tempore divino munere sine corruptione aliqua reservatis, ad eorum gustum corpora morbida sanabantur. Nam et probatum est pervalidas tonitruorum et grandinum tempestates horum virtute repelli. Revera nonnullorum experientia protestatur qualiter per chordam qua cingebatur ipse et petiolas ab eius vestimentis dissutas, fugabantur morbi, fugiebant febres et diu cupita redibat salus. Cum enim die Nativitatis Domini de ipso Bethlebemitico puero praesepii memoriam celebraret, et universa olim circa puerum Iesum facta colludia mystice iteraret, inter plura magnalia quae ibidem a Deo sunt ostensa, fenum de praesepio illo sublatum, quam multis fuit ad remedium sanitatis, maxime cum difficultate parientibus feminis et contagiosis animalibus universis<sup>24</sup>.</p>	<p>19 À travers diverses régions, la dévotion fervente de peuples nombreux offrait fort souvent à saint François des pains et des aliments pour qu'il les bénisse. Ces derniers, par un don divin, se conservaient longtemps sans aucune corruption et, en les goûtant, les corps malades étaient guéris. Il est aussi prouvé que, par leur puissance, de très fortes intempéries de tonnerre et de grêle furent repoussées. À la vérité, il est attesté par l'expérience de quelques-uns comment, par la corde dont il se ceignait lui-même et de petits morceaux décousus de ses vêtements, les maladies étaient mises en fuite, les fièvres s'enfuyaient et la santé longtemps désirée revenait. En effet, alors que le jour de la nativité du Seigneur il célébrait la mémoire de la crèche à propos de l'enfant de Bethléem et répétait mystiquement tous les jeux qui avaient autrefois eu lieu autour de l'enfant Jésus, parmi plusieurs hauts faits qui furent manifestés là par Dieu, le foin retiré de cette crèche servit de remède pour la guérison de nombreuses créatures, surtout les femmes qui enfantaient avec difficulté et tous les</p>

<sup>23</sup> *Legendae s. Francisci* 1926-1941, Fasciculus I : Thomas de Celano, *Vita prima s. Francisci assisiensis*, p. 63-65. Traduction du latin de Dominique Poirel, in FRANÇOIS D'ASSISE 2010, p. 569-573.

<sup>24</sup> *Legendae s. Francisci* 1926-1941, Fasciculus III : Thomas de Celano, *Tractatus de miraculis*, p. 280-281. Traduction du latin de Dominique Poirel, in SAINT FRANÇOIS 2010, p. 1762-1763.



Thomas de Celano situe l'épisode de Noël à Greccio à la fin de sa biographie : c'est presque l'aboutissement d'une vie consacrée à l'imitation du Christ. Le biographe se place d'emblée sous l'autorité de la règle de saint François dont il cite, pour commencer son récit, le premier paragraphe (*Domini nostri Iesu Christi doctrinam sequi et vestigia*). Il rappelle ensuite l'attachement de François à l'*humilitas* du Christ, thème qu'il va reprendre tout au long du chapitre. Le récit se subdivise en quatre paragraphes (84-87), consacrés respectivement 1) aux préparatifs en vue de Noël, 2) à la mise en scène de la crèche et à la communion de tous dans l'allégresse de la célébration et les chants, 3) à la force des paroles de François ainsi qu'à la vision miraculeuse de Jésus animé par François, et enfin 4) aux propriétés curatives du foin de la crèche.

Le récit de ces événements mémorables (*Memorandum proinde ac reverenti memoria recolendum*) commence par la présentation du second protagoniste, Giovanni Vellita, noble seigneur de Greccio, ami du saint et homme vertueux. C'est lui que François charge, quinze jours à l'avance, de préparer la crèche en vue du soir de Noël. Dans ce passage au discours direct, François explique ses intentions : il veut nous rappeler dans quel inconfort Jésus est né (*infantiliū necessitatum eius incommoda*) et, se souciant de rendre son message immédiatement accessible, mettre en scène réellement l'épisode afin qu'il puisse être vu de tous (*utcumque corporeis oculis perviderē*) et qu'il parle aux spectateurs<sup>25</sup>. La commémoration comme mémoire en action (*memoriam agere*) transforme en perception concrètement visuelle (*corporeis oculis*) la figure rhétorique de l'*evidentia* (*ante oculos ponere*). François cite d'emblée les éléments essentiels qui devront concourir à cette mise en scène : le bœuf et l'âne d'une part et le foin de l'autre, métonymie de la mangeoire toute entière. Il offre donc une place de choix aux animaux, comme à son habitude. L'absence de Marie et de Joseph participe de la réorientation que François imprime à la scène, placée exclusivement sous le signe de la participation à l'humilité-pauvreté du nouveau-né. Dans ce premier contact de l'enfant avec la réalité terrestre, toute l'attention se concentre sur lui.

<sup>25</sup> « S'il y a là de sa part une démarche délibérément pastorale ... [elle] s'adresse à des communautés chrétiennes actives et habituées, les femmes comme les hommes, à se mobiliser pour préparer des fêtes chrétiennes analogues avec lumineaire, chants, procession, clergé séculier, etc. », Ch. de la Roncière, in BOYER, DORIVAL 2003, p. 235-236.

Thomas de Celano soigne l'ordre du récit de la célébration de Noël. Il décrit d'abord l'afflux des personnes vers la crèche, et prend soin de préciser, en parfaite cohérence avec l'esprit de François, la dimension universelle de l'événement : tous y participent, sans exclusion, frères et laïcs, hommes et femmes, riches et pauvres (*secundum posse suum*). Le saint, protagoniste attendu, entre en scène le dernier (*Venit denique sanctus Dei*). Avec une série de verbes passifs (*praeparatur, apportatur, adducuntur*), le biographe du *poverello* décrit la participation de tous et répète quels sont les seuls éléments indispensables à l'évocation de la naissance du Christ : *praesepeum, foenum, bos et asinus*. Une deuxième série de verbes passifs (*honoratur, exaltatur, commendatur*) explicite le sens de la mise en scène de Greccio, qui avait été annoncé dès le début du récit : il s'agit de rendre évidentes aux yeux de tous la *simplicitas*, la *paupertas* et l'*humilitas* avec lesquelles le Christ s'est fait homme, trois termes qui nourrissent l'écriture de Thomas de Celano<sup>26</sup>. Avec prudence et mesure, Thomas de Celano affirme que cette évocation de la naissance de Jésus transforme presque (*quasi*) Greccio en nouvelle Bethléem. Enfin, il décrit dans un crescendo rythmé le passage à une communion dans la joie universelle provoquée par la venue du Seigneur sur terre : les gens ne cessent d'arriver (*Adveniunt populi*), la nature amplifie les chants entonnés par les hommes (*Personat silva voces et iubulantibus rupes respondent*), les animaux ressentent eux aussi la félicité du moment (*nox hominibus atque animalibus deliciosa exstitit*). Cet acmé de joie, savamment amené par Thomas de Celano qui déploie toute la gamme des termes appartenant au champ sémantique de la réjouissance (*deliciosa exstitit, novis gaudiis adlaetantur, iubulantibus, laudes persolventes, iubilatione resultat*) – fidèle en cela au vocabulaire employé par François dans le Psaume XV –, triomphe dans la joie de François (*mirabili gaudio superfusus*) pendant qu'il se tient devant la crèche élevée à sa fonction eucharistique d'autel. Très précisément, le biographe franciscain distingue le *mirabili gaudio* de François et la *nova consolatione* du prêtre, de même qu'il distingue la position de François *coram praesepe* – qui relève de son initiative – du déroulement liturgique de la messe *supra praesepe* confiée au prêtre : tout en prenant place dans la liturgie de Noël, la représentation de François ne saurait se confondre avec elle.

Après le chœur universel, Thomas de Celano s'attarde à décrire les qualités de la voix

---

<sup>26</sup> Dans la *Vita prima*, on dénombre 35 occurrences des mots *humilitas* et *simplicitas* et 14 de *paupertas*, v. MAILLEUX 1974, p. 845.

singulière de François (*vehemens, dulcis, clara, sonora et melliflua*) et sa puissance d'évocation, toujours au service de l'exaltation de la pauvreté (*pauper Rex et Bethlehem parvula*). Comme il tenait à ce que tous puissent voir la crèche « avec les yeux du corps », de même il éprouve un plaisir gustatif à prononcer le nom de Jésus (*lambebat lingua, felici palato degustans et deglutiens dulcedinem verbi huius*)<sup>27</sup>. De la force conjointe de sa propre voix et du nom du Christ naît la puissance qui fait advenir un « miracle » (*mirabilis visio cernitur*). La structure binaire de la phrase s'articule autour de la répétition du verbe caractéristique de la vision, dans le sens de vision miraculeuse, *videbat*, en tête des propositions : c'est d'abord un petit être inanimé qui est vu (*videbat puerulum unum iacentem exanimem*), et ensuite ce même nouveau-né miraculeusement animé (*videbat eundem puerum quasi a somni sopore suscitare*). La puissance évocatrice de François conduit un homme à avoir la vision d'un nouveau-né dans la crèche, ramené à la vie par le contact avec François. Thomas de Celano insiste sur la crédibilité de ce « miracle » : l'homme est digne de foi (*quodam viro virtutis*) puisque Jésus a été métaphoriquement réveillé dans la conscience de tous ceux qui l'avaient oublié. Thomas de Celano ne précise pas l'identité de cet homme mais il est probable qu'il s'agisse de Giovanni Vellita, l'ami de François et seigneur de Greccio chargé de préparer la crèche de Noël. L'homme est en effet présenté en début de texte comme « *quidam nomine Ioannes, bonae famae sed melioris vitae ... carnis nobilitate calcata, nobilitatem animi est secutus* ». L'homme de bonne réputation, menant une vie encore meilleure que sa réputation et ayant renoncé aux richesses terrestres est un candidat idéal pour correspondre au *viro virtutis* protagoniste du miracle. Il présente le profil d'un croyant digne du privilège que constitue la vision de Jésus dans la crèche. Bonaventure franchit le pas dans sa biographie et identifie définitivement l'homme qui a la vision miraculeuse à Giovanni Vellita. La vision fait passer par le corps de l'Enfant le processus en cours dans l'âme de tous ceux qui assistent à la scène (*cum puer Iesus in multorum cordibus oblivioni fuerit datus*). La crèche vivante a une valeur implicitement subversive puisqu'elle révèle l'oubli coupable de leur Dieu de la part des fidèles. Avec la vision miraculeuse, l'initiative de François se déplace sur le plan de l'imaginaire, où cependant elle se dévoile : il a fallu son intervention et sa ferveur pour que l'Enfant ne soit pas mis à mort une deuxième fois (on trouve ici l'association Nativité-Passion, très fréquente en peinture également, comme on le verra) par l'oubli des hommes, voire, d'un point de vue polémique, par l'insuffisance de

---

<sup>27</sup> Sur les « effets de voix » de François, v. VAUCHEZ 2009b, p. 129-132.

la célébration liturgique de Noël à commémorer (*memoriam agere*) de façon « vivante ».

Le paragraphe 87 du ch. XXX de la *Vita Prima* concerne la postérité de la *memoria acta* en 1223 par François à Greccio. Tout d'abord, le foin de la mangeoire dans laquelle est miraculeusement apparu l'Enfant Jésus est conservé pour ses vertus curatives. À son contact, les bêtes de somme et les animaux malades guérissent (*iumenta et animalia*), les parturientes en souffrance obtiennent une délivrance moins douloureuse (*mulieres*), les hommes en général guérissent de toutes sortes de maux (*utriusque sexus*). Le secours aux femmes en travail est tout à fait révélateur du risque que représentait un accouchement dans la vie d'une femme. D'une part, elle n'avait pas de moyens pour se prémunir contre l'immense douleur que celui-ci causait et, d'autre part, elle risquait tout simplement de mourir si l'accouchement ne se déroulait pas bien, les moyens de la secourir étant particulièrement limités. Dans *L'Enfant à l'ombre des cathédrales*, D. Alexandre-Bidon et M. Closson ont retracé avec exhaustivité les connaissances à notre disposition sur la grossesse, l'accouchement et la petite enfance au Moyen Âge<sup>28</sup>. Le ch. 9 se penche sur cette question de la peur de mourir en accouchant et revient sur la commande de retables comprenant une (ou plusieurs) *Nativité(s)*, soit avant l'accouchement pour tenter d'influer sur son cours, soit après pour remercier de son issue heureuse. Thomas de Celano témoigne de l'usage qui consistait à frictionner le ventre des parturientes avec le foin issu de la crèche de Greccio, nous renseignant sur ce même besoin d'alléger la peine et les risques encourus par les femmes enceintes. Le foin de Greccio renvoyait à l'accouchement miraculeux de Marie, seule femme à mettre au monde son Enfant sans souffrir, point sur lequel l'ensemble des apocryphes insistait (ch. 1) et que reprend sainte Brigitte dans sa *Révélation* de la Nativité (ch. 7).

Le deuxième point relaté par ce dernier chapitre de la *Vita Prima* est l'édification d'un « temple au Seigneur » à l'emplacement même de la mise en scène de la crèche. « Le Noël de Greccio, commémoration de la nativité du Christ, devient lui-même l'objet d'une commémoration<sup>29</sup> », commente la traductrice de Thomas de Celano et, en effet, il s'agit bien de décrire là la consécration de l'événement de 1223 (*Consecratus est locus praeseptii templum Domino supra praesepe altare construitur et ecclesia dedicatur*). Le biographe,

<sup>28</sup> ALEXANDRE-BIDON, CLOSSON 1985.

<sup>29</sup> Dominique Poirel, in SAINT FRANÇOIS 2010, p. 572-73, n. 8.

particulièrement habile dans ses formulations, encadre la phrase de deux verbes signifiant la consécration du lieu (*consecratus est/dedicatur*), et montre la transformation du simple *locus praeseptii* en *templum* doté d'un *altare*, c'est-à-dire, au bout du compte, en une véritable *ecclesia*, le tout sous couvert d'hommage (*in honorem beatissimi patris Francisci*). De François qui voulait *memoriam agere* de la naissance du Christ, on passe donc à l'Église décidant de *memoriam agere* du geste de François dont on a souligné plus haut la dimension potentiellement subversive. Lui rendre hommage équivaut à valider sa mise en scène de Noël tout en l'encadrant et l'institutionnalisant. Cette intention est particulièrement évidente dans les images de Noël à Greccio que l'on étudiera plus loin, où le *poverello* est « encadré » par un ou plusieurs prêtres lors de sa célébration, y compris dans la fresque du M. di Narni (1409, Greccio), qui commémore, encore aujourd'hui, le Noël de 1223 à l'endroit même où François l'a célébré.

Dans le ch. 19 du *Tractatus de miraculis*, Thomas de Celano recense les pouvoirs thaumaturgiques du *poverello* (non seulement le pain qu'il touche se conserve indéfiniment par exemple, mais encore sa consommation guérit celui qui le mange des maladies dont il est affecté). Les capacités miraculeuses d'un individu étaient les principales garantes de sa sainteté, ainsi la liste ne s'arrête-t-elle pas là (François peut également influencer sur les conditions météorologiques et sa ceinture met en fuite les maladies<sup>30</sup>), car le biographe reprend ici les vertus curatives du foin conservé après le Noël de 1223 (*fenum de praeseptio illo sublatum*), au premier chef desquelles le soulagement des parturientes en souffrance (*maxime cum difficultate parientibus feminis*). Thomas de Celano offre donc, dans ces deux textes que vingt ans séparent, la première version du célèbre épisode de la vie de saint François où ce dernier invente la crèche vivante, ainsi que le récit de l'institutionnalisation quasi immédiate de l'événement<sup>31</sup>. Nonobstant cet « enregistrement », qui est déjà une version officielle, l'ordre franciscain produit rapidement une seconde version des faits destinée à remplacer la première (les exemplaires des *Vitae* celaniennes sont, autant que possible, détruits), rédigée par Bonaventure de Bagnoregio.

---

<sup>30</sup> Si le miracle concernant le pain le rapproche bien sûr du Christ capable de multiplier ce même aliment, ceux que rend possibles le contact avec sa ceinture le rapprochent de la Vierge qui fait don de sa ceinture à saint Thomas. La relique de la *sacra cintola* était précieusement conservée à Prato depuis 1141 et dans le Duomo depuis 1174, v. « Per onorare la sua preziosissima Cintola », LAPI BALLERINI 2009, p. 15-57.

<sup>31</sup> Signalons que Thomas de Celano revient sur la « *devotione ad Nativitatem Domini* » de François y compris dans la *Vita Secunda*, au ch. CLI, paragraphes 199 et 200 dont on verra un extrait plus loin dans ce même chapitre.

### 2.2.2 *La Legenda maior de Bonaventura (1262-1263)*

Bonaventure (Giovanni Fidanza de son vrai nom) naît à Bagnoregio dans le Latium en 1217 et meurt en 1274<sup>32</sup>. Il étudie à Paris entre 1236 et 1243, date à laquelle il rejoint l'ordre des Frères mineurs. Il y enseigne ensuite jusqu'à son élection à la tête de l'Ordre en 1257, à un moment critique où s'accumulent « affaires d'argent, oisiveté, vagabondage, quêtes arrogantes, construction de résidences grandioses, relations mondaines, charges attribuées sans discernement, chasse aux testaments », sans parler de la célèbre querelle des Mendians et des séculiers qui agite l'université<sup>33</sup>. Bonaventure entreprend d'emblée la rédaction de nombreux textes, afin de remettre les Frères mineurs sur la bonne voie, et la *Legenda maior* participe de cet effort, qui offre la vie de François comme un modèle d'identification. Comme le dit Pietro Messa, « on ne connaît que trop la prescription énoncée à Paris en 1266 » :

Le chapitre général ordonne, par obéissance, que toutes les légendes jadis écrites sur le bienheureux François soient détruites ... puisque cette légende, qui a été écrite par le général, a été compilée selon ce que lui-même tint de la bouche de ceux qui furent presque toujours avec le bienheureux François et surent toutes choses avec certitude<sup>34</sup>.

Il ne faut cependant pas négliger les liens entre l'hagiographie de Thomas de Celano et celle de Bonaventure. Il est évident que le second a puisé dans les textes du premier. C'est à lui seul que revient en revanche le mérite d'avoir structuré délibérément la vie pour en faire un « itinéraire qui a Dieu pour but »<sup>35</sup> :

<p><i>10/7 Contigit autem anno tertio ante obitum suum, ut memoriam nativitatis pueri Iseu ad devotionem excitandam apud castrum Graecii disponeret agere, cum quando maiore solemnitate valeret. Ne vero hoc novitati posset adscribi, a Summo Pontifice petita et obtenta licentia, fecit praeparari praesepium, apportari foenum, bovem et asinum ad locum adduci. Advocantur fratres, adveniunt populi, personat silva voces, et venerabilis illa nox luminibus copiosis et claris laudibusque 'sonoris' et</i></p>	<p>10/7 Il arriva, trois ans avant sa mort, qu'il décida de faire mémoire de la nativité de l'enfant Jésus afin de réveiller sa dévotion au bourg fortifié de Greccio, avec la plus grande solennité possible. Une fois demandée et obtenue la permission de la part du souverain pontife pour que cela ne pût être mis sur le compte de la nouveauté, il fit préparer une crèche, apporter du foin et amener un bœuf et un âne au lieu. Les frères sont convoqués, les habitants arrivent, la forêt résonne de voix et cette nuit, vénérable par ses lumières</p>
---	--

<sup>32</sup> Pour une notice détaillée sur la biographie de Bonaventure, v. André Ménard, Pietro Messa, Dominique Poirel, in SAINT FRANÇOIS 2010, p. 2091-2108.

<sup>33</sup> SAINT FRANÇOIS 2010, p. 2098.

<sup>34</sup> C. Cenci, « Le Definizioni del Capitolo generale di Parigi nel 1266 », *Frate Francesco*, 69, 2003, p. 311, cité par Pietro Messa in SAINT FRANÇOIS 2010, p. 2206.

<sup>35</sup> Pietro Messa in SAINT FRANÇOIS 2010, p. 2213.

<p><i>consonis et splendens efficitur et sollemnis. Stabat vir Dei coram praesepe pietate repletus, respersus lacrimis et gaudio superflusus. Celebrantur missarum sollemnia super praesepe, levita Christi Francisco sacrum Evangelium decantante. Praedicat deinde populo circumstanti de nativitate pauperis Regis, quem, cum nominare vellet, puerum de Bethlehem prae amoris teneritudine nuncupabat. – Miles autem quidam virtuosus et verax, qui, propter Christi amorem saeculari relicta militia, viro Dei magna fuit familiaritate coniunctus, dominus Ioannes' de Graecio, se vidisse asseruit puerulum quemdam valde formosum in illo praesepe dormientem, quem beatus pater Franciscus, ambobus complexans brachiis, excitare videbatur a somno. – Hanc quidem devoti militis visionem non solum videntis sanctitas credibilem facit, sed et designata veritas comprobatur, et miracula subsequuta confirmant. Nam exemplum Francisci consideratum a mundo, excitativum est cordium in fide Christi torpentium, et foenum praesepe reservatum a populo mirabiliter sanativum 'brutorum' languentium et aliarum repulsivum pestium diversarum, glorificante Deo per omnia servum suum sanctaeque orationis efficaciam evidentibus miraculorum prodigijs demonstrante<sup>36</sup>.</i></p>	<p>abondantes et claires, ses louanges sonores et harmonieuses, devient splendide et solennelle. L'homme de Dieu se tenait debout devant la crèche, rempli de piété, inondé de larmes et débordant par la joie. Les solennités de la messe sont célébrées sur la mangeoire, tandis que François, ministre du Christ, chante le saint Évangile. Il prêche ensuite au peuple présent sur la nativité du pauvre Roi qu'il appelait, quand il voulait le nommer, « l'enfant de Bethléem » en raison de la tendresse de son amour. D'autre part le seigneur Jean de Greccio, un chevalier vertueux et véridique qui, ayant abandonné la milice du siècle pour l'amour du Christ, fut uni à l'homme de Dieu par une grande amitié, affirma avoir vu un petit enfant fort beau qui dormait dans cette mangeoire, que le bienheureux père François, entourant de ses deux bras, semblait réveiller du sommeil. Non seulement, certes, la sainteté du témoin rend crédible cette vision du chevalier dévot, mais en apporte aussi la preuve la vérité qui s'y trouvait indiquée et en apportent confirmation les miracles qui suivirent. De fait, au regard du monde, l'exemple de François réveilla les cœurs de ceux qui s'étaient endormis dans leur foi au Christ ; et conservé par le peuple, le foin de la crèche guérit merveilleusement les bêtes languissantes et en défendit d'autres de diverses pestes : Dieu glorifiait son serviteur en toutes choses et démontrait par les prodiges évidents de ses miracles l'efficacité de sa sainte prière.</p>
--	--

Dans l'ensemble, le récit de Bonaventure est plus bref que celui de Thomas de Celano, dont il reprend la structure et résume les parties. Mais ce n'est là que la première partie du travail mené par Bonaventure sur l'épisode de Greccio, où il insère plusieurs phrases et formules vouées, bien plus nettement et fermement que dans la première biographie du *poverello*, à certifier l'orthodoxie de sa démarche. Au tout début de la narration, Bonaventure introduit une « précision juridique<sup>37</sup> » : avant de prendre l'initiative de mettre en scène la crèche, François en a très officiellement demandé l'autorisation au pape (*a Summo Pontifice petita et obtenta licentia*). Cet ajout place d'emblée le récit sous le signe de la validation par la plus haute figure de l'institution ecclésiastique, afin d'éviter toute accusation de « nouveauté » (*Ne vero hoc novitati posset adscribi*), à entendre ici dans le sens d'un écart

<sup>36</sup> LEGENDAE S. FRANCISCI 1926-1941, Fasciculus V : Doctoris seraphici s. Bonaventurae, *Legenda Maior s. Francisci*, p. 604-605. Traduction du latin de Marc Ozilou, in SAINT FRANÇOIS 2010, p. 2338-2339.

<sup>37</sup> L'expression est de Marc Ozilou, in SAINT FRANÇOIS 2010, p. 2338, n. 7.

hétérodoxe vis-à-vis de la doctrine : ce que pouvait en effet laisser penser la biographie de Thomas de Celano, pour qui, comme on vient de le voir, la mise en scène de Greccio ne découlait que de sa conformité avec la règle, dont il cite le premier paragraphe pour commencer son récit (*“Domini nostri Iesu Christi doctrinam sequi et vestigia”* [Regula 1, c. 1] *imitari*). Mais, sur ce point précis, Bonaventure répond peut-être aussi, et dans le même esprit, à ce qu’on peut lire dans la version de l’épisode par Julien de Spire : « c’est par un rite nouveau qu’on célèbre les solennités d’une nouvelle Bethléem » (§ 54 *novoque ritu celebrantur Bethlehem novae solemnities*). Julien a beau préciser, quelques lignes plus bas, que la « vision merveilleuse qui se manifesta ... à un homme de vertu » (§ 55 *miranda ... cuidam viro virtutis ostensa est visio*) a pour but « qu’on n’aille pas penser que tout cela s’était passé sans l’assentiment de Dieu » (*ne facta putentur haec omnia sine nutu divino*)<sup>38</sup>, pour Bonaventure la *novitas* est irrecevable puisqu’il s’agit de signifier que l’événement est encadré par l’institution et qu’il peut s’insérer dans sa liturgie : n’étant pas inédit (*novus*), en somme, il n’a rien de contestataire ou de subversif.

Bonaventure coupe d’ailleurs la parole à François : du foisonnement des remarques de Celano sur François se rengorgeant et se délectant à décrire l’Enfant, on passe à une sobriété lapidaire (*puerum de Bethlehem prae amoris teneritudine nuncupabat*). Comme je l’annonçais plus haut, Bonaventure attribue ensuite expressément la vision miraculeuse de l’Enfant dans la crèche à Giovanni Vellita (*dominus Ioannes de Graecio se vidisse asseruit puerulum in praeseptio*) dont il souligne les attributs de témoin idéal avec bien plus d’emphase (*miles virtuosus et verax, devoti militis, sanctitas visionem credibilem facit*) que Thomas de Celano<sup>39</sup>. Enfin, les vertus curatives du foin, *reservatum a populo*, sont instrumentalisées et présentées comme des preuves *a posteriori* de la véracité du miracle (*miracula subsecuta confirman*). Le détail de l’insert précisant que le foin a été conservé par le peuple trahit la position depuis laquelle s’exprime Bonaventure : en tant qu’homme appartenant à la hiérarchie de l’Église, en l’occurrence de l’ordre franciscain, il s’efforce d’inclure les comportements et les croyances attachés aux reliques – qui relèvent en fait de la superstition – dans le discours officiel qu’il produit. La conclusion de la version bonaventurienne du Noël à Greccio ne

<sup>38</sup> *LEGENDAE S. FRANCISCI* 1926-1941, Fasciculus IV : Fr. Iulianus de Spira O.F.M., *Vita S. Francisci*, p. 360-361 et traduction de Jean-Baptiste Lebigue, in *SAINT FRANÇOIS* 2010, p. 817-818.

<sup>39</sup> L’emploi du terme *miles*, en particulier, va dans le sens de cette remarque de Ch. de la Roncière : « La démarche de l’homme de Dieu s’adresse à des fidèles d’où émerge déjà une élite de la piété et habitués eux mêmes à se mobiliser autour d’évènements chrétiens ... Le saint homme trouve parmi eux des auditeurs, des disciples, mais aussi des partenaires indispensables. », *BOYER, DORIVAL* 2003, p. 236.



surprendra dès lors plus le lecteur : s'il y a eu miracle ce soir-là, c'est que Dieu le Père a voulu récompenser François, dévot appliqué, pour sa prière (*glorificante Deo sanctaeque orationis efficaciam evidentibus miraculorum prodigiis demonstrante*), et le donner en exemple aux autres fidèles moins assidus.

Les vicissitudes dont l'interprétation de la figure de François et le respect de la règle étaient les enjeux expliquent la réécriture de la biographie du saint, de même que les redéfinitions, parfois tourmentées comme lors de la Querelle de la Pauvreté au début du Trecento<sup>40</sup>, des rapports entre l'ordre et l'institution ecclésiastique. Ces enjeux se retrouvent avec la même vivacité dans les différentes versions figuratives du Noël à Greccio que les peintres ont exécutées du Duecento jusqu'au Quattrocento. Pour ne nous en tenir qu'à l'épisode de Greccio, chaque biographe comme chaque peintre est aux prises avec une sorte de dilemme : faut-il relever ou gommer le côté polémique de l'épisode de 1223 ? L'impact du franciscanisme sur les arts figuratifs fait que les réponses apportées, et partant les images de François et de la crèche, ont d'inévitables répercussions chez les peintres, d'autant plus que certains cycles, dont on va voir plusieurs exemples au sein du corpus analysé ci-après, contiennent aussi bien un *Noël à Greccio* qu'une *Nativité* et qu'on ne peut interpréter l'un sans tenir compte de l'autre.

### 2.3 Le corpus figuratif de *Noël à Greccio*

Les images de *Noël à Greccio*<sup>41</sup> parvenues jusqu'à nous sont peu nombreuses, huit, si mon recensement est correct, et la plupart d'entre elles s'insèrent dans un cycle de la *vie de François*<sup>42</sup>. Sa « nouveauté », pour reprendre le terme employé par Bonaventure, dont François se savait et se voulait porteur, pouvait être conçue comme dérangeante à plusieurs égards : à cause du rôle que François s'attribuait et du rapport qui en découlait entre son initiative et le rituel, voire la hiérarchie ecclésiastique. L'analyse de ce corpus obéit donc à un double but : en suivant les avatars iconographiques de l'« invention » de la

---

<sup>40</sup> Sur l'histoire, par moments dramatique, de l'ordre franciscain, v. MERLO 2006, en particulier le ch. V « L'impossible unité » sur la rupture entre Spirituels (fraticelles) et Conventuels, p. 223-286.

<sup>41</sup> J'appellerai indifféremment la scène *Noël à Greccio*, la *Crèche de Greccio* ou l'*Invention de la crèche à Greccio*.

<sup>42</sup> LUNGHI 1996 et FRUGONI 2004.

crèche, elle permet de dégager des constantes – la position agenouillée de François au premier chef – dont on verra qu’elles deviennent aussi l’apanage des représentations de la *Nativité* proprement dite. Pour représenter cette scène qui est nouvelle, et donc dépourvue de tradition iconographique propre, les peintres doivent se rapporter aux textes des biographes, opérant par là-même un tri entre des interprétations divergentes, un tri qui peut s’avérer à son tour porteur d’interprétations inédites.

### 2.3.1 *Le Maestro del San Francesco Bardi (1254 ap., Florence, Santa Croce)*

Les retables du XIII<sup>e</sup> siècle étaient des *paliotti* ou *antependia*, c’est-à-dire des panneaux rectangulaires horizontaux avec la figure révéérée (la Vierge ou un saint) en son centre et quelques scènes de sa *Vie* sur les côtés (trois de part et d’autre, en général). Certaines des *Nativités* de mon corpus présentent encore ce format (Maragrito d’Arezzo, 1260s, Londres, National Gallery ; M. della Maddalena, 1275-80, Paris, Musée des Arts Décoratifs ; Guido di Graziano, 1280, Pinacothèque, Sienne). Toutefois, en même temps que le *paliotto* continue d’exister tout au long du Duecento, un nouveau format de retable vertical est inventé dans le cadre de l’illustration de la vie de saint François, où la figure du saint est représentée debout, dans toute sa hauteur, toujours accompagnée des scènes latérales de sa *Vie*. Le premier de ce qu’André Chastel a proposé d’appeler « retable hagiographique<sup>43</sup> » est l’œuvre de Bonaventura Berlinghieri (1235, Pescia, San Francesco) et il a servi de modèle durant tout le Duecento<sup>44</sup>. Le premier retable hagiographique qui comprenne la *Crèche à Greccio* est peint une vingtaine d’années plus tard (1254 ap., M. del San Francesco Bardi) pour la chapelle Bardi de la grande église franciscaine de Florence, Santa Croce, où il se trouve encore aujourd’hui. Saint François en pied est entouré d’un nombre inhabituellement élevé de scènes de sa *Vie* : six de part et d’autre de sa figure et huit réparties en deux registres de quatre sous ses pieds – formant donc l’une des toutes

<sup>43</sup> CHASTEL 1993, p. 72.

<sup>44</sup> « Par cette disposition qui est une innovation de la peinture d’icônes, les Franciscains ont créé le type du retable, dont la forme n’est pas empruntée à d’autres genres mais déterminée par la fonction. », Hager 1962, p. 94, tr. de l’allemand et cité par CHASTEL 1993, p. 72. Sur les rapports entre François, franciscains et iconographie du Christ, v. RUSSO 1984. Sur l’iconographie de François, v. FRUGONI 1993 et FEUILLET 1997b.

premières prédelles de l'histoire du retable –, vingt en tout. Le retable suit la *Vita Prima* de Thomas de Celano (Russo 1984, Frugoni 1988, Feuillet 1997b) et la datation établie par Michel Feuillet permet de situer avec précision la réalisation du retable dans un contexte « spirituel », par opposition au courant des « conventuels » qui arrive à la tête de l'ordre lors de l'avènement de Bonaventure (1257)<sup>45</sup>. Le *Noël à Greccio* se situe en bas de la première série de scènes biographiques, à la gauche du retable, après, en partant du haut, *Saint François délivré par sa mère*, *la Renonciation aux biens paternels*, *la Confection de l'habit*, *l'Évangile entendu à Santa Maria degli Angeli* et *l'Approbation de la Règle*<sup>46</sup>. La lecture continue dans les deux registres de prédelle – de la *Prédication aux oiseaux* à la *Guérison des lépreux* – et se termine par la deuxième colonne de scènes biographiques à la droite du saint, de bas en haut cette fois, avec la *Mort du saint* suivie de cinq scènes *post-mortem* (*Miracles et Canonisation*)<sup>47</sup>. Daniel Russo a souligné comment la disposition dans le retable, en particulier du *Noël à Greccio* mais pas seulement, suivait l'ordre de la biographie de Thomas de Celano :

sur le panneau, la file des histoires représentées à gauche se clôt par la *Crèche de Greccio*, par quoi se termine la première partie de la *Vita* de Thomas ; celle des histoires peintes sur la droite s'ouvre en bas par le saint figuré sur son lit de mort, comme la deuxième partie du même texte<sup>48</sup>.

Dans la *Crèche à Greccio*, l'espace se veut unitaire avec deux édifices urbains à l'arrière-plan reliés par un arc qui suggère sans doute l'espace religieux où se déroule la scène. La partie centrale de la scène domine en hauteur les deux autres et les différents éléments qui la composent s'échelonnent en dégradant vers le premier plan : tout en haut le prêtre, devant lui l'autel, enfin, les rochers évoquant la grotte d'où émergent les têtes de l'âne et du bœuf tout contre Jésus emmaillotté, placé horizontalement en position centrale. Les deux zones latérales représentent l'assistance : les frères à gauche et les laïcs à droite. François se tient devant ces derniers, l'évangile à la main, habillé en diacre. Cet ordonnancement hiérarchique des figures que la clarté de la composition rend encore plus explicite fait office de rappel à l'ordre : la célébration de Noël est l'affaire de l'Église, et François n'y joue qu'un rôle latéral, au sens propre comme au figuré. Il ne saurait se

---

<sup>45</sup> « La présence de deux scènes *post mortem* exclusivement rapportées par le *Tractatus de Miraculis* amène à situer l'œuvre après 1254. », FEUILLET 1997b, p. 95.

<sup>46</sup> V. leur analyse dans FRUGONI 1988, p. 12-129 ; FEUILLET 1997b, p. 97-101.

<sup>47</sup> FRUGONI 1988, p. 19-41 et FEUILLET 1997b, p. 101-106.

<sup>48</sup> Russo in BASCHET, SCHMITT 1996, p. 136.

distinguer par des initiatives trop personnelles, ce que signifie aussi l'absence de la position agenouillée de l'orant. Le pouvoir est entre les mains du célébrant qui porte « le *pallium*, ce qui fait de lui un haut prélat de rang archiépiscopal<sup>49</sup>. » Tout aussi discrète est l'allusion à la *visio mirabilis*, confiée à la seule main droite sur le cœur de l'homme à la cape, certainement Giovanni Vellita, qui en atteste par son geste la véridicité. L'image de la Chapelle Bardi, fidèle au récit de la *Vita prima* par certains aspects, s'en éloigne indubitablement par d'autres : le contact direct de François avec le nouveau-né est aboli et l'Assisiote n'est plus *coram prasepio*. Seul un contact indirect le relie à l'Enfant, celui du pied de son lutrin aux rochers qui soutiennent Jésus. Jésus demeure toutefois allongé de sorte que l'éveil miraculeux, à valeur métaphorique, n'a pas lieu et que la représentation n'en devient pas « vivante ». L'enjeu semble, en somme, clairement défini : il s'agit de donner à voir la normalisation en cours des rapports entre François et l'institution ecclésiastique. Sa figure a ici un rôle exemplaire et se prête à être imitée. Les éléments narratifs traditionnels de la *Nativité* (l'Enfant emmailloté, les deux animaux), immédiatement reconnaissables, contribuent à guider les fidèles confrontés à une image par ailleurs inédite, dans cette imitation.

### *L'épigone de Guido da Siena (1275-90, Sienne, Pinacothèque)*

La deuxième *Crèche de Greccio* parvenue jusqu'à nous occupe elle aussi une scène latérale d'un retable hagiographique<sup>50</sup>. Œuvre d'un épigone de Guido da Siena (1275-1290, Sienne, Pinacothèque), ce retable fait une large place à la figure du saint qui n'est entourée que de huit scènes, loin de la prolifération du retable Bardi. « L'étendard des "conventuels" », comme l'a appelé Michel Feuillet, suit la *Legenda* de Bonaventure. La lecture du retable commence en bas à gauche avec la *Renonciation aux biens paternels* et se poursuit vers le haut

<sup>49</sup> Ch. de la Roncière, in BOYER, DORIVAL 2003, p. 241.

<sup>50</sup> Pour autant qu'on puisse se faire une idée à partir des panneaux qui ont traversé tous ces siècles et en l'absence de ceux qui ont disparu, sur les quelques retables hagiographiques de format très proche recensés par Chiara Frugoni dans *L'invenzione delle Stimmate* (Bonaventura Berlinghieri, 1235, Pescia, San Francesco, six scènes ; An. toscan, 1250s, Pise, San Matteo, six scènes ; M. del San Francesco Bardi, 1254 ap., Florence, Santa Croce, vingt scènes ; Ép. Guido da Siena, 1275-90, Sienne, Pinacothèque, huit scènes), seuls les deux derniers comprennent une illustration de *Noël à Greccio*. Faut-il y voir une simple conséquence du fait que les scènes latérales étant plus nombreuses, il devenait plus aisé de multiplier les épisodes représentés ? Ou bien faut-il y lire une réticence première envers cet épisode – ou une indifférence –, qui aurait cédé le pas, dans un second moment, à une récupération de la scène ?

de cette première colonne jusqu'à la *Prédication aux oiseaux* puis redescend le long de la colonne droite avec la *Vision du char de feu*, la *Stigmatisation*, la *Crèche à Greccio* et la *Mort du saint*.

L'espace du *Noël à Greccio* se trouve nettement délimité par les deux arcades de l'édifice qui en occupe le tiers supérieur. Trois zones se superposent en effet dans l'image, depuis l'arrière-plan (l'église) jusqu'au second (le prêtre et l'autel) et au premier plan (François et Jésus). Quoiqu'endommagée, la scène demeure, dans l'ensemble, déchiffrable. Dans la zone intermédiaire trois officiants entourent l'autel (du troisième, on n'aperçoit qu'un fragment de visage à l'extrême droite), sur lequel sont posés le missel et le calice. En bas, François se tient de profil et agenouillé devant la crèche, derrière laquelle dépassent les museaux des animaux. Aucun laïc n'assiste à la scène, qui perd « son caractère public » au profit de son intégration dans l'espace liturgique contrôlé par l'Église<sup>51</sup>. La disposition verticale, qui place la célébration eucharistique dans la partie supérieure et le Noël de Greccio dans la partie inférieure, implique une hiérarchisation, également soulignée par le contraste entre la solitude de François et la présence de plusieurs ministres du culte ainsi que de l'autel, qui est effectivement *supra praesepem*, mais bien distinct de celui-ci. François ne porte pas ses habits de diacre, comme s'il s'agissait d'affirmer que seuls les prêtres, avec les objets et les gestes liturgiques qui leur sont propres, ont la capacité de commémorer, de renouveler symboliquement ce que François a donné à voir une fois. Agenouillé à terre, François touche les pieds emmaillotés de Jésus par un geste qui exprime la tendresse et l'affection mais également la révérence. Dans la peinture siennoise de la fin du Duecento, en particulier pour des commanditaires franciscains, le contact avec le pied de la figure révérée (le Christ mais aussi la Vierge) est un geste habituel<sup>52</sup>. La crèche en outre, montée sur pieds et délicatement sculptée de petites arcades, a très peu d'une mangeoire ; elle a bien plus l'apparence d'un écrin précieux dont la richesse est censée le rendre digne d'abriter le corps de l'Enfant.

La comparaison entre ces deux premiers panneaux du M. del San Francesco Bardi et de l'Ép. De Guido da Siena permet déjà de dégager les enjeux iconographiques qui ont une répercussion directe sur le sens que les choix figuratifs des peintres (et de leurs

---

<sup>51</sup> FEUILLET 1997b, p. 123.

<sup>52</sup> V. CANNON 2010 qui sera analysé en détail au ch. 4.

commanditaires) confèrent à l'épisode de Greccio : l'espace ecclésial où a lieu la célébration peut inclure ou exclure des fidèles laïcs ; la position de François définit son rapport à l'Enfant selon qu'il s'en tient éloigné ou bien qu'il s'en rapproche en s'agenouillant. Quant à l'absence de Marie et Joseph, qui n'est pas le résultat d'un choix pictural, elle est néanmoins essentielle pour saisir le sens que François a voulu donner à sa mise en scène de Noël : ne mettant pas l'accent sur la filiation (« de qui » l'Enfant naît), François montre avant tout « pour qui » il est né. Cette naissance a une portée universelle, elle advient non seulement pour l'humanité toute entière mais encore pour toutes les autres créatures, représentées dans l'image par les bêtes de somme qui réchauffent Jésus. Dans le paragraphe 200 de la *Vita Secunda*, écrit après la mort du saint (pour compléter le ch. 30 de la *Vita Prima*, analysé plus haut), Thomas de Celano n'écrit-il pas :

200. *Volebat hoc die pauperes et famelicos a divitibus saturari [I Reg. 2, 5], et annonam et foenum plus solito bobus et asinis indulgeri.* 200 Il voulait qu'en ce jour les pauvres et les affamés soient rassasiés par les riches et qu'on accorde aux bœufs et aux ânes une plus grande ration de nourriture et de fourrage qu'à l'ordinaire<sup>53</sup>.

Cette portée universelle, l'Assisiote entend la représenter par une initiative qu'il prend personnellement, en demandant de l'aide à un laïc, Giovanni Vellita. Il conçoit en effet son initiative comme distincte de la commémoration rituelle de Noël par l'Église. Mais une question en découle : peut-on (voire faut-il) montrer, en même temps que sa différence, sa complémentarité avec celle-ci ?

Les peintres, probablement influencés par l'iconographie traditionnelle de la *Nativité*, choisissent de donner à voir l'enfant, en ajoutant des allusions discrètes au *miles virtuosus et verax* titulaire de la vision. Or, la *mirabilis visio* n'a de sens que si elle vient couronner et récompenser l'« exultation » collective que François parviendrait à susciter par son évocation fervente de la naissance du Christ. Si au contraire l'Enfant est déjà couché dans la crèche, il n'est « ressuscité » ni par François ni par le chœur enthousiaste des fidèles. Les peintres trahissent les biographes : ils matérialisent la vision qui, en s'objectivant, change de nature et perd sa portée miraculeuse. Le choix apparemment le plus anodin, dans une

---

<sup>53</sup> LEGENDAE S. FRANCISCI 1926-1941, p. 245. Traduction du latin de Dominique Poirel, in SAINT FRANÇOIS 2010, p. 1701. Le § 14 de la *Compilation d'Assise* de Frère Léon relate cette même préoccupation de François, v. *supra*.

scène ayant trait à la *Nativité*, de donner à voir l'Enfant, est en fait celui dont les implications sont les plus lourdes pour l'évaluation des rôles respectifs de François et de l'Église : qui est effectivement capable de « ressusciter » l'enfant dans les cœurs des fidèles ? En anticipant sur la suite, on peut avancer dès maintenant qu'une solution de compromis sera trouvée en déplaçant l'attention sur la tendresse de François, et partant en personnalisant son rapport avec l'Enfant : il s'agit moins de le « ressusciter » que de l'envelopper de tout l'amour dont il a besoin. Le seul vrai miracle de Noël demeure bien, ainsi, celui de la *Nativité*. Au demeurant, les remarques déjà suggérées par les deux premières représentations de l'épisode de Greccio permettent aussi de saisir d'emblée l'incomparable originalité de l'interprétation que Giotto va en proposer dans la Basilique supérieure d'Assise.

### ***2.3.2 Giotto (1297-1300, Assise, Basilique Supérieure)***

La troisième image de Greccio est sans doute la plus célèbre de toutes : il s'agit de la treizième des vingt-huit scènes de la *Vie de François* peinte à fresque par Giotto (1297-1300) sur les murs de la basilique supérieure de Saint François à Assise<sup>54</sup>. Les parois de la nef de la Basilique Supérieure sont décorées sur trois registres, les deux du haut pour l'Ancien et le Nouveau Testament (peints une décennie environ avant l'arrivée de Giotto, par des An. Romains, 1288-90), celui du bas, le plus aisément observable par les fidèles, pour la *Vie de François*. Les liens et renvois symboliques ne sont pas de même intensité entre les trois cycles : autant ils abondent entre Ancien et Nouveau Testament (*Création d'Adam et d'Ève* en face de la *Nativité*, commentées au ch. III), autant la *Vie de François* est assez autonome vis-à-vis des deux précédents :

Jamais auparavant la vie d'un saint n'avait bénéficié d'autant de place et d'une telle primauté par rapport aux histoires bibliques. C'est ici un exemple contemporain qui occupe le devant de la scène ... S'écartant des structures iconographiques à la base des cycles typologiques des basiliques paléochrétiennes et médiévales de Rome, le programme

---

<sup>54</sup> Un article a récemment été consacré à cette fresque : MULVANEY 2005.

d'Assise fait sciemment référence à une réalité contemporaine<sup>55</sup>.

Conscient de la nouveauté de son *Cycle de François* en vingt-huit épisodes – le plus long développement figuratif jamais accordé au saint d'Assise –, Giotto se garde de l'aligner sur les *Cycles de l'Ancien et du Nouveau Testament*. La *Nativité* et le *Noël à Greccio* sont à Assise deux scènes très éloignées aussi bien spatialement (la première se trouve sur le mur sud, deuxième travée, registre supérieur ; la seconde sur le mur nord, à l'angle avec le chœur) que typologiquement (le commentaire de la première aura donc lieu au ch. 3).

La célébrité, et le grand nombre des commentaires, de la *Crèche à Greccio* de Giotto provient des éléments architecturaux, décoratifs et liturgiques typiques du Duecento rassemblés dans l'image :

il tramezzo su cui poggia il pulpito ; una tipica croce dipinta del periodo vista da dietro con il meccanismo di sostegno che l'inclina verso la navata ; il 'badalone' o leggìo che serve alla *schola cantorum*, con perfino l'elenco dei canti appeso alla base ; il bel ciborio sopra l'altare, che evoca quelli fatti a Roma da Arnolfo di Cambio pochi anni prima, a San Paolo fuori le mura e a Santa Cecilia <sup>56</sup> !

Le ciboire – le petit baldaquin gothique qui couvre l'autel – ressemble en effet fortement à celui sculpté par Arnolfo di Cambio (1245 ca – 1302/10) pour Saint Paul Hors les Murs à Rome en 1285 : celui de Giotto a la même forme étroite et élancée, si ce n'est que son architecture simplifiée ne comporte pas de pinacles. Le *Noël à Greccio* se déroule ici dans une église ou, plus précisément, dans le chœur d'une église : par comparaison avec les bâtiments à peine suggérés et, de loin, plus modestes des deux retables hagiographiques, Giotto opère ce que T. Verdon appelle « una 'revisione' intesa forse a legittimare la costosa basilica di Assisi, allora ancora contestata all'interno dell'Ordine<sup>57</sup> ». La nouveauté constituée par une reproduction, aussi fidèle que déroutante, de l'intérieur d'une église contemporaine, dont on ne perçoit, à partir du chœur, que l'envers du décor, doit être mise au crédit de sa composition spatiale, l'une des plus complexes qu'un peintre ait tenté de construire jusque-là dans l'Italie médiévale<sup>58</sup>. C'est peu dire, en effet, que le cadre de cette *Crèche* est majestueux. Le jubé blanc y divise horizontalement la composition en

---

<sup>55</sup> POESCHKE 2003, p. 64.

<sup>56</sup> VERDON 2004, p. 130.

<sup>57</sup> VERDON 2004, p. 128-130.

<sup>58</sup> VERDON 2004, p. 130. V. à ce sujet WIRTH 2011, chapitre « Giotto : une révolution picturale », p. 19-90, en particulier « La perspective de Giotto », p. 29-46.



deux parties inégales. Dans la partie haute, la chaire, la croix peinte et le couronnement du baldaquin se détachent sur le fond de la nef ; dans la partie basse, les hommes (et les animaux). Giotto représente une véritable foule qui assiste à l'événement où se mêlent laïcs et clercs, principalement des hommes, la masse des femmes se pressant à la porte du jubé<sup>59</sup>.

Par rapport au clergé et aux fidèles qui peuplent ensemble le second plan, François, Jésus, la crèche et les animaux occupent une toute petite portion du premier plan, isolés du reste de la scène dans un coin formé par le lutrin porte-cierges et l'autel. François, agenouillé, se penche en avant et tient dans ses mains l'Enfant Jésus. La connotation très codifiée que suggérait le contact avec les pieds du nouveau-né dans le retable hagiographique (1275-90, Ép. Guido da Siena, Sienne, Pinacothèque) a disparu, ici le geste a pleinement une valeur affective. François enveloppe délicatement le nouveau-né ; de sa main gauche, il le soutient par les épaules, de sa main droite par le flanc. En outre, l'intensité du contact entre le saint et son Dieu se concentre dans l'échange de leurs regards, qui signifie bien que le nouveau-né est vivant, *resuscitatus*. Comme le dit sans détour Chiara Frugoni, « la visione traduce l'esito della predica : Cristo quasi morto per i fedeli e per il clero, incapaci di ascoltare parole di amore e di pace, è ridestato da Francesco nei loro cuori<sup>60</sup>. » La première rangée de spectateurs a les yeux rivés vers cet événement miraculeux, tandis que quatre frères, deux de chaque côté de l'ouverture du jubé, rendent grâce à Dieu en chantant à gorge déployée.

Chez Giotto, contrairement aux retables hagiographiques, François occupe bien le centre de l'attention – il attire sur lui les regards – tandis que la célébration liturgique confiée à un prêtre est reléguée à la droite de la composition. Le peintre lui redonne figurativement la parole en quelque sorte : la diagonale qui relie visuellement l'Enfant, François, le lutrin et le crucifix traduit l'objectif de la *Crèche de Greccio*. Si les fidèles imitent François dans sa dévotion fervente (chanter les Évangiles), ils ne risquent pas d'oublier leur Dieu et de le condamner à une seconde Passion. L'évangile, placé sur le lutrin, serait alors ce qui relie

---

<sup>59</sup> Pierre Francastel (« La scène se passe dans un lieu construit et sous les yeux d'une société choisie de clercs et de riches bourgeois, plus inquiets qu'éblouis ») comme Chiara Frugoni (« una chiesa sontuosa che ospita un pubblico, certo non di contadini approssimativamente vestiti ») ont d'ailleurs pointé l'homogénéité sociale des participants à la commémoration, loin d'inclure les *pauperes* chers à l'Assisiote, FRANCASTEL 1967, p. 190 et Chiara Frugoni, in ZANARDI 1996, p. 194.

<sup>60</sup> Chiara Frugoni, in ZANARDI 1996, p. 194.

directement la mise en scène visible de François et la visualisation confiée à la peinture, tandis que la célébration liturgique se déroule sur un autre plan ; le lutrin étant le pivot autour duquel s'articulent ces différents plans de lecture de l'image. Dans cette fresque tout se joue le long de la diagonale, déjà évoquée, qui relie la croix au geste de François. La croix, vue de derrière et légèrement de biais, par un exploit perspectif qui montre l'envers de l'espace ecclésial, est représentée comme un objet, dans le sens d'artefact, qu'un second artefact tient suspendu dans le vide. À l'autre bout de la diagonale, au premier plan et au plus près du regard des fidèles, l'Enfant, à son tour suspendu dans le vide, est fermement soutenu autant par les mains que par le regard de François : par un rapport intensément affectif, et donc pleinement humain seul capable de redonner vie, voix et sens, à travers l'évangile, à ce qui culmine là-haut, dans cette croix dont on ne perçoit que l'envers.

Chiara Frugoni a proposé une lecture politique de *l'Invention de la Crèche* d'Assise par rapport aux deux scènes qui la précèdent dans le cycle de la vie de François, à savoir *l'Épreuve du feu devant le sultan* et *l'Extase de saint François*. *L'Épreuve* serait, avant tout, une prise de position contre la croisade, et *l'Extase* aurait une fonction double de scène légitimante et de scène tampon<sup>61</sup>, avant la *Crèche* où serait encore actif l'enjeu pacificateur de *l'Épreuve* :

Francesco vuol dire che i Luoghi santi non si ottengono con le armi e con la violenza ; non è importante pervenire materialmente a Betlemme, importante è comprendere il significato di quella notte, farla rivivere dentro di sé ; per questo Greccio è « una nuova Betlemme » e insieme la sconfessione della crociata. Il santo non accusa esplicitamente la Chiesa ma offre con il proprio modo di agire un esempio diverso<sup>62</sup>.

Rien ne vient contredire cette interprétation dans la fresque sans pour autant que tel ou tel élément concret ne vienne non plus l'appuyer. C'est sans doute, en fait, à Pierre Francastel que revient d'avoir interprété avec le plus de perspicacité la fresque de Giotto, en y recherchant l'expression de la *pensée figurative* du peintre à l'œuvre :

---

<sup>61</sup> « La benedizione di Cristo nell' *Estasi*, il sicuro appoggio che i frati stessi vedono tributato da Dio al loro fondatore, fa da cerniera visiva ... ha però anche una funzione opposta, di allentare il nesso esistente fra l'incontro con il sultano e l'invenzione del presepe, in modo da attutire il significato provocatorio dell'azione di Francesco. », Chiara Frugoni, in ZANARDI 1996, p. 194.

<sup>62</sup> Chiara Frugoni, in ZANARDI 1996, p. 194.

Giotto a peint non pas la vision – jugée trop spirituelle – du saint, mais la commémoration de cette vision, reconnue authentique et sacralisée par l'Église. François [non, Giovanni Vellita] avait vu l'enfant nu dans une grange, sur la place du miracle ; l'église avait aussitôt édifié un sanctuaire où, chaque année, à la Noël, se célébrait moins la vision miraculeuse que la *Nativité*. ... Giotto peint, de toute évidence, une situation qui ne correspond ni à la scène primitive, ni non plus à la scène annuelle de la commémoration du fait miraculeux. L'image n'est ni la visualisation fidèle de l'événement, ni non plus la représentation exacte du rite. Elle se situe sur un plan de réalité combinatoire, en quelque sorte, entre les éléments tirés de l'expérience visuelle et les éléments empruntés à plusieurs traditions écrites ou orales. Elle constitue véritablement un signe adapté à une signification et d'un type auquel aucun autre langage ne pourrait être substitué<sup>63</sup>.

L'*Invention de la Crèche à Greccio* constitue un laboratoire iconographique particulièrement complexe dans la mesure où un peintre amené à illustrer cet épisode n'a pas, contrairement à un peintre amené à illustrer une *Nativité*, une marge de manœuvre absolument certaine mais tout de même limitée par le fait qu'il doit tenir compte – même si c'est pour s'en détacher ostensiblement – de la tradition iconographique existante, longue de plusieurs siècles. Au moment de peindre le *Noël à Greccio*, le peintre peut bien sûr s'appuyer sur les hagiographies de François et l'on a vu que l'usage d'une biographie plutôt qu'une autre pouvait refléter une prise de position partisane au sein de l'ordre franciscain, mais il lui reste tout de même une grande liberté de composition. Giotto, par exemple, semble commenter son propre emprunt au vocabulaire de la *Nativité* lorsqu'il confère aux animaux une taille miniature comparée aux proportions des humains dans la scène. On le verra au ch. 3, il peint des animaux tout à fait proportionnés dans les diverses *Nativités* qu'il réalise par ailleurs. Il s'agit donc d'un choix délibéré à Assise, probablement destiné à éveiller chez le spectateur une prise de distance, à lui rappeler qu'il n'observe pas là une *Nativité* justement, mais une célébration de l'efficacité salvatrice de l'Incarnation telle que l'interprète François.

On le constate déjà après avoir observé trois versions de la *Crèche de Greccio*, la scène ne se stabilise pas, les mailles du filet iconographique sont très lâches. Toujours *in fieri*, elle

---

<sup>63</sup> « Les mécanismes de visualisation ne consistent pas simplement dans une mise en rapport d'un texte et d'une image. Nos contemporains conçoivent, volontiers, l'opération mentale de ce genre de transferts sur le modèle des procédés de la méthode directe : un mot substituable à un objet. Au XIV<sup>e</sup> siècle, les mécanismes étaient tout autres. La charmante composition représentant un des rares miracles de saint François qui aient été admis dans le cycle d'Assise, la *Crèche de Greccio*, en apporte la preuve. Nous possédons le texte « visualisé » par l'artiste et la composition est une de celles qu'on peut attribuer avec vraisemblance à Giotto en personne. », FRANCASTEL 1967, p. 189-190.

permet des interprétations très personnelles et assez distantes les unes des autres, comme l'illustre celle de Taddeo Gaddi, pourtant l'élève le plus proche de Giotto, mais qui n'opère que des emprunts périphériques à l'œuvre de son maître.

### *Taddeo Gaddi (1335-40, Florence, Accademia)*

La quatrième image de *Greccio* est un petit panneau datant de 1335-1340 (Florence, Accademia), peint par Taddeo Gaddi pour l'église florentine de Santa Croce où se trouvait déjà la plus ancienne de ces représentations (M. del San Francesco Bardi, 1254 ap., Chapelle Bardi)<sup>64</sup>. Ce panneau appartient à une série de vingt-deux, complétée par deux demies lunettes, et la fonction de cet ensemble est encore aujourd'hui débattue. Il ne s'agit pas des fragments d'un grand polyptyque et l'hypothèse la plus plausible suggère qu'ils décoraient probablement les dossiers de stalles en bois dans le chœur de l'église<sup>65</sup>. Cette hypothèse, en effet, permet d'envisager un emplacement en vis-à-vis des deux séries de onze scènes racontant les *Vies du Christ* et de *François*, qui illustraient la conformité de la vie du second à celle du premier<sup>66</sup>.

Taddeo Gaddi place la scène à l'intérieur d'une église. L'arrière-plan présente la coupe latérale de la nef et du chœur, comme si les personnages (et l'œil du spectateur) étaient placés dans une chapelle latérale. La ligne verticale de la nappe qui retombe sur l'autel, visible au premier plan, correspond à la ligne du mur de l'église qui marque la frontière entre nef et chœur, visible à l'arrière plan. L'espace du tableau est coupé en deux par cette ligne verticale et la scène elle-même se dédouble, où François est deux fois présent. À gauche, auréolé et habillé en diacre, il chante l'Évangile, tourné vers l'intérieur de l'église tandis qu'un prêtre sans auréole officie au-dessus de l'autel, le calice à la main. À droite, François, reconnaissable à ses deux mêmes attributs (auréole et habit de diacre), tient l'Enfant serré contre sa poitrine, joue contre joue, et le regarde. François apparaît donc lors de l'office liturgique et lors de la vision mystique – l'étreinte entre François et Jésus – qui se trouve, par le jeu de la construction spatiale, placée dans le chœur de l'église, dans

<sup>64</sup> Sonia Chiodo, in BOSKOVITS TARUFERI 2003, p. 283.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 251. L'ensemble comprend également une *Nativité* analysée au ch. 7.

sa partie la plus sacrée.

Dans les deux cas, Gaddi élimine toute vision frontale de l'édifice autant que des personnages. Tandis que le prêtre tourne le dos au spectateur-fidèle, François rapproche le Dieu de ses croyants en révélant le visage de l'Enfant. Comment mieux rendre en peinture la vision miraculeuse de Jésus, fruit de la seule ferveur du *poverello* ?

Jamais aucun peintre n'a peint une étreinte si franche et si étroite entre le nouveau-né et son admirateur et imitateur ombrien. François exhibe d'ailleurs, dans sa figure même, ces deux aspects. Son habit de diacre donne à voir aussi bien la légalité de son geste aux yeux de l'institution ecclésiale que l'élan de son affection, traduit dans les amples manches qui enveloppent toute la partie inférieure du corps du Christ. Enfin et surtout, Taddeo Gaddi est le premier à peindre un véritable contact des deux visages.

Contrairement aux trois *Crèches à Greccio* précédentes, la *visio mirabilis* ne compte aucun témoin, ou presque, dans l'image. Le prêtre participe au moment de l'office et non à celui de la vision, et son étrangeté à ce second moment est rendue par le fait que son attention se porte sur le calice. Ni Giovanni Vellita ni aucun autre laïc ne peuple l'espace autour de François étreignant l'Enfant. Les animaux sont bien les seuls témoins de ce moment privilégié mêlant dévotion et affection. Si, comme le dit Sonia Chiodo, la contorsion du bœuf témoigne de la « *ricerca di corrispondenze con il profilo mistilineo della cornice [e] tradisce un compiaciuto virtuosismo disegnativo* », ce motif a sans doute deux autres raisons d'être. D'une part, il rend probablement hommage à la *Crèche de Greccio* de Giotto à Assise : un hommage qui se double d'un clin d'œil, puisque le maître de Taddeo Gaddi avait peint l'âne, et non le bœuf, se contorsionnant. D'autre part, la torsion est le signe de l'attrait exercé par la scène jouée par François, qui aime littéralement le regard de l'animal. Au spectateur qui balayerait des yeux le petit panneau, le mouvement du cou du bœuf et la direction de son regard indiqueraient le point nodal de l'image où concentrer son attention. L'absence de témoin humain dans l'image valorise la présence animale auprès de l'Enfant – valorisation récurrente dans tous les textes hagiographiques décrivant la dévotion de François à Noël<sup>67</sup> – et invite l'observateur du panneau à se transformer, au

---

<sup>67</sup> Frère Léon rapporte, au discours indirect, ces paroles de François : *quod omnes potestates ciuitatum et domini castrorum et uillarum teneantur quolibet anno in Nat(iuitate) Domini compellere homines ad prohibendum de frumento et aliis granis per uias extra ciuitates et castella ut habeant ad comedendum, maxime sorores laude et alie aues in die tante sollempnitatis ; et quod, ad reuerentiam Filii Dei quem in presepio inter bouem et asinum reclinauit beata Virgo mater eius*

moyen d'une méditation sur l'image, en témoin privilégié de la *miranda visio*.

Que François ait lui-même abondamment pratiqué la méditation sur le sort du Christ à partir d'une image, c'est ce que les images montrent à leur tour : citons par exemple la célèbre fresque de Giotto montrant le saint en prière devant le *Crucifix* peint de San Damiano (1297-1300, Assise, Basilique Supérieure)<sup>68</sup>. Pour ce qui est de la dévotion de François aux images de Jésus Enfant en particulier, Thomas de Celano apporte dans la *Vita Secunda* un témoignage important :

*Infantiliū illorum membrorum imagines famelica cogitatione lambebat, et eliquata pueri compassio in cor suum etiam verba dulcedinis faciebat more infantium balbutire.*

[« Avec des pensées affamées, il léchait les images de ces membres infantiles ; la compassion épurée pour l'Enfant lui faisait même balbutier en son cœur des paroles de douceur à la façon des bébés. »]<sup>69</sup>

L'expression de son enthousiasme passe, pour François, par une véhémence toute physique impliquant, si ce n'est tous, du moins plusieurs sens, comme on l'a déjà vu dans le chapitre racontant Noël à Greccio où il bêlait de bonheur, entre autres. Dans cette description de sa dévotion pour le Christ Enfant, il se met, par mimétisme, à imiter les vagissements d'un nouveau-né et, affirme Thomas de Celano, à lécher les images. Que son biographe parle au premier degré ou au second, il traduit, quoi qu'il en soit, l'efficacité des images sur la dévotion de François, leur capacité à la susciter et l'enflammer<sup>70</sup>. Déjà Giotto

---

*tali nocte, omnis homo in ipsa nocte satis debeat dare de annona fratribus bobus et asinis ; similiter quod in Natiuitate Domini omnes pauperes a diuitibus debeant saturari.* (« Que tous les podestats des cités et les seigneurs des bourgs fortifiés et des villages soient tenus chaque année, à la nativité du Seigneur, d'obliger les gens à jeter du blé et d'autres grains par les chemins en dehors des cités et des places fortes, pour que les sœurs alouettes surtout, et les autres oiseaux aient à manger en un jour d'une si grande solennité. Et par révérence envers le Fils de Dieu, que la bienheureuse Vierge sa mère a couché cette nuit-là dans une mangeoire entre un bœuf et un âne, que tout homme en cette nuit ait le devoir de donner suffisamment de nourriture aux frères bœufs et ânes ; de même, que tous les pauvres en la nativité du Seigneur soient nourris à satiété par les riches. »), LÉON DE VITERBE 1990, p. 282 et traduction, *SAINT FRANÇOIS* 2010, p. 1232-1233.

<sup>68</sup> V. « Saint François et la représentation du Christ sur la croix », in RUSSO 1984, p. 648-677, en particulier « Un parcours ritualisé du regard », p. 657-663.

<sup>69</sup> *LEGENDAE S. FRANCISCI* 1926-1941, p. 244. Traduction du latin de Dominique Poirel, in *SAINT FRANÇOIS* 2010, p. 1699.

<sup>70</sup> V. 4.2.2 « Pregare coll'occhio, col cuore e colla mente » : la prière de Giovanni di Pagolo Morelli, où un marchand florentin explique son usage d'embrasser un retable de nombreuses fois et *ne' luoghi propri*, dénotant par là une habitude et non un comportement exceptionnel. Par ailleurs, v. aussi BASCHET 2008, p. 33 : « c'est parce qu'elle existe comme objet que l'image peut être voilée ou dévoilée, habillée, ornée de bijoux ou de guirlandes de fleurs, portée en procession, embrassée, grattée ou frappée, piétinée ou

avait inséré dans son *Noël à Greccio* le crucifix, quoique tourné vers la nef. Les deux images que nous allons analyser maintenant incluent un retable, qui, dans les deux cas, décore l'autel où l'on célèbre la sainte nuit. Il n'est plus, comme à Assise, signalé en tant qu'élément présent dans l'église mais étranger à l'espace de la commémoration de Noël : il participe au contraire efficacement à la cérémonie.

*Antonio Vite (1386 ap., Pistoia, San Francesco)*

Entre la fin des années 1380 et le début des années 1390, Antonio Vite, peintre de Pistoia, décore à fresque plusieurs espaces de l'église San Francesco dans sa ville natale. La famille Vergiolesi lui commande la décoration de la voûte de la salle capitulaire, où les quatre vouûtains représentent la *Résurrection du Christ*, la *Crèche de Greccio*, le *Miracle du cœur de l'avare* et *Saint François en chaire*<sup>71</sup>. La lecture de la *Crèche de Greccio* commence sur la droite avec le groupe de frères mendiants portant d'amples robes marron et grises. Ils accompagnent de leur chant la célébration de Noël pratiquée par les deux clercs à l'autel, au centre de l'image. Les ermites lèvent la tête pour déchiffrer le chant dans le livre exposé sur le lutrin, à l'exception de celui qui a la main posée sur le socle du lutrin et qui, de son regard, guide l'attention de l'observateur vers le centre de la scène.

Là, deux clercs officient devant un autel décoré par un triptyque représentant la Vierge à l'Enfant et deux saints. Ils portent tous deux une aube blanche par dessus laquelle ils ont passé leurs parements liturgiques. L'homme qui officie les mains jointes, penché sur la Bible, porte une dalmatique blanche à clavi (la bande verticale qui décore le centre de la dalmatique) doré. Son assistant porte une tunique également blanche et dorée. Les parements varient en fonction du temps liturgique et ces deux couleurs sont celles de Noël. Enfin, la fresque s'achève sur la gauche avec la crèche.

---

mangée. » ainsi que Dominique Rigaux, « Réflexions sur les usages apotropaiques de l'image peinte », in BASCHET, SCHMITT 1996, p. 159-160.

<sup>71</sup> Neri Lusanna, in GAI 1993, p. 81-164 et NERI LUSANNA 1999, p. 363-367. Le miracle du cœur de l'avare est un épisode de la vie d'Antoine de Padoue : le saint permet de découvrir que le cœur d'un avare, introuvable dans sa tombe, se cache en réalité dans le coffre où celui-ci enfermait son argent.

Le bœuf attaché à la mangeoire observe François étreignant contre lui l'Enfant. Son vêtement somptueux assimile François aux officiants, signe que l'institution ecclésiastique contrôle la cérémonie, et seule son auréole le distingue des autres clercs<sup>72</sup>. Le laïc richement et chaudement vêtu, tout à gauche, n'est autre que Giovanni Vellita. Les mains jointes en prière, le regard dirigé vers la crèche, il est saisi à l'instant même où il a la vision de l'enfant que François soulève de la crèche. L'homme à ses côtés, vêtu de vert, atteste de la crédibilité de la vision de Giovanni : il le regarde étonné, il soulève la main droite en signe de stupéfaction et il tient de la main gauche son couvre-chef, sans doute oté à l'instant de l'apparition. Un troisième homme, que son capuchon, sa robe blanche et sa tonsure désignent comme un frère, complète la scène de la vision en levant lui aussi la main en signe d'émerveillement. À eux trois, le *miles*, le *pauper* et le clerc incarnent la société toute entière, réunie et prise à témoin de la *mirabilis visio*<sup>73</sup>.

L'espace dans lequel agissent toutes ces figures mêle éléments bâtis et éléments naturels. Les arbres à l'arrière-plan suggèrent l'atmosphère d'une forêt dont Thomas de Celano évoque bien la participation aux réjouissances de Noël (*personat silva voces*)<sup>74</sup>. La mise en scène de François a probablement lieu dans, ou tout près de, l'ermitage de Greccio, que Thomas de Celano comme Bonaventure désignent par le terme de *locus*<sup>75</sup>. La construction sous laquelle se déroule l'épisode combine deux édifices différents : un grand auvent perché sur de hauts piliers de bois abrite un mur, ébréché en plusieurs points et contre lequel sont appuyés l'autel et le retable. La destination originelle du bâtiment est difficile à

---

<sup>72</sup> La dalmatique et la tunique peuvent être toutes deux portées par un diacre. Ainsi, selon les *Crèches à Greccio*, François porte alternativement l'une ou l'autre. Comme Giotto, Taddeo Gaddi et le M. di Narni, Antonio Vite le revêt d'une tunique à bandeau(x) horizontal(ux). Chez Taddeo di Bartolo, il porte une dalmatique à clavi. Chez Taddeo Gaddi, c'est l'assistant qui porte une dalmatique à clavi. Les vêtements dont les peintres revêtent François ont une double fonction, car la normalisation de son rapport à la hiérarchie ecclésiastique permet en même temps de neutraliser la pauvreté du vêtement franciscain, qui fait d'elle « un appel et une provocation », BOUCHERON 2012, p. 88. La présence constante de l'auréole autour de la tête de François obéit à une autre exigence, que l'on peut considérer comme complémentaire : normaliser sa figure et contraindre le spectateur à le voir comme toujours identique à lui-même, à tout moment de son existence, déjà canonisé. Sur une exigence semblable dans un récit hagiographique de Thomas de Split qui dit avoir vu « saint François » prêcher à un moment où, par définition, il n'était pas encore saint, v. BOUCHERON 2012, p. 68-73.

<sup>73</sup> La société toute entière, ou presque... car cet échantillon typologique de la société médiévale n'inclut aucune figure féminine, contrairement à la fresque de Giotto à Assise.

<sup>74</sup> V. *supra*, 2.2.1 La *Vita* de Thomas de Celano, § 85.

<sup>75</sup> Chez Thomas de Celano *locus* désigne le lieu où est préparé le *praeseptium*, à entendre donc comme ermitage ou couvent, comme lieu habité par des frères, en somme. *Locus praeseptii* désigne, *a posteriori*, ce même emplacement au moment où sont érigés l'autel et la chapelle commémoratifs.



saisir ; on aperçoit en tout cas une niche creusée dans le mur derrière la tête de l'officiant à la tunique (entre le triptyque et le lutrin). La combinaison de l'auvent et du mur en ruines est un motif iconographique dans les *Nativités* à compter de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle : elle y illustre l'abolition de l'Ancienne Loi (judäique), qui s'effondre pour laisser place à la Nouvelle Loi (chrétienne), dont la vitalité est généralement symbolisée par la matière organique du bois<sup>76</sup>. Cette dichotomie serait-elle à l'œuvre dans la fresque de Pistoia ? La vitalité de la végétation est bien un élément caractéristique de cette fresque : le premier plan en regorge et quelques touffes d'herbe naissent même de la terre battue sur laquelle se tiennent les officiants. Une végétation à ce point verdoyante est digne d'un mois d'avril ou de mai, au plus fort du printemps, et certainement pas des rigueurs de fin décembre dans les hauteurs de Greccio. Loin de suggérer une mise en scène champêtre de la crèche, la variété et l'abondance de végétaux évoquent plutôt un *locus amoenus* où se serait produite une floraison surnaturelle, comparable à celle des vignes d'Engadi rapportée par Jacques de Voragine dans le chapitre sur la Nativité du Christ<sup>77</sup>. Antonio Vite illustre un printemps spirituel, la renaissance entraînée par l'arrivée du Christ sur terre ; pour ce faire, il exploite avec habileté les moyens figuratifs à sa disposition et donne un cadre métaphorique à la scène.

Il est fort probable que le peintre ait connu la fresque de Giotto à Assise et, peut-être, le panneau de Gaddi à Santa Croce, parce qu'il semble, au sein d'une composition par ailleurs très différente de celles de ses prédécesseurs, avoir choisi de stabiliser le motif de François et de Jésus : François a le même riche habit de diacre, il s'agenouille, tient l'Enfant dans ses bras et, surtout, échange avec lui ce regard d'une intensité telle qu'il rend à lui seul l'ardeur de sa dévotion. On se souvient du témoignage de la sage-femme du *Liber Infantia Salvatoris* (*Mentre lo tenevo stretto, guardandolo in faccia, mi sorrise con sorriso dolcissimo. Aprì gli occhi, mi guardò in modo penetrante e subito dai suoi occhi uscì grande luce, con lampo potente*<sup>78</sup>) comme des descriptions de François par Thomas de Celano dans la *Vita Prima* (*Labia sua etiam, cum "puerum de Bethlehem" vel "Iesum" nominaret, quasi lambebat lingua, felici palato degustans et deglutiens dulcedinem verbi huius*<sup>79</sup>), où déjà Thomas emploie ce verbe,

---

<sup>76</sup> V. ch. 9.

<sup>77</sup> V. ch. 1.

<sup>78</sup> V. *supra*, 1.2.3.

<sup>79</sup> *Vita Prima*, ch. XXX, § 86, v. *supra*.

*lambebat*, qui revient dans la *Vita Secunda* pour décrire les effusions de François devant les *imagines* de l'Enfant. La fresque d'Antonio Vite comprend bien une *imago* de Jésus Enfant dans le panneau central du retable sur l'autel – la croix en orfèvrerie qui se surimpose au panneau renvoie à la Passion qui attend ce nouveau-né – et c'est comme si par son prêche et sa prière François était parvenu à l'extraire du triptyque pour pouvoir ainsi physiquement l'étreindre et non plus seulement l'adorer dans l'image, donnant libre cours à l'expression de son amour, de son empathie et de sa gratitude (pour son sacrifice à venir) à l'égard du Christ<sup>80</sup>. Cette « sortie » de Jésus du retable pour rejoindre les bras de François, devenu ici l'archétype du fidèle récompensé de sa dévotion, permet de pointer l'irréductibilité du langage figuratif au langage verbal (et inversement).

Ce qu'un texte dit avec aisance, à savoir que Jésus nouveau-né est particulièrement léger<sup>81</sup>, ou alors que ce n'est pas véritablement lui qui apparaît dans la crèche à Greccio, pendant la vision, mais bien son simulacre, tout cela est pratiquement impossible à rendre en image. Thomas de Celano (*puerulum unum iacentem exanimem*) et Bonaventure (*puerulum quemdam dormientem*) s'en remettent au même hypocoristique ; seul Julien de Spire se hasarde à affirmer qu'il pourrait bien s'agir du Christ en personne : *Creditur itaque non immerito suam Dominus Iesus Christus infantiam recolenti in huiusmodi formula non absurde monstratus*<sup>82</sup>. Mais, dès qu'il est peint, le nouveau-né prend immédiatement un tour concret, dans toute sa tridimensionnalité, et François souligne sa corporéité en le soulevant, l'enlaçant et l'embrassant. Or le risque que court la peinture en *montrant la vision* est celui de *montrer une incarnation* : effet, ou résultat, on ne peut plus hasardeux, aux confins de l'hétérodoxie, dans la mesure où l'Incarnation est l'un des fondements théologiques du christianisme et que, cette thèse s'y consacre, il existe déjà une image, la *Nativité*, chargée de donner à voir concrètement l'Enfant incarné, par opposition et par complémentarité avec l'Annonciation, qui la donne à voir abstraitement.

La confusion entre vision et incarnation menaçait d'autant plus, dans la *Crèche à Greccio*, que la mangeoire et les animaux voulus par François lors de la célébration, une fois

<sup>80</sup> Les saints Pierre et Paul occupent respectivement les panneaux latéraux gauche et droit.

<sup>81</sup> V. *Liber de Infantia Salvatoris*, 1.2.3.

<sup>82</sup> « C'est pourquoi on croit non sans raison que le Seigneur Jésus s'est montré logiquement sous une apparence de ce genre à celui qui en honorait l'enfance. », *LEGENDAE S. FRANCISCI* 1926-1941, Fasciculus IV : Fr. Iulianus de Spira O.F.M., *Vita S. Francisci*, p. 361. Traduction, FRANÇOIS D'ASSISE 2010, p. 818.

représentés en peinture, évoquaient la *Nativité*, par une sorte de réflexe irréprouvable pour tout œil habitué aux images religieuses, et conduisaient à voir, dans la figure du petit Enfant, Jésus en personne, aussi réel qu'au moment de la *Nativité*. Face à ce problème – comment faire en sorte que François ne paraisse pas prétendre rejouer l'Incarnation ? –, Antonio Vite recourt à la représentation du triptyque sur l'autel. Le nouveau-né de la *Vierge à l'Enfant* dans le retable fonctionne comme un miroir qui ramène l'Enfant dans les bras de François à ce qu'il est, à savoir une vision et non pas Jésus incarné. L'Enfant bidimensionnel rappelle l'Enfant tridimensionnel à leur nature commune d'*imagines*, et ce avec d'autant plus de facilité que le langage médiéval assimilait volontiers peinture et sculpture sous le terme unique d'*imago*<sup>83</sup>. Antonio Vite excelle ainsi à tenir un discours complexe sur la scène qu'il illustre par les seuls moyens figuratifs. Il représente dans sa fresque l'usage contemporain des images à des fins dévotionnelles et cette méta-représentation de la peinture dans la peinture est, en soi, un commentaire sur son bon usage : l'image se prête bien à l'adoration, mais il faut prendre garde de ne pas confondre adoration du Dieu dans l'image et adoration de l'image pour elle-même<sup>84</sup>. L'image peinte revendique son utilité en même temps qu'elle reconnaît les limites de sa nature. La peinture est représentation de la réalité et non pas la réalité elle-même : le peintre est parfaitement clairvoyant sur ce point et il l'assume d'autant plus aisément – en peignant un retable dans la fresque – qu'il a parfaitement conscience, par ailleurs, de l'efficacité de la peinture à vivifier la foi, dont François fournit un exemple éclatant.

---

<sup>83</sup> « Dans l'ensemble, le mot *imago* désigne l'image d'un seul objet et le plus souvent un portrait, qu'il soit peint ou sculpté. Ce que nous appelons une image narrative se dit *historia*. Lorsqu'il n'y a pas de raison de préciser, on peut trouver *pictura* ou *sculptura*. ... *Imago* désigne donc bien le portrait d'un individu, mais l'emploi du mot peut s'étendre à une scène narrative dans la mesure où celle-ci fait également fonction de portrait. », WIRTH 1999, p. 28-29.

<sup>84</sup> Ces questions sont élucidées *infra*, ch. 4.

### 2.3.3 *Taddeo di Bartolo (1403, Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum)*

La sixième image de *Greccio* est l'œuvre du siennois Taddeo di Bartolo (1403, Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum). Le petit panneau polylobé (39 x 45 cm) appartenait à l'origine à la prédelle d'un retable particulièrement complexe, un heptptyque double-face avec prédelle et couronnement qui décorait l'église de San Francesco al Prato, à Pérouse<sup>85</sup>. Les deux panneaux principaux sont occupés, sur une face, par une *Vierge à l'Enfant* (côté nef) et, sur l'autre, par *François montrant ses stigmates*, que l'on appelle aussi *François terrassant l'Orgueil, la Vanité et l'Avarice* (côté chœur). Le parallélisme ainsi instauré entre la Vierge et François est fondé sans doute sur le geste (désignant l'Enfant ou les stigmates) et la fonction (terrasser le péché) qu'ils ont en commun. Chaque panneau principal est flanqué de trois *Saints* de chaque côté. Des quatorze scènes de prédelle qui se trouvaient sous chacun de ces panneaux, sept seulement sont à ce jour identifiées. Voici l'hypothèse de reconstitution du retable la plus complète à ce jour (Solberg 1992) :

#### Côté chœur de l'heptptyque

pinacle(s)				<i>Christ en buste montrant ses plaies</i>			
registre principal	<i>Herculanus</i>	<i>Antoine de Padoue</i>	<i>Paul</i>	<i>François montrant ses stigmates</i>	<i>Pierre</i>	<i>Louis de Toulouse</i>	<i>Constance</i>
prédelle	<i>François devant le Sultan</i>	<i>Vision du char de feu</i>	<i>Approbation de la règle</i>	?	?	<i>Apparition de François au chapitre d'Arles</i>	?

#### Côté nef de l'heptptyque

<sup>85</sup> « Heptptychs by Sieneese painters have been something of a tradition on Franciscan high altars ... Taddeo's work of 1403 deserves a decidedly prominent place, especially because by then the history of the compartmentalised polyptych in central Italy was drawing to a close. », SOLBERG 1992, p. 655. La reconstitution de ce polyptyque a fait l'objet de la thèse de doctorat de Gail Solberg, SOLBERG 1991, dont SOLBERG 1992 publiée, pour partie, les résultats.

pinacle(s)				<i>Christ en buste bénissant</i>			
registre principal	?	<i>Jean-Baptiste</i>	<i>Marie-Madeleine</i>	<i>Vierge à l'Enfant</i>	<i>Catherine d'Alexandrie</i>	<i>Jean l'Évangéliste</i>	<i>Elisabeth de Hongrie</i>
prédelle	?	?	?	?	<i>Miracle de la source</i>	<i>Crèche de Greccio</i>	<i>Prédication aux oiseaux</i>

Je ne commenterai pas ici l'ensemble de la reconstitution, où l'on constate la disposition, à première vue surprenante, de la *Crèche à Greccio* dans la prédelle du côté nef du retable, alors que la figure de François en pied (au registre principal) se trouve côté chœur<sup>86</sup>. Plusieurs raisons peuvent expliquer cet emplacement : tout d'abord, le fait que la totalité des deux prédelles ait été, à l'origine, destinée à l'illustration de la *Vie de François*. Les scènes de sa vie commencent donc du côté où il est présent dans le registre principal et continuent de l'autre. Mais une autre raison, que l'on pourrait qualifier d'économie interne au retable, est liée au contenu du triptyque peint dans la *Crèche à Greccio* – sur lequel je reviendrai plus loin –, qui semble renvoyer doublement à ce côté-ci de l'heptptyque : la présence de saint Jean l'Évangéliste dans le panneau latéral du méta-triptyque répondrait à la présence du même saint au registre principal de l'heptptyque, côté nef. C'est probablement cet élément commun qui a conduit Gail Solberg à placer la *Crèche à Greccio* sous l'Évangéliste du registre principal<sup>87</sup>. Enfin, l'heptptyque de Pérouse comporte un pinacle sur chaque face : côté chœur, un *Christ en buste montrant ses plaies* qui renvoie évidemment au *François montrant ses stigmates*, juste au-dessous dans le registre principal ; côté nef, un *Christ en buste bénissant*. Or, dans le méta-triptyque de la *Crèche à Greccio*, le panneau principal comporte également un *Christ mort en buste*, dont la présence ne peut pas ne pas renvoyer aux pinacles de l'heptptyque. Le *Christ mort* du méta-triptyque est plus proche du pinacle côté nef que de celui du côté chœur dans la mesure où il n'ostente pas

<sup>86</sup> Habituellement, dans un retable, la ou les scène(s) de la vie d'un saint se situe(nt) dans la prédelle du côté où est représenté le saint au registre principal.

<sup>87</sup> Malheureusement, G. Solberg ne justifiait pas, dans son article de 1992, la disposition des scènes de prédelle telle qu'elle la donnait à voir dans la reconstitution que j'ai reprise pour la fiche de l'œuvre. Dans la n. 25 p. 652, elle annonçait cependant : « I intend to discuss the disposition of the narrative episodes and their iconographic programme elsewhere. ». Lorsque je l'ai contactée pour lui demander ce qu'il en était, elle a eu la gentillesse de me répondre mais pour m'apprendre qu'elle n'avait pas donné suite à ce projet (courrier électronique du 13 mars 2011).

ses plaies. Ce détail, ajouté à la présence de l'Évangéliste, peut constituer une raison supplémentaire de situer la *Crèche à Greccio* sur le côté nef de l'ensemble.

Taddeo di Bartolo compose pour la scène une assemblée de trois laïcs et de trois clercs. Leur disposition dans l'espace forme un triangle : le bord inférieur du panneau étant la base du triangle, les personnages sont disposés le long des deux diagonales partant des coins inférieurs de l'image et se rejoignant au-dessus des deux têtes les plus hautes. Tandis que l'on n'aperçoit que le visage du laïc qui se trouve au fond, les deux au premier plan, élégamment vêtus, sont montrés en position de dialogue. C'est, par convention, le mouvement des mains qui rend en peinture l'idée d'une parole proférée<sup>88</sup>. Ici, l'homme glabre et vêtu de blanc indique avec son pouce François et Jésus – un geste typique de la peinture siennoise, que l'on retrouve chez Ambrogio Lorenzetti comme chez Bartolomeo Bulgarini<sup>89</sup> –, et l'homme barbu lui répond en soulevant légèrement la main droite. Ils commentent donc la survenue de la vision, et ce faisant l'attestent. Le groupe de trois clercs est disposé de façon symétrique : le plus éloigné n'est visible qu'en partie, tandis que François et le prêtre à sa gauche déploient leurs gestes très visiblement. Le prêtre soulève les deux mains en signe de surprise, les traits de son visage sont tirés et marquent également l'interrogation. Certes, dans la fresque d'Antonio Vite un frère participait à l'émotion de la *visio mirabilis*, mais aucun peintre n'avait représenté un clerc se détournant de son office pour manifester sa participation émotive à l'évocation mise en scène par François. L'Assisiote justement, qui arbore son habit diaconal, fléchit ses genoux et se penche en avant pour marquer sa déférence envers Jésus.

La scène semble se dérouler à l'intérieur d'une église, ou du moins d'une chapelle. Les éléments architecturaux suggèrent que le toit est plutôt bas, mais la pièce a sans nul doute une fonction liturgique dans la mesure où elle contient un autel, surmonté d'un triptyque à étau, c'est-à-dire un panneau arrière descendant jusqu'au sol pour assurer la stabilité de l'ensemble<sup>90</sup>.

<sup>88</sup> Sur ce point, v. le chapitre « I gesti della parola », in FRUGONI 2010, p. 67-135.

<sup>89</sup> V. 7.2.1 Bartolomeo Bulgarini (1348-51).

<sup>90</sup> G. Solberg formule d'ailleurs l'hypothèse que l'heptaptyque lui-même ait reposé sur un étau semblable : « Examination of the reverses of the Hannover compositions reveals that they were constructed like the panels of the main register ... the scenes were painted on both sides of panels about 5 to 5,5 cm thick ... the combined thickness of the joined narrative panels indicates that the series was far too thin to serve as

On le comprend désormais, d'une image de *Greccio* à l'autre, chaque peintre, par ses choix figuratifs, détermine la position de cette célébration dans l'espace ecclésial, au sens propre comme au figuré. Giotto donne à voir l'envers du décor ; Taddeo Gaddi en donne une vision biaisée, mais qui n'en est pas moins provocatoire (son espace se dédouble et la ferveur mystique ne s'exprime que dans la partie du panneau exclusivement réservée à François et aux animaux, excluant les clercs). Taddeo di Bartolo semble se réclamer de la construction de l'espace de Gaddi (on retrouve l'arête qui sépare deux lieux, de même que la vision décentrée), mais pour en gommer toute provocation. Dans son *Noël à Greccio*, où la priorité est donnée à l'affirmation de l'autorité ecclésiale, le récit des biographes franciscains est profondément dénaturé : nulle mangeoire ni foin, et encore moins d'animaux dans l'image ! Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si G. Solberg, dans l'article qu'elle consacre à l'heptaptyque de Pérouse, qualifie la scène de *Messe miraculeuse à Greccio*, en assimilant ainsi le panneau de Taddeo di Bartolo au type iconographique de la *Messe de saint Grégoire*. L'image ne peut en effet pas prétendre au qualificatif d'*Invention de la crèche à Greccio*, tandis que le retable posé sur l'autel semble bien être une allusion discrète, mais explicite, à cette messe, célébrée au VI<sup>e</sup> s. par le pape Grégoire le Grand en l'église romaine de Santa Croce in Gerusalemme : pendant son déroulement, le pape avait eu une vision du Christ mort au-dessus de l'autel au moment même de l'élévation de l'hostie, donc de la transsubstantiation<sup>91</sup>.

Chez Taddeo di Bartolo, comme dans la messe de saint Grégoire, la *visio* advient alors que François prie à l'autel, dos aux laïcs. Elle n'implique donc activement que les clercs, réservant aux laïcs le rôle de spectateurs-témoins<sup>92</sup>. François soulève le nouveau-né

---

the structural base for the altar-piece, which must therefore have had a substantial base below it, as well as buttresses [= contrefort, étau]. ... Buttresses may have extended to the floor because it was impossible to secure any support at the back of the free-standing altar-piece. The buttressed frame of the painted altar-piece in Taddeo's scene of the *Miraculous Mass at Greccio* illustrates the type. », SOLBERG 1992, p. 652.

<sup>91</sup> « Comme saint Grégoire célébrait la messe, un des assistants douta de la *Présence réelle* du Christ dans l'hostie. Aussitôt, à la prière du pape, le Sauveur descendit lui-même sur l'autel, avec les stigmates et entouré des Instruments de la Passion. Cette légende est tardive. ... Saint Grégoire a attaché son nom à la rédaction du *Sacramentaire* : c'est à ce titre qu'on l'aurait représenté célébrant le sacrifice de la messe avec le Christ apparaissant sur l'autel. Les indulgences attachées par la Papauté aux images de cette scène miraculeuse expliquent sa vogue prodigieuse au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècles. », RÉAU 1955-58, vol. III, 2, p. 614.

<sup>92</sup> D'après SOLBERG (1992), si l'autel a, dans cette scène, une place si centrale, c'est parce que l'heptaptyque de Taddeo di Bartolo a pour modèle un autre heptaptyque qui trônait sur l'autel de la Basilique Inférieure d'Assise. Contenant la dépouille de François, cet autel avait valeur d'écrin et de reliquaire.

apparu en vision comme le prêtre soulève l'hostie au-dessus de l'autel dans l'instant de la transsubstantiation. Au chapitre suivant, je reviendrai sur la question de l'assimilation de Jésus dans la crèche au sacrifice eucharistique de l'hostie ; en particulier, je donnerai un ou deux exemples de *Nativités* où, Jésus étant, comme ici, entièrement langé, la dissimulation de son corps évoque sa destinée sacrificielle<sup>93</sup>. Comme chez Antonio Vite, un méta-retable – un triptyque dans l'heptaptyque, en l'occurrence – vient enrichir la valeur de la scène. Le triptyque évoque la *Passion du Christ*, puisque le panneau principal représente le *Christ mort* en buste et les panneaux latéraux la *Vierge éplorée*, à gauche, et *Saint Jean l'Évangéliste* à droite<sup>94</sup>. Le petit Enfant langé se superpose ainsi visuellement à sa propre image d'adulte mort et sacrifié, entouré des deux individus qui l'ont pleuré au pied de la croix et que tout fidèle dévot se doit d'imiter. L'exégèse du *Noël à Greccio* passe pour Taddeo di Bartolo par cette juxtaposition des deux *images* de Jésus, de l'adulte à peine mort et de l'Enfant tout juste né. Il opère un rapprochement entre Noël et Passion auquel François recourait déjà dans son Psaume (§ 7 *sanctissimus puer dilectus datus est nobis ; et natus fuit pro nobis* et § 13 *Tollite corpora vestra et baineate sanctam crucem eius*), et qui devient son objectif au moment où il prend l'initiative de mettre en scène la crèche :

*Summa eius intentio, praecipium desiderium, supremumque propositum eius erat sanctum Evangelium observare ... praecipue incarnationis humilitas et charitas passionis ita eius memoriam occupabant, ut vix vellet alius cogitare*<sup>95</sup>.

Toute la force de sa volonté (*intentio desiderium propositum*), aussi bien affective que rationnelle, se concentre sur les deux extrémités de la vie du Christ, présentées par Thomas de Celano dans un chiasme efficace (*incarnationis humilitas et charitas passionis*). Incarnation et Passion « occupent » bien ensemble la « cogitation » de l'Assisiate dans le panneau de Taddeo di Bartolo, sous la forme d'un chiasme figuratif : *imago* bidimensionnelle du *Christ mort* et simulacre du nouveau-né en une *imago* tridimensionnelle.

<sup>93</sup> V. 3.2.1.

<sup>94</sup> Les panneaux latéraux sont difficilement déchiffrables : je remercie Guillaume Calafat et Benoît Schmitz d'avoir observé à la loupe cette image et de m'avoir ainsi aidée à identifier l'Évangéliste.

<sup>95</sup> Thomas de Celano, *Vita Prima*, ch. XXX, § 84 (v. *supra*, 2.2.1).



*Maestro di Narni (1409, Greccio)*

La représentation sans doute la plus émouvante de l'*Invention de la crèche à Greccio* est la fresque qui décore, à Greccio même, la chapelle élevée sur le lieu où se déroula la célébration de Noël 1223<sup>96</sup>. Cette chapelle de dimensions réduites (à en croire la reproduction photographique) possède une voûte en berceau assez basse, dont la lunette est entièrement décorée à fresque. La fresque pare donc la moitié supérieure du mur, tandis que de la partie inférieure émerge encore la roche où, aujourd'hui, repose une statue en bois de Jésus Enfant (de celles que l'on place dans les crèches à Noël) et où, en 1223, on avait disposé le foin sur lequel apparut le Jésus de la vision. Attribuée à un peintre anonyme de la ville toute proche de Narni, et datée au début du Quattrocento (probablement 1409), la fresque est partiellement détruite mais encore largement lisible. Elle est séparée en deux par une bande blanche peinte en son centre : dans la demie-lunette de gauche, sainte Marie-Madeleine orante et l'*Invention de la Crèche* ; dans la demie-lunette de droite, une *Nativité*, avec Marie donnant le sein à son fils. Ainsi le M. di Narni effectue-t-il, sur le mur de la chapelle de Greccio, la mise en parallèle la plus évidente, visible et exhibée de ces deux scènes, distinctes et complémentaires, qui occupent la même surface.

L'image de *Greccio* est partagée en deux par une arche finement sculptée et une colonne, qui laissent entendre que la scène se serait déroulée dans une église, ou du moins une chapelle. Cette construction spatiale pourrait paraître paradoxale, alors que la fresque se situe dans la chapelle bien réelle de Greccio qui ne possède aucun de ces atours. Elle témoigne en fait, comme l'avait constaté Pierre Francastel pour la fresque de Giotto à Assise, que les peintres n'illustrent pas au premier degré la Noël 1223 mais la « commémoration de cette vision, reconnue authentique et sacralisée par l'Église<sup>97</sup> ». Arche et colonne fonctionnent donc comme une cloison qui sépare les protagonistes de la scène. À droite, Jésus langé et allongé sur la crèche ainsi qu'un prêtre en train d'officier

---

<sup>96</sup> « L'insediamento era ancora poco più che un sito rupestre ... nel Natale del 1223 ... Già intorno alla metà del Duecento, i frati concordarono con la comunità di Greccio affinché fosse eretta una piccola cappella ad inglobare quella grotta, che fu da allora luogo di pellegrinaggio e di culto. Lo stesso convento si venne ampliando nel corso dei secoli intorno al nucleo originario costituito dalla grotta del Presepe. ... Solo per dare regolarità alle pareti all'ingresso furono inseriti elementi in muratura a sostegno della volta a botte a sesto ribassato. », TOZZI 2004, p. 463.

<sup>97</sup> V. *supra* 2.3.2.

derrière un autel. Il tient son missel ouvert à la page du *Gloria*, allusion aux chants de joie qui accompagnent les festivités<sup>98</sup>. À gauche, François et tout un groupe de laïcs, hommes et femmes, saisis dans différentes attitudes, les uns devisant de ce qui advient sous leurs yeux tandis qu'une autre observe en silence. Au premier plan, devant eux, François agenouillé et isolé donne l'exemple, les mains jointes en prière. Ses mains se détachent contre la pierre travaillée qui sert de séparation entre espace sacré et espace dévolu aux fidèles : par la prière, elles lui donnent symboliquement accès à Dieu, qui se trouve dans l'espace sacré<sup>99</sup>. Le M. di Narni choisit de ne pas représenter de contact physique entre le saint et Jésus, mais plutôt d'illustrer la valeur exemplaire du comportement de François en prière, immédiatement imité par la femme vêtue de noir derrière lui et par sainte Marie-Madeleine, à l'extrême gauche de la scène, qui incarne « l'umanità sofferente, contaminata dal peccato, per la cui salvezza Dio si è fatto uomo<sup>100</sup>. » Sur ce point, la scène est en effet représentative de l'attitude de François, qui suscite l'empathie chez les fidèles comme par propagation de ses sentiments. Toutefois, la méditation a beau être affective et participative, elle ne comporte plus le contact corporel : pas d'étreinte au centre de l'image, mais une séparation entre deux espaces bien distincts. Dans la *Crèche à Greccio*, l'Église veille à éviter tous les débordements, et c'est à cette seule condition – en respectant les préliminaires à tout contact avec le sacré – que François peut continuer d'être exemplaire.

S'il existe une telle distance entre François et Jésus, c'est peut-être aussi par contraste avec la *Nativité* qui occupe l'autre demie-lunette. Joseph, assis dans le coin droit, y médite sur l'événement en cours. La crèche occupe le premier plan et l'on suppose que les animaux se tiennent derrière, mais la fresque est particulièrement abîmée à cet endroit. Marie enfin est allongée sur un matelas (représenté à la verticale, ce qui lui donne l'air d'être assise), et allaite l'Enfant langé. La *Maria lactans* n'est pas très courante dans la *Nativité*, encore moins au Quattrocento, ses quelques occurrences datant généralement de la première moitié du Trecento. Il est probable que, par l'ostentation de ce geste maternel en particulier, le M. di Narni se soit attaché à rendre l'Incarnation dans tout ce qu'elle a de plus physique et

---

<sup>98</sup> TOZZI 2004, p. 465.

<sup>99</sup> Le motif des mains en prière permettant de franchir le seuil de l'espace sacré se trouve déjà chez Taddeo Gaddi (v. *infra* 7.1.2) et Bartolomeo Bulgarini (v. *infra* 7.2.1).

<sup>100</sup> TOZZI 2004, p. 465.

charnel, conformément, d'ailleurs, à ce que Thomas de Celano dit de la vénération de François pour l'Enfant nouveau-né dans le paragraphe de la *Vita Secunda* où il revient sur Greccio : *Nativitatem pueri ... colebat, festum festorum asserens, quo Deus, infans parvulus factus, ad ubera pependit humana*. Sans doute fallait-il, dans la fresque de Greccio encore plus qu'ailleurs, distinguer le simulacre de l'Enfant, dans la scène de gauche, du véritable Enfant incarné de la scène de droite. Le M. di Narni représente donc le premier allongé et le second bien droit, tétant le sein de sa Mère qui le serre contre son corps. La possibilité de différencier la représentation de ces deux Enfants relevait du défi pour le langage figuratif du peintre : s'il souligne la ressemblance des deux (mêmes langes, même auréole), il exploite, en revanche, la seule partie du petit corps libre de se mouvoir (la tête) pour les distinguer. L'Enfant allongé la soulève à peine pour répondre au geste et au regard à distance de François ; l'Enfant bien droit dans les bras de sa Mère la tourne pour happer goulûment le sein qu'elle lui tend. Le peintre recourt donc tout autant aux gestes des adultes qui interagissent avec l'Enfant pour distinguer le simulacre d'avec le petit homme en chair et en os. François qui se tient à distance signifie l'inconsistance physique de la vision – il établit le contact avec Jésus par son seul regard –, tandis que la proximité corporelle est au plus haut point marquée entre Marie et le Fils qu'elle étreint et nourrit. Au prix d'une certaine infidélité aux récits des biographes, le M. di Narni parvient *in fine* à rendre, par les moyens de son art figuratif, les sens, complémentaires mais différents, de la Nativité et de la mise en scène de la crèche de Noël.

Dans les fresques de Greccio, comme dans celles de Montefalco – deux hauts lieux franciscains – que l'on va observer maintenant, la *Crèche de Greccio* appartient à un programme qui comprend une *Nativité*, à laquelle elle renvoie, avec laquelle elle fait sens, par rapport à laquelle il faut la lire. À Montefalco, une étape est franchie dans la mesure où ce n'est pas la *Nativité du Christ* qui est placée en miroir de sa réévocation à Greccio, mais la *Nativité de François, alter Christus*.

*Benozzo Gozzoli (1450-52, Montefalco, San Francesco)*

La dernière image de la *Crèche à Greccio* est la fresque peinte par Benozzo Gozzoli, entre 1450 et 1452, dans l'abside de l'église de San Francesco à Montefalco, un petit village

ombrien. Benozzo a décoré l'abside toute entière, où la *Vie de François* est racontée en douze scènes, réparties sur trois registres et quatre travées qui se lisent de gauche à droite en partant du bas<sup>101</sup>. À cette partie narrative s'ajoutent, sous le registre inférieur, des tertiaires dans des médaillons ainsi que les *tre corone* ; dans les voûtains enfin, une série de saints (François, Antoine de Padoue, Claire d'Assise, Bernardin de Sienne, Catherine de Sienne, et Louis de France). Le cycle peut se lire dans l'ordre chronologique de la vie de François, registre par registre donc, en balayant du regard toute l'abside de gauche à droite, à trois reprises. Mais la disposition des scènes dans l'espace permet aussi d'autres lectures (de haut en bas, par exemple) et d'autres rapprochements. Ainsi, dans la première travée (la plus à gauche), se superposent la *Crèche à Greccio*, le *Rêve d'Innocent III* et la *Nativité de François*. La première et la troisième de ces scènes s'offrent naturellement à la comparaison, d'autant plus que, si la *Crèche à Greccio* était déjà en soi une relative rareté iconographique, la *Nativité de François* demeure, si je ne me trompe pas, un *unicum* dans l'histoire de la peinture. Il est utile dès lors de les lire l'une à l'aide de l'autre, dans la mesure où elles ne sont ni l'une ni l'autre des *Nativités de Jésus*, mais qu'elles puisent néanmoins toutes deux à l'iconographie de cette scène, chacune de manière différente.

La toute première image de cette *Vie de François* représente donc la *Nativité de l'Assisiote*, épisode absent de tous les cycles franciscains majeurs, à commencer par celui de Giotto à Assise. Et pour cause, sa présence dans le cycle de Montefalco reposant sur le *De Conformitate Vitae Beati Francisci ad vitam Domini Jesu* de Bartolomeo da Pisa, œuvre de la fin du Trecento (1385-90) et premier texte à comporter une description de la naissance de François<sup>102</sup>. Aucun souci de véracité historique dans ce paragraphe du *De Conformitate*, mais plutôt le dessein de faire correspondre absolument chaque moment de la vie de François à celle du Christ, comme le titre de l'œuvre l'indique et comme la tradition, soigneusement construite, de François *alter Christus* le veut. La fresque relate en réalité trois moments, dont la lecture boustrophédique commence au centre et se poursuit à gauche avant de revenir sur la droite, comme l'indique la didascalie (empruntée à Bartolomeo da Pisa) :

---

<sup>101</sup> Pour les reproductions de tout le cycle, voir le très bon site du musée Benozzo Gozzoli, <http://www.museobenozzogozzoli.it/opere/CicloAffreschiStorieSanFrancesco.html>.

<sup>102</sup> BARTOLOMEO DA PISA 1906-1912.

QUALITER B[EATUS] F[FRANCISCUS] FUT DENU[N]TIATUS A XR[IST]O I[N]  
FORMA PEREGRINI QUOD DEBEBAT NASCI SICUT IPS[E] IN STAB[U]LO /  
QUALIT[ER] QUIDA[M] FATUU[S] P[RO]STE[R]EBAT B. F. VESTIME[N]TU[M]  
IN VIA.

Le Christ en personne, avec sa besace en bandoulière et son bâton de pèlerin, gravit les marches qui mènent à la demeure de Pietro di Bernardone et Madonna Pica, les futurs parents de François, pour annoncer à cette dernière que leur enfant à venir naîtrait, à sa ressemblance, dans une étable. La partie gauche de la fresque montre ensuite la *Nativité* en elle-même, sur laquelle je vais revenir tout de suite, et enfin, tout à droite de la scène, Benozzo a placé le premier épisode de la vie de François adulte (ou du moins jeune homme), où un pauvre, reconnaissant déjà en lui ses vertus exceptionnelles, jette à ses pieds son manteau.

La *Nativité* de François est à la fois nouvelle et singulière : on peut considérer qu'elle advient dans une étable du fait de la présence de l'âne et du bœuf, et de la mangeoire derrière eux, mais le plafond en bois ainsi que la façade du bâtiment dont elle occupe le rez-de-chaussée ont tout de la demeure bourgeoise et rien des conditions de pauvreté et d'humilité de l'Enfant à sa naissance. D'ailleurs, le grand nombre de femmes qui occupent le premier plan et s'affairent autour de Pica et de son enfant présentent une forte ressemblance avec les *Nativités de la Vierge* ou de *Jean-Baptiste*, souvent proches de la scène de genre<sup>103</sup>. Pour inventer une scène nouvelle, Benozzo Gozzoli puise donc à deux traditions iconographiques et produit une forme d'hybride absolument unique et sans suite : dans le corpus entier de cette thèse, cette *Nativité* est la seule qui combine la présence de l'âne et du bœuf à un nouveau-né qui ne soit pas Jésus. Ce choix se veut bien sûr l'expression picturale de la *sequela Christi*, pratiquée par le François des hagiographes dès l'instant de sa naissance. Sans doute une ressemblance trop grande avec une *Nativité du Christ* aurait-elle cependant paru sacrilège : en dotant la scène d'un cadre urbain et bourgeois, on éloignait efficacement ce risque.

Pour l'*Invention de la Crèche à Greccio*, Benozzo recourt délibérément au même anachronisme architectural, en situant la cérémonie dans une grande église « à la page », dont Elvio Lunghi reconnaît l'affinité avec l'église San Lorenzo de Florence, construite

---

<sup>103</sup> V. *infra* 8.3

par Brunelleschi<sup>104</sup>. La scène semble se dérouler à une extrémité du transept, position depuis laquelle on embrasserait du regard une bonne part de la nef ainsi que le maître-autel sur la gauche. Au centre, François, agenouillé au sol et tourné de trois-quarts vers le spectateur, étreint contre sa poitrine Jésus nouveau-né et l'embrasse sur la joue gauche, geste inédit d'immense affection et tendresse, mais parfaitement cohérent avec les textes évoquant un François capable de lécher les images de Jésus Enfant.

Quatre groupes de personnages forment, à bonne distance, un demi-cercle autour de François : à gauche au premier plan, un groupe de trois femmes avec un enfant vers lesquelles François se tourne<sup>105</sup>. À gauche au second plan, deux frères, les mains jointes en prière, se sont détournés de l'autel pour participer à l'émotion de la *miranda visio*. À droite au fond, deux autres frères vêtus de blanc, placés à la perpendiculaire d'un pupitre et, derrière eux, un jeune homme en aube sont probablement chargés d'entonner les chants qui accompagnent la célébration. Enfin, à droite au second plan, un groupe de trois laïcs, vêtus de couleurs chatoyantes, saisis dans diverses expressions signifiant la surprise et l'émerveillement. Le plus visible d'entre eux, qui arbore un couvre-chef, une chemise et des chausses rouge ainsi qu'un manteau bleu, est sans doute Giovanni Vellita. Comme à Assise mais de façon plus ordonnée, comme chez Antonio Vite mais en y incluant les femmes, à travers ces petits groupes Benozzo veut suggérer que la société toute entière est rassemblée pour fêter Noël autour de François. Certains regards vont vers François, d'autres se détournent de lui, vers la méditation. L'Assisiote est à la fois parfaitement intégré dans l'espace de l'église – davantage que dans les images précédentes – et isolé, objet d'une contemplation (« *Quando B[eatus] F[ranciscus] fecit representationem nativitatis et aparvit sibi Christus in brachiis* ») comme le dit la didascalie : qui semble être aussi une double mise à distance. D'un côté, en effet, le décalage temporel induit par l'actualisation de l'architecture dit bien qu'il ne s'agit pas d'une reconstitution à l'identique mais d'une commémoration décalée de l'épisode ; de l'autre, si son humilité subsiste, rien, dans le riche décor de l'église au goût renaissant, ne semble évoquer la tension vers la pauvreté tant prônée par le *poverello*.

<sup>104</sup> « Ad Assisi Giotto raffigurò la storia nel presbiterio di una chiesa romanica, a Montefalco Benozzo la ambientò all'interno di una basilica rinascimentale, che ricorda il transetto del S. Lorenzo di Firenze di Filippo Brunelleschi. », LUNGHU 2010, p. 55.

<sup>105</sup> V. *supra*, 2.2.1

Au tout premier plan à droite, devant les hommes, un auvent bas couvre l'âne et le bœuf allongés à même le marbre de l'église. Le bœuf seul entre en contact avec le saint d'Assise au moyen de sa patte dépliée dont le sabot repose ostensiblement sur le bord du manteau de François : comme pour rappeler l'amour de ce dernier envers les animaux et unir physiquement les éléments qui relèvent de la scène vue (Jésus, François, l'âne et le bœuf, la crèche), les distinguant en même temps du cadre et de ses spectateurs. Le sabot du bœuf en contact avec le manteau de François renvoie peut-être aussi à la valeur curative des vêtements du saint et de sa ceinture en particulier<sup>106</sup>.

Le cycle de Benozzo Gozzoli à Montefalco est ainsi le seul où il nous soit donné de voir, dans une même travée, deux scènes afférentes à la naissance, comprenant chacune un âne et un bœuf. Ce dédoublement des animaux, si frappant visuellement, aide sans doute à prendre la mesure de leur rôle fondamental dans l'identité de la *Nativité du Christ* (il n'existe pas de *Nativité* sans eux) d'une part, et d'autre part, de leur efficacité à concrétiser visuellement la *sequela Christi* de François.

En conclusion, les représentations de Greccio seraient donc au nombre de huit<sup>107</sup> :

Date	Peintre	Lieu	Cycle, support
1254 ap.	M. du San Francesco Bardi	Florence, Santa Croce	Épisode de la vie de François, scène latérale de paliotto
1275-90	Élève de Guido da Siena ou de Guido di Graziano	Sienna, Pinacothèque	<i>Idem, idem</i>
1297-1300	Giotto	Assise, Bas. Supérieure.	<i>Idem</i> +vie du Christ, fresque
1335-40	Taddeo Gaddi	Florence, Accademia	<i>Idem+idem</i> , panneau
1386 ap.	Antonio Vite	Pistoia	1 des 4 scènes de la voûte
1403	Taddeo di Bartolo	Hanovre,	<i>Idem</i> , panneau de

<sup>106</sup> Thomas de Celano, *Vita Prima*, § 87 et *Tractatus de miraculis*, § 19, ou bien il renvoie plus généralement au rapport physique des croyants à François : Thomas de Split atteste par exemple que, lors d'un sermon en 1222 à Bologne, « hommes et femmes se précipitaient en masse vers lui, se bousculant soit pour toucher la frange de son manteau, soit pour arracher un morceau de ses vêtements », *Historia Salonitanorum atque Spalatinorum Pontificum*, cité dans BOUCHERON 2012, p 69.

<sup>107</sup> Dans une chapelle latérale de l'église San Fortunato de Todi, on peut admirer les restes d'une *Vie de François*, peinte à fresque très probablement par un épigone de Giotto de la seconde moitié du Trecento. Les épisodes encore lisibles sont somptueux (*Le Renoncement aux biens paternels*, *la Stigmatisation*, *la Mort du Saint*) et rappellent de près les compositions de Giotto à Assise. Le cycle couvrait la totalité des murs de la chapelle et il est fort tentant de formuler l'hypothèse qu'il comprenait une *Invention de la Crèche à Greccio*. Il existe des reproductions des fragments qui subsistent de ce cycle dans GRONDONA 2009, p 80-81.

		Landesmuseum	prédelle d'un polyptyque
1409	M. di Narni	Greccio	Avec <i>Nativité</i> , fresque
1450-52	Benozzo Gozzoli	Montefalco, San Francesco	Épisode de la vie de François, <i>idem</i>

Mise à part la fresque du M. di Narni, le corpus de Greccio n'a pas de rapport direct, immédiat, avec les *Nativités* : que des objets iconographiques leur soient communs, cela ne suffit pas pour homologuer deux scènes au statut à tous égards incomparable. En permettant de suivre la façon dont les peintres filtrent l'exemplarité de la spiritualité de François dans le domaine spécifique de la dévotion à l'Enfant, l'analyse du corpus ne se borne pas à dégager l'émergence iconographico-dévotionnelle de la posture d'adoration, car elle montre également toutes les tensions qui accompagnent la proclamation et la reconnaissance de cette exemplarité, et qui sont donc sous-jacentes à l'adoption d'un modèle franciscain dont l'acceptation n'est pas si aisée (ou consensuelle) que sa diffusion, et notamment dans la réécriture de la *Nativité* comme *Adoration*, pourrait le laisser penser. Ce corpus permet ainsi de mettre en lumière un aspect important du contexte présidant au renouvellement iconographique de la *Nativité*. Les peintres montrent de préférence le saint d'Assise à la fois profondément respectueux de son Dieu – il s'est agenouillé – et dans toute sa proximité avec lui – il le touche physiquement –, tel que le voit le *vir virtuosus* de Thomas de Celano. Cette attitude affecte les images de la Nativité proprement dites, dans lesquelles apparaissent, entre la fin du Duecento et le début du Trecento, non seulement des points de contact physique entre Marie et Jésus, mais aussi les premières images où Marie quitte sa couche pour adopter à son tour, sur le modèle de François, la posture agenouillée, c'est-à-dire l'*adoratio*.

Si l'aspect famélique de sa passion pour l'Enfant lui revient en propre, l'attachement du *poverello* aux images du Dieu humanisé, accessible, fragile et tendre – quelle créature est plus innocente que l'enfant qui tète encore sa mère ? –, va encourager, à compter du Duecento, la production, entre autres, de *Nativités* dans lesquelles s'exprime, entre Marie et son fils, cette tendresse voulue par François. Dans un premier temps, il s'agit de timides gestes qui rapprochent la Mère et le Fils, qui les mettent en contact. Au cours du premier tiers du Trecento, certains peintres vont exacerber ces gestes, donnant à voir un amour



véhément – Marie serrant son fils tout contre sa poitrine – ou encore une intimité affichée – Marie allaitant Jésus. Mais, avant d'en arriver là, il faut bien prendre conscience du décalage chronologique d'au moins un siècle entre l'existence de François (qui s'achève en 1225) et les effets massifs, sur la production artistique italienne, des cycles de décoration des grandes églises franciscaines. Quoiqu'ils apparaissent dès le milieu du Duecento, les cycles franciscains ne peuvent être considérés comme ayant eu un rayonnement déterminant qu'à partir du moment fondamental de la décoration de la Basilique d'Assise (1280-1310 ca). Aussi, dans les premières *Nativités* que l'on va observer maintenant, et qui appartiennent aux années 1260-1300, est-ce d'abord le schéma des *Nativités* byzantines qui saute aux yeux, bien avant les éléments franciscains, qui s'imposent, en revanche, à partir du tournant du siècle.

## CHAPITRE 3

### « *QUELE CHOSE CHE SI CHONTIENE A LA DETA NATIVITÀ* » : L'ICONOGRAPHIE DE LA SCÈNE JUSQU'À GIOTTO

Avec la dernière image de Greccio analysée au chapitre précédent, on est parvenu jusqu'au milieu du Quattrocento : à une époque où, en même temps que se prolonge la pratique de la décoration pariétale par des cycles de fresques, d'autres modalités picturales se répandent, qui privilégient le tableau isolé, détaché du support mural et destiné aussi bien à trôner sur les autels qu'à décorer les intérieurs des plus riches demeures. La représentation de la *Nativité* s'y modifie à son tour, tout en acquérant les traits qui vont caractériser la spécificité italienne de la scène, désormais dégagée de l'influence du modèle byzantin qui l'avait marquée tout au long du Duecento.

Pour expliciter ce qu'un peintre du milieu du Trecento désigne par « *quele chose che si chontiene a la deta Natività*<sup>1</sup> » – ses composantes iconographiques s'inscrivant dans un horizon d'attente que le peintre est censé partager avec ses commanditaires –, il faut donc commencer par identifier les éléments constitutifs de sa mise en scène byzantine, qui impose, sur la longue période, la perception autant figurative que narrative de l'épisode évangélique.

### 3.1 La place de la *Nativité* dans les cycles du Duecento

#### 3.1.1 De la *Nativité paléochrétienne aux cycles byzantins*

La *Nativité* est une scène relativement rare dans le premier art chrétien, principalement destiné à décorer des catacombes et des sarcophages<sup>2</sup> : c'est sur ce type de support, avant

<sup>1</sup> V. 1.1 Culture visuelle-culture écrite : les peintres connaissaient-ils la Bible ?

<sup>2</sup> « Les représentations de la *Nativité*, toutes images confondues [*Nativité* et *Adoration des Mages*] n'occupent qu'une place restreinte dans le premier art chrétien : elles fournissent 14 % environ des illustrations du Nouveau Testament sur les cuves ou les couvercles des sarcophages et à peine 9 % dans la peinture des

tout des bas-reliefs, qu'on en trouve les premières représentations au IV<sup>e</sup> s. Selon sa disposition, la *Nativité* peut apparaître isolée, comme lorsqu'elle décore le fronton d'un sarcophage (IV<sup>e</sup> s., Milan, Sant'Ambrogio), ou bien insérée dans un cycle, comme lorsqu'elle en décore le couvercle (IV<sup>e</sup> s., Rome, Musée du Latran ; IV<sup>e</sup> s., Rome, Museo delle Terme, sarcophage de Claudien). Sur le sarcophage de Milan, la *Nativité* se constitue simplement de Jésus posé sur la crèche et de l'âne et du bœuf : la présence des deux animaux suffit à distinguer ce nouveau-né de tous les autres. Si les deux bêtes de somme archétypales de l'Ancien Testament se sont réunies autour de cette crèche, c'est que le verset d'Isaïe, interprété par les Chrétiens comme une prophétie de la reconnaissance du Seigneur, s'est réalisé<sup>3</sup> :

<i>Agnovit bos possessorem suum et asinus praesepe domini sui.</i>	Le bœuf reconnut son propriétaire et l'âne la crèche de son maître.
--	---

Le bas-relief de Milan est si dépouillé que, pour certains, il n'est que l'illustration de la prophétie d'Isaïe et ne peut prétendre au titre de *Nativité*<sup>4</sup>. Ce terme, comme je le suggérais à la fin du premier chapitre, semble en effet approprié pour désigner une représentation figurative faisant une plus grande place à la narration. La quasi totalité des bas-reliefs du IV<sup>e</sup> s. inclut cependant des personnages supplémentaires : les bergers, lorsque la source est l'Évangile de Luc (sarcophage de Claudien), ou les Mages, lorsque la source est plutôt celui de Matthieu, ainsi que Marie (Boville Ernica (Frosinone)) qui se doit d'être présente pour les accueillir et recevoir leurs dons<sup>5</sup>. Cette dernière, tout à droite du bas-relief, se présente assise et détournant la tête de la crèche.

Tout au long du haut Moyen Âge (Ve-IX<sup>e</sup>), la *Nativité* se charge d'un contenu narratif toujours plus marqué grâce à la multiplication des personnages et l'introduction de scènes

---

catacombes ... à considérer dans son ensemble l'iconographie du premier art chrétien, la proportion des scènes relatives à la *Nativité* se révèle finalement infime. », Jean Guyon, « La naissance de Jésus dans le premier art chrétien », BOYER, DORIVAL 2003, p. 82-83. La *Nativité* dans l'art paléochrétien est aussi traitée dans VEZIN 1950 ; QUACQUARELLI 1988 ; DROBOT 2000, p. 113-171.

<sup>3</sup> Les différentes sommes d'iconographie chrétienne s'accordent sur ce point : « The ox and the ass are always present in renderings of the *Nativity*, even when neither Mary nor a shepherd is depicted. », SCHILLER 1971, p. 59.

<sup>4</sup> « Non può essere ancora considerata una vera e propria *natività*, bensì solo un riferimento ad Isaia. », CASTELFRANCHI, CRIPPA 2004, p. 959-961.

<sup>5</sup> Pour un vaste échantillon de *Nativités* antiques, je renvoie à la somme de G. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, Rome, Pontificio Istituto di archeologia cristiana, 1929-36.

secondaires (*Bain de l'Enfant, Annonce aux bergers, Voyage des Mages*)<sup>6</sup>. Voici un exemple du passage de scène symbolique à scène narrative : dans les images les plus anciennes, un prophète apparaissait qui pointait du doigt une étoile (III<sup>e</sup> s., fresque, Rome, Catacombes de Priscilla), il est bientôt remplacé par la figure paternelle de Joseph<sup>7</sup>.

La représentation des personnages s'inspire, pour une bonne part, d'éléments figuratifs empruntés à l'art antique. Ainsi Marie peut-elle s'apparenter à Junon, voilée et enveloppée dans un ample manteau ; à son tour Joseph peut-il prendre l'apparence d'un sénateur, barbu et vêtu d'une toge (VI<sup>e</sup> s., Ravenne, chaire de Maximien), tandis qu'il arrive à l'ange des pasteurs de ressembler à une victoire ailée<sup>8</sup>. Mais la figure de Marie, dans la *Nativité* occidentale, s'inspire en fait de deux modèles distincts : un premier hellénistique – c'est le cas du sarcophage de Rome, Musée du Latran –, où sa position assise rappelle qu'elle a enfanté sans souffrir ; un second modèle syriaque, où elle se repose sur une couche, mettant ainsi indirectement l'accent sur la double nature du Christ (divine et humaine) dans des siècles où elle faisait l'objet d'âpres débats doctrinaux<sup>9</sup>. Les choix iconographiques sont en effet tout autant déterminés par des enjeux théologiques, qui transparaissent également à travers l'introduction de motifs inédits et de personnages secondaires : c'est notamment le cas de Salomé, la sage-femme incrédule, dont la guérison miraculeuse (elle recouvre son bras brûlé) témoigne de la virginité de Marie (v. f. « Salomé »)<sup>10</sup>. C'est encore le cas de l'*Épreuve des eaux salées* qui figure dans les fresques, redécouvertes au siècle dernier, de Castelseprio, près de Varese.

---

<sup>6</sup> Je renvoie à la somme de Gertrud Schiller qui a effectué, dans les années 1960, un recensement raisonné des *Nativités* depuis l'Antiquité, jamais dépassé depuis en précision et en exhaustivité : SCHILLER 1981, vol.1, p. 69-86 et illustrations 143-181.

<sup>7</sup> SCHILLER 1981, p. 60. L'identification du prophète fait débat (Balaam, Isaïe, Michée, David), mais là n'est pas la question : son statut de prophète, qui donne tout son sens à la scène, fait l'unanimité, v. Jean Guyon dans BOYER, DORIVAL 2003, p. 84-85.

<sup>8</sup> CASTELFRANCHI, CRIPPA 2004, p. 960.

<sup>9</sup> CASTELFRANCHI, CRIPPA 2004, p. 960. La question du *Theanthropos* a été débattue aux conciles d'Antioche (324), Constantinople (381), Éphèse (439) et Calcédoine (451), comme l'explique Georges Drobot dans « Il dogma dell'Incarnazione attraverso i quattro grandi concili », in DROBOT 2000, p. 42-56.

<sup>10</sup> Sur Salomé, v. ch. 1 pour les textes apocryphes et 8 pour l'iconographie.

### *Les fresques de Castelseprio (VIIIe-IXe s.)*

Un des exemples les plus spectaculaires des *Nativités* du haut Moyen Âge – sans doute les dimensions monumentales de la fresque n'y sont-elles pas étrangères – se trouve en l'église de Santa Maria Foris Portas à Castelseprio (Varese)<sup>11</sup>. La datation du cycle de fresques est âprement débattue depuis leur redécouverte dans les années 1940 : elle se situe probablement entre le VIIIe et le IXe siècle<sup>12</sup>. De la main d'un M. di Castelseprio très probablement constantinopolitain mais maîtrisant également l'iconographie carolingienne, le cycle, miraculeusement conservé (il ne présente que quelques lacunes), présente sur deux registres l'*Enfance du Christ*, depuis l'*Annonciation* jusqu'à la *Présentation au Temple*, en passant par la *Nativité* mais aussi par des scènes moins fréquentes, telles que l'*Épreuve des eaux salées* et le *Voyage vers Bethléem*<sup>13</sup>. De ces deux dernières scènes qui étoffent le récit de la Nativité, on a vu au ch. 1 qu'elles apparaissent dès le Protévangile de Jacques et le Pseudo-Matthieu. L'*Épreuve des eaux salées* permet à Marie de prouver son innocence, face aux doutes et à la suspicion que suscite son état de vierge-enceinte. Il s'agit, si l'on situe les fresques dans leur contexte géographique et historique, d'insister sur le dogme de l'Incarnation à un moment où, dans l'Italie septentrionale, le conflit avec les aryens (qui réfutaient ce dogme) était loin d'être apaisé. Le commanditaire des fresques de Castelseprio – identifié par certains comme le comte local Giovanni, fils du comte de Milan Leone – exprimait donc clairement sa position, théologique et politique, en faveur de la doctrine du dieu incarné, d'où le choix du *Cycle de l'Enfance* qui a comme corollaire la valorisation de la figure maternelle<sup>14</sup>. En effet, la scène de la *Nativité* montre en son centre Marie en jeune accouchée, allongée sur un matelas, au repos, tandis que, dans la partie inférieure de la composition, deux femmes prennent soin de laver le corps du nouveau-né.

---

<sup>11</sup> [http://www.castelseprio.net/info\\_tur/monumenti/monpage.htm](http://www.castelseprio.net/info_tur/monumenti/monpage.htm). Entré au patrimoine mondial de l'Unesco en juin 2011.

<sup>12</sup> La bibliographie de référence sur Castelseprio est consciencieusement répertoriée et commentée dans NOBILI 2010, qui offre un bon *status quaestionis*. Parmi les ouvrages fondamentaux : BOGNETTI, SCHAPIRO 1980 (en part. p. 95-101), SIRONI 1987.

<sup>13</sup> Sur ces deux sujets, voir SCHILLER 1981, vol. 1, p. 67-69. Elle cite comme autres occurrences de l'*Épreuve des eaux salées* : ivoire, 546-556 ; chaire de Maximien, Ravenne ; ivoire, VIe s., Bucheinband (reliure ou couverture de livre), Paris, qui comporte également un *Voyage vers Bethléem*.

<sup>14</sup> Voir CERCHIARI, DE VECCHI 2004, p. 347 et 349.

La figure de Marie dans la *Nativité* est emblématique de la qualité exceptionnelle des fresques de Castelseprio, de son « gusto neoellenistico per la naturalezza del movimento », en particulier parce que :

si stagliano i personaggi e gli oggetti, definiti da una linea di contorno altamente espressiva che ne sintetizza la consistenza plastica. I gesti, le espressioni, le pose spesso scorciate esprimono con rara efficacia il contenuto drammatico della scena<sup>15</sup>.

C'est cette fluidité caractéristique du trait, que l'on retrouve dans la mosaïque de l'abside à Sainte-Sophie (787-815, Istanbul), qui a, entre autres, permis d'identifier dans le M. di Castelseprio un artiste constantinopolitain fuyant la capitale de l'empire byzantin à la période de l'iconoclasme. Ce que l'on peut considérer comme le canon de l'art chrétien présidant à la formation de la peinture italienne se forme justement après la période iconoclaste, entre IXe et XIe siècle, dont les répercussions arrivent jusqu'à l'Occident<sup>16</sup>. Durant ces siècles autour de l'an mil s'établit également la pratique de peindre par cycles, principalement la *Vie du Christ*<sup>17</sup>.

### *La Nativité et l'Adoration des Mages dans la peinture byzantine*

La liturgie ecclésiale s'accompagnait en effet (et s'accompagne encore<sup>18</sup>) d'images peintes scandant le calendrier des principales fêtes à commémorer tout au long de l'année<sup>19</sup>. Certaines rassemblaient ainsi plusieurs dizaines de figures de saints en pied<sup>20</sup>, d'autres alternaient saints et scènes de la *Vie du Christ* (XIe s., Mont Sinäi, monastère sainte Catherine), d'autres enfin n'illustraient que la *Vie* de ce dernier. Le monastère sainte Catherine du Mont Sinäi est sans doute l'institution qui a conservé le plus grand nombre d'icônes byzantines, comme en ont témoigné les deux grandes expositions américaines

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 348.

<sup>16</sup> L'iconoclasme trouve en particulier un accueil favorable à la cour carolingienne, v. WIRTH 2001, p. 31.

<sup>17</sup> « Un'illustrazione molto completa delle storie dell'*Infanzia* si trova con una certa frequenza nei lezionari e negli evangelieri bizantini miniati in epoca posticonoclastica o negli avori intagliati di epoca carolingia. », CERCHIARI, DE VECCHI 2004, vol. 1, II, p. 347-349.

<sup>18</sup> BACCI 2005.

<sup>19</sup> KITZINGER 1992, p. 13.

<sup>20</sup> Je ne me penche pas ici sur la célébration des saints à Byzance, mais je renvoie à COLLINS, NELSON 2006 où sont reproduites quelques-unes des plus belles « icônes calendaires » où défile une foule de saints, et à BRODBECK 2010 qui fait la première analyse systématique de tous les saints représentés en mosaïque dans la cathédrale de Monreale en Sicile.

(respectivement au Metropolitan Museum of Art de New York en 2004 et au John P. Getty Museum de Los Angeles en 2006-2007) qui ont suivi une vaste campagne de restauration<sup>21</sup>. L'Épistyle du monastère (XIIe s.) représente ce que l'on pourrait qualifier de canon de la peinture « calendaire » en une frise de douze scènes composant le *Dodekaorton*. Ces douze moments, sélectionnés dans l'ensemble de la vie du Christ, sont également répartis en quatre groupes de trois que l'on peut rassembler sous les titres suivants :

- l'Enfance : *Annonciation, Nativité, Présentation au Temple* ;
- la Vie Publique : *Baptême, Transfiguration, Résurrection de Lazare* ;
- la Passion : *Entrée à Jérusalem, Crucifixion, Descente aux Enfers* ;
- la Résurrection : *Ascension, Pentecôte, Dormition de la Vierge*.

En ne subissant guère plus que des variantes, cette gamme « dodécascopique » est reprise pendant plusieurs siècles pour des icônes de formats très variables (XIVe s., *polyptyque*, mont Sinai, monastère Sainte Catherine ; XIVe s., *icône double-face*, Istanbul, coll. Du Patriarcat)<sup>22</sup>. Au sein du *Dodekaorton*, l'Enfance du Christ constitue donc un cycle composé de trois scènes qui incluent l'annonce de son Incarnation surnaturelle (Annonciation), son Incarnation véritable lors de sa venue au monde (Nativité), et le premier moment où, symboliquement, il verse son sang (la circoncision lors de la Présentation au Temple). Si, dans ce cycle de l'Enfance, l'*Annonciation* et la *Présentation au Temple* présentent une composition assez simple, la *Nativité* rassemble en réalité plusieurs scènes secondaires (*Annonce aux Bergers, Joseph méditatif, Bain de l'Enfant*) dont, parfois, le *Voyage des Mages* ou leur *Adoration* (XIIe s., *Épistyle*, mont Sinai ; XIVe s., *polyptyque*, mont Sinai ; XIVe s., *icône double-face*, Istanbul). Dans certains cas, l'icône de la *Nativité* se transforme en véritable petit cycle narratif, tel qu'on le retrouvera dans la peinture italienne.

Durant les mêmes siècles (XIe et XIIe en particulier) où l'Empire byzantin entre dans une forme de déclin politique et économique – la période des croisades jusqu'à la prise de Constantinople par les Vénitiens en 1204 –, il connaît en réalité une période de

---

<sup>21</sup> V. les catalogues : EVANS 2004 et COLLIN, NELSON 2006.

<sup>22</sup> « By the fourteenth century, this series had become canonical and appears on a miniature mosaic icon in Florence, a polyptych with six wings at Sinai, and other icons at the monastery. By encapsulating the program of the templon beam, such portable icons render any space sacred and could have been employed in chapels of the monastery or the surrounding area. », Robert S. Nelson, in COLLINS, NELSON 2006, p. 163.

rayonnement culturel majeur<sup>23</sup>. L'instabilité politique à Byzance, d'une part, ainsi que son prestige culturel, de l'autre, expliquent la circulation accrue des artistes byzantins dans l'ensemble de la Méditerranée<sup>24</sup>.

Les mosaïques de la chapelle Palatine de Palerme (XIIe s.) illustrent avec éclat la présence des artistes byzantins et la diffusion de leurs codes comme de leurs modèles figuratifs dans un territoire de carrefour, la Sicile<sup>25</sup>, entre partie orientale de la Méditerranée et péninsule italienne. D'après les spécialistes en effet, les mosaïstes à l'œuvre dans le chantier gigantesque de la Palatina étaient des maîtres du monde byzantin, passés par les communautés grecques de Venise dans un premier temps, installés ensuite dans les communautés grecques de Sicile, se déplaçant au gré des commandes<sup>26</sup>.

### *La mosaïque Palatina à Palerme (1142-43)*

Roger II († 1154), roi de Sicile depuis 1130, leur commandite, à l'orée des années 1140, une décoration mosaïque qui devait couvrir la totalité de l'édifice et célébrer son règne en même temps que la puissance du Christ (en particulier dans la figure du *Pantocrator* qui couvre la coupole)<sup>27</sup>. Le roi normand, alors à son apogée, estimait ainsi que le modèle prestigieux de la culture dominante (byzantine) était le plus approprié à la glorification de son règne. Dans la chapelle Palatine, les potentialités du décor monumental sont exploitées à plein, comme à Sainte-Sophie de Constantinople ou comme elles le seraient à peine trente ans plus tard à Saint-Marc de Venise : l'or, couleur précieuse, inonde de sa lumière tout l'espace dans la mesure où il sert de fond sur lequel se détachent les inscriptions comme les figures, toutes deux de proportions gigantesques. Ce type de décoration, à l'échelle d'un bâtiment tout entier – on verra ce phénomène à l'œuvre pour

<sup>23</sup> Cette idée est développée dans BRAUDEL 1994.

<sup>24</sup> V. Robert Nelson, « Byzantine Art vs Western Medieval Art », in *Byzance et le monde extérieur: Contacts, relations, échanges*, Michel Balard et al. (éds.), Paris, Sorbonne, 2005, p. 255-270 ; Barbara Zeitler, « Cross-Cultural Interpretations of Imagery in the Middle Ages », *Art Bulletin*, 76, 4, 1994, p. 680-694 et Anthony Cutler, « La 'questione bizantina' nella pittura italiana : una versione alternativa della 'maniera greca' », in Carlo Bertelli (éd.), *La pittura in Italia : l'Altomedioevo*, Milan, Mondadori, 1994, p. 335-354. Je remercie grandement Ludovico Geymonat de m'avoir éclairée sur la question des contacts « picturaux » entre monde byzantin et territoire italien.

<sup>25</sup> V. Henri Bresc, *Politique et société en Sicile (XIIe-XVe siècle)*, Londres, Variorum Reprints, 1990.

<sup>26</sup> ROCCO 2000, p. 7 sq.

<sup>27</sup> KITZINGER 1992, p. 43-44, 53.



les grands cycles de mosaïques et de fresques des deux siècles suivants –, revêt une fonction à la fois différente et complémentaire des icônes. La taille limitée des icônes et leur disposition dans l'espace ecclésial les placent à la portée des fidèles, qui peuvent se recueillir devant elles, les utiliser pour guider une prière, récitée ou intérieure. Le décor monumental, par sa majesté et sa taille, par le fait qu'il contraint physiquement le fidèle à lever les yeux pour l'observer, se doit avant tout d'impressionner, de suggérer la transcendance divine.

Dans la chapelle Palatine se succèdent des scènes de l'Ancien Testament (la *Création du Monde* en particulier), des prophètes, des apôtres, des évangélistes, des martyres et des évêques. La mosaïque de la *Nativité* se situe sur l'aile sud du transept, paroi est, deuxième des quatre registres en partant du haut (v. 1142-43, Palerme, Chapelle Palatine). À la verticale, sur cette même paroi est, elle se trouve sous la *Pentecôte* et au-dessus des saints Paul, Philippe et Sébastien. À l'horizontale, c'est-à-dire dans son registre, elle s'inscrit dans un *Cycle de l'Enfance* qui comprend l'*Annonciation*, la *Nativité*, la *Fuite en Égypte* et la *Présentation au Temple*<sup>28</sup>.

Le centre de la scène est occupé par Marie, Jésus et les animaux dans la grotte, autour d'eux se répartissent le *Voyage des Mages*, les anges, l'*Annonce aux bergers*, l'*Adoration des Mages*, le *Bain de l'Enfant*, et Joseph interpellant des yeux le spectateur. La multiplicité de scènes secondaires, périphériques aussi bien sur le plan visuel que symbolique, est caractéristique du modèle narratif byzantin qui représente volontiers une pluralité de moments et de lieux dans une même image. Leur distribution dans l'espace a pour effet une hiérarchisation en faveur de la scène centrale. Cette coexistence dans l'espace unique de la composition permet de percevoir la structuration narrative de l'épisode, par opposition à la succession syntagmatique des scènes constitutives du cycle de l'Enfance.

Marie se trouve dans la grotte au centre de l'image, et sa taille, nettement supérieure à celle des autres personnages, reflète sa prééminence hiérarchique. Elle apparaît en position verticale, face au spectateur qu'elle regarde tandis que, de ses deux mains, elle tient Jésus, dont la tête occupe le centre exact de la mosaïque. L'Enfant, langé, est allongé sur la crèche placée à l'extérieur de la grotte. La tête relevée, Jésus regarde lui aussi le

---

<sup>28</sup> « La Natività, continua lungo la parete meridionale con la Fuga in Egitto e termina sulla parete di fronte, dove s'apre una finestra, che in alcune stagioni dell'anno e in alcune ore del mattino fonde la sua luce con le tessere multicolori della Natività dandole un carisma di particolare eloquenza. », ROCCO 1993, p. 34.

spectateur : il s'agit bien d'une présentation. L'âne et le bœuf offrent leur profil gauche, et leurs museaux sont assez proches pour réchauffer Jésus. Un ange enfin, placé derrière l'âne, indique de la main droite cette scène centrale. Dans un espace qui est censé être le même, la tête du bœuf a une taille inférieure à celle de Marie, soulignant par là même la primauté symbolique de la Vierge et de son fils dans l'image. En bas à droite, se déroule le *Bain de l'Enfant*, la seule scène rendant compte de la pleine insertion de Jésus dans l'existence humaine : Jésus y représenté pour la seconde fois dans l'image, toujours doté de son nimbe crucifère, mais nu cette fois, libre de ses mouvements. Des anges occupent, à droite et à gauche, la bande supérieure de la mosaïque. Les trois anges de gauche soulignent, avec les gestes de leurs mains, l'importance de l'événement, tandis que l'ange de droite, de taille supérieure, annonce aux bergers la naissance de Jésus. La composition, très pleine, se poursuit en effet sur le mur de droite avec les bergers et leurs animaux.

L'inscription qui occupe toute la marge supérieure, « *stella parit solem, rosa florem, forma decorem* », décrit métaphoriquement la valeur symbolique de la *Nativité*, c'est-à-dire de la venue du Seigneur sur terre, ou théophanie : l'étoile enfante le soleil, la rose enfante la fleur, et la forme (dans le sens de forme idéale) enfante la beauté. Benedetto Rocco propose plusieurs sources pour ce vers : à la fois Augustin, dans son sermon sur la *Nativité* où il affirme que « *Stella protulit Solem, creatura genuit Creatorem* » et le *Cantus Diversi ad usum Sanctae Panormitanae Ecclesiae*, dans lequel on peut lire : « *Ave Maria ... contra carnis iura genuisti prolem, novum stella Solem, nova genitura... Tu floris et roris... rosa sine spina, genitrix es facta [...] Ave Solem genuisti ; ave prolem protulisti, mundo lapsa contulisti vitam et imperium*<sup>29</sup> ». Le langage imagé du trinôme de la formule palatine souligne le lien d'engendrement de Dieu le Fils (*sol, flos, decor*) par Dieu le Père (*stella, rosa, forma*). Comme le dit Daniel Arasse à propos de l'*Annonciation* en reprenant les paroles de saint Bernardin, « illustrer le mystère de l'Incarnation », c'est-à-dire la venue de « l'immensité dans la mesure (Jésus dans Marie), l'infigurable dans la figure, l'incirconscriptible dans le lieu », constitue le principal problème qui se pose à l'artiste censé figurer l'histoire de Jésus<sup>30</sup>. Le problème se pose également pour la *Nativité* puisqu'elle est, avant tout, la représentation de la mise au monde physique, matérielle, de Jésus par Marie, mais qu'elle désigne, grâce à la verticalité

<sup>29</sup> ROCCO 1993, n. 52 et 53, p. 60.

<sup>30</sup> ARASSE 1999, p. 12 ; le sermon en question, « *De triplici nativitate Christi* », in BERNARDIN DE SIENNE 1959, vol. 7, p. 31-49.

symbolique de la ligne qui relie l'étoile à huit pointes et ses rayons à Jésus, la mise au monde comme volonté de Dieu le Père. Cette autre mise au monde, qui ressort par la spécificité de ses moyens figuratifs (et non pas au premier coup d'œil, comme l'accouchement de Marie) a, d'un point de vue théologique, la primauté sur l'enfantement physique, comme le montre également l'emplacement de l'inscription. Les trois termes qui désignent la puissance d'engendrement de Dieu le Père, *stella*, *rosa* et *forma* sont tous féminins, ce qui renvoie à la totalité de Dieu, capable, d'un point de vue symbolique, d'être à la fois homme et femme, père et mère, et réduit nécessairement le rôle et les dimensions de Joseph, mais fait toute sa place à la relation entre la mère (*Theotokos*) et le fils.

Enfin, les Rois mages sont les derniers occupants de la mosaïque palatine. À gauche, à mi-hauteur, ils sont représentés une première fois en voyage, à cheval, tous pointant leurs mains ou leur regard vers l'étoile qui les guide dans leur voyage. Fait exceptionnel, à droite, à mi-hauteur de nouveau, ils sont représentés une seconde fois offrant leurs dons à Jésus<sup>31</sup>. Le lien avec l'image suivante du cycle se fait à travers la proximité du plus jeune des Rois mages et du jeune berger en train de traire sa brebis. Les rois apportent des présents précieux (myrrhe, encens, or), tandis que les bergers apporteront des présents qui correspondent à leur condition modeste, mais dans la continuité du geste de l'offrande au Dieu nouveau-né<sup>32</sup>. Cette présence simultanée des deux scènes secondaires qui, sans être systématique, est néanmoins repérable dans l'iconographie byzantine de la *Nativité*, est quasi inexistante dans la peinture italienne<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> « Quello che la Palatina ha in proprio, in senso assoluto, è la doppia presenza dei Magi, non solo in viaggio (come altrove nel mondo bizantino), ma anche adoranti. », ROCCO 1993, p. 38.

<sup>32</sup> « A sinistra in alto galoppiano su tre cavalli di vario colore, additando la stella ... Sul capo lo *stemma* cubico in segno di regale dignità. L'adorazione è a destra in basso, con lo stesso ordine : il vecchio, l'uomo maturo, il giovane ; tengono in mano un vassoio ricolmo di doni a forma di palline. L'ultimo dei tre, il giovane, sta in piedi accanto al giovane pastore, che prepara il latte : così disposta, non sarà quest'ultima una scena di genere, quasi una variazione di un tema pastorale, ma la preparazione del dono, che i pastori, tre anch'essi quanti i Magi, offriranno al Neonato. », ROCCO 2000, p. 38.

<sup>33</sup> Ces très rares cas sont analysés à la fin de ce chapitre ; les relations qui s'établissent entre les bergers et les Mages sont analysées au ch. 7.

### 3.1.2 Retables, mosaïques et fresques

Dans sa somme désormais devenue classique, *Image et culte*, Hans Belting a décrit les différentes voies par lesquelles la peinture était devenue le support privilégié de la foi dans l'Italie du Duecento<sup>34</sup>. Entre XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècle en particulier, pèlerins et croisés avaient importé des icônes (considérées comme) miraculeuses qui, entrées dans le territoire péninsulaire principalement par Venise et Pise, avaient été dans un premier temps copiées, avant que les conditions (démographiques, économiques, techniques et professionnelles) ne soient réunies au Duecento pour que débute un processus d'autonomisation de la production des images peintes en Italie<sup>35</sup>. Nous allons donc désormais nous pencher sur la prolifération des mosaïques, puis des fresques, et des retables dans l'Italie du XIII<sup>e</sup> siècle. Décor monumental et retable, comme on l'a relevé pour la chapelle Palatine de Palerme, ne sont pas destinés au même usage ; on les analysera cependant ensemble parce que, en dépit de leurs destinations différentes, un dialogue iconographique s'établit entre eux au sein de l'espace ecclésial. Sans prendre en compte cette interaction, on risquerait de ne rendre compte que de façon partielle, voire biaisée, de l'évolution iconographique de la *Nativité*.

Pratiquement jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> s., la mosaïque, de préférence à la fresque, est retenue pour les décorations monumentales lorsqu'il s'agit de commandes pour des bâtiments centraux dans le tissu urbain italien. Cette prédilection pour la mosaïque ne relève pas d'un retard technique, de la non-maîtrise de la fresque par les artistes-artisans, mais bien plutôt d'un choix historique et idéologique, qui, en inscrivant les cycles dans la continuité de l'art antique et des premières décorations des basiliques chrétiennes de la fin de l'Antiquité et du Haut Moyen Âge (jusqu'à Ravenne, pour ne citer qu'un des exemples les plus remarquables de cette tradition de la mosaïque), constitue un premier signe fort d'autonomisation de l'art italien, de volonté d'établir une tradition iconographique propre. La mosaïque demeure en somme plus prestigieuse, de sorte qu'on va la voir dans le Baptistère de Florence et à Sainte-Marie-Majeure et Sainte-Marie-du-Transtévère à Rome,

---

<sup>34</sup> BELTING 1998.

<sup>35</sup> « Pèlerins, empereurs et confréries. La vénération des icônes à Byzance et à Venise », p. 247-276 ; « À la manière grecque ». Icônes importées d'Orient », p. 445-472 ; « Norme et liberté : icônes italiennes de l'époque des communes », p. 473-510, in BELTING 1998.

tandis qu'Assise, où la nouveauté prime (avec l'illustration de la vie de saint François), est libre de cet ancrage et donc décorée à fresque (support moins onéreux que la mosaïque). Les retables sont pris dans une toute autre dialectique : leur dette formelle à l'égard de l'art byzantin est majeure, comme on va le voir, les différents formats de retables du Duecento étant directement copiés des icônes « calendaires » byzantines ; dans le même temps, les peintres y altèrent rapidement l'iconographie de Marie en rendant sa figure de plus en plus maternelle. En réalité, le changement iconographique n'est pas sensiblement plus rapide dans les retables que dans les fresques, si l'on s'en réfère aux datations des œuvres ; en revanche, comparés aux grands cycles monumentaux, moins nombreux et moins proches, les retables rendent immédiatement perceptibles les fluctuations iconographiques du modèle byzantin du fait de leur diffusion, qui permet de suivre l'évolution d'une scène, si ce n'est année par année, du moins lustre par lustre. Ainsi, les deux traits appelés à devenir caractéristiques de la *Nativité* italienne aux Trecento et Quattrocento (l'intensité du lien maternel et filial ; la transformation radicale de la grotte en une crèche complexe) ne sont-ils pas immédiatement repérables au Duecento, mais il paraît justement intéressant de recenser et d'analyser tous les soubresauts iconographiques qui finissent par déboucher sur ces motifs que nous reconnaissons *a posteriori*, d'analyser le processus de transformation – voire d'oscillation – iconographique dans des retables relativement peu connus, de le contextualiser donc, en quelque sorte, et non pas seulement de crier au génie en indiquant les résultats les plus aboutis, dans une fresque de Giotto par exemple.

### *Les « Vies parallèles »*

Les retables, de format horizontal comme vertical, comportant une image en figure entière au centre, entourée de scènes narratives, trouvent tous deux leurs modèles dans l'art byzantin : ceux de Margarito d'Arezzo, du M. della Maddalena et de Coppo di Marcovaldo sont autant d'exemples de productions italiennes d'après ces modèles exogènes (par exemple : début XIII<sup>e</sup> s., icône de sainte Catherine d'Alexandrie, mont Sinäï, monastère sainte Catherine et icône de saint Georges). Le retable a un rôle si central dans la dévotion médiévale que, pour rendre pleinement compte de la nouvelle dimension

physique du rapport que les fidèles entretenaient avec lui, Jérôme Baschet propose le néologisme d'« image-objet » :

on propose la notion d'*image-objet*, afin de souligner que l'image est inséparable de la matérialité de son support, mais aussi de son existence comme objet, agi et agissant, dans des lieux et des situations spécifiques, et impliqué dans la dynamique des rapports sociaux et des relations avec le monde surnaturel<sup>36</sup>.

Parce qu'il s'articule à cet objet intermédiaire qu'est l'autel, par sa position à l'intérieur de l'espace délimité par les murs de l'église ou les parois des chapelles, le retable se rapproche du spectateur, établit avec lui un rapport bien plus direct que les grands cycles pariétaux, en faisant notamment appel à l'horizontalité du regard de face. Le franciscanisme joue un rôle de premier plan dans ce rapprochement, on l'a vu au chapitre précédent<sup>37</sup>. Dans de nombreux retables, la figure en pied est *Marie* ou la *Vierge à l'Enfant*, et, dans les scènes latérales, se font face ce que je propose d'appeler des « Vies parallèles », dans un sens chrétien cette fois : tantôt *Vie de la Vierge* et *Enfance de Jésus*, tantôt *Vie de la Vierge* et *Passion*. Ces mises en parallèle sollicitaient bien sûr le fidèle dans sa méditation, et l'on s'attachera à analyser ces différentes combinaisons.

### *Coppo di Marcovaldo (1260, Moscou, Musée Pouchkine)*

Un des tous premiers retables de mon corpus (1260, Moscou, Musée Pouchkine) est l'œuvre de Coppo di Marcovaldo (1225 ca – 1276), où une *Vierge à l'Enfant* trône assise, entourée de dix-sept scènes narratives : deux colonnes de sept scènes de part et d'autre de la figure centrale et trois en-dessous d'elle. Deux lectures du retable sont possibles : une première, chronologiquement linéaire, partant du haut à gauche, descendant, courant le long de la prédelle et remontant jusqu'en haut de la colonne droite. Une seconde lecture est ensuite possible en procédant par associations et en reliant visuellement des scènes disposées dans les colonnes en vis-à-vis. En effet, dans ce retable, qui fait une place

<sup>36</sup> BASCHET 2008, p. 33-35.

<sup>37</sup> V. également Anne Derbes, Amy Neff, « Italy, the Mendicant Orders and the Byzantine Sphere », in EVANS 2004, p. 449-487.

remarquablement grande à l'Enfance du Christ, les *Vies* de la Mère et du Fils sont clairement mises en parallèle.

La colonne de gauche commence par deux scènes de la *Vie de Marie* (*Nativité* et *Présentation au Temple*) puis continue par trois scènes qui appartiennent aussi bien à sa *Vie* qu'à celle de son Fils (*Annonciation*, *Visitation*, *Nativité de Jésus*). S'ouvre alors un cycle, plus développé qu'à l'accoutumée, de l'Enfance : les deux dernières scènes de la colonne de gauche (*Annonce aux Bergers* et *Voyage des Mages*) sont suivies par les trois scènes de la prédelle (*Adoration des Mages*, *Songe des Mages*, *Voyage de retour des Mages*). La colonne de droite représente ensuite cinq autres scènes de l'Enfance (*Fuite en Égypte*, *Massacre des Innocents*, *Présentation au Temple de Jésus*, *Jésus parmi les docteurs*, *Recouvrement de Jésus*), avant de se clore par deux scènes mariales (*Dormition* et *Assomption*).

Les deux scènes les plus hautes de chaque colonne (*Nativité de Marie*, *Présentation au Temple de Marie* à gauche, *Dormition*, *Assomption* à droite), qui attestent de la pureté et de l'exemplarité de Marie, encadrent donc et protègent toutes les scènes qui racontent l'Enfance de son Fils. Sa silhouette domine la plupart des compositions (*Annonciation*, *Visitation*, *Nativité*, *Adoration des Mages*, *Fuite en Égypte*, *Présentation au Temple de Jésus*, *Recouvrement*) bien plus que celle de son Fils, dont la petite silhouette est reléguée au second plan dans la *Nativité*, et ne parvient au premier plan que dans l'*Adoration des Mages*, à la condition toutefois de son inscription – sa circonscription – dans la silhouette de Marie. Le passage des mains de sa Mère à celles du prêtre dans la *Présentation au Temple* visualise concrètement la sortie de Jésus de l'orbite de Marie, que les deux scènes suivantes donnent à voir dans toute sa difficulté. Si l'image de *Jésus parmi les docteurs* est la représentation même de son autonomie, celle du *Recouvrement*, beaucoup plus rare<sup>38</sup>, donne à voir la fin du chapitre 1 de l'Évangile de Luc (Lc 1 : 48-51) où Marie et Joseph, fort inquiets, recherchent leur Fils jusqu'à le retrouver dans le temple :

À sa vue, ils furent saisis d'émotion, et sa mère lui dit : « Mon enfant, pourquoi nous as-tu fait cela ? Vois ! ton père et moi, nous te cherchions, angoissés. » Et il leur dit : « ... Ne saviez-vous pas que je dois être dans la maison de mon Père ? » Mais eux ne comprirent pas la parole qu'ils venaient de leur dire. Il redescendit alors avec eux et revint à Nazareth ; et il leur était soumis. Et sa mère gardait fidèlement toutes ces choses en son cœur.

---

<sup>38</sup> V. « Jésus au milieu des docteurs », in RÉAU 1955-58, vol. 2, 2, p. 289-292, en particulier « Jésus retrouvé par ses parents et ramené à Nazareth », p. 291-292.

Le retable de Coppo met donc l'accent sur la maternité de Marie dans toutes ses dimensions : elle est à la fois un modèle (à sa *Nativité* répond celle de Jésus, à sa *Présentation au Temple* répond celle de Jésus), une mère à la figure majestueuse et protectrice (*Nativité* et *Adoration des Mages*), une mère inquiète et dépassée par son Fils (*Recouvrement*). Aucune place n'est faite à la *Passion* dans ce retable, où la disposition circulaire des scènes invite le fidèle à méditer sur le parallélisme entre ces deux *Vies*. Les scènes qui suivent la *Nativité de Marie* illustrent toutes le fait qu'elle est destinée à mettre au monde le Seigneur, tandis qu'à la *Nativité de Jésus* suit sa reconnaissance universelle, incarnée par les créatures modestes que sont les bergers et les puissants que sont les Mages. Ainsi les deux scènes (*Nativité* et *Présentation au Temple*) qui sont concentrées en haut de la colonne de gauche, pour Marie, sont redistribuées au milieu de chaque colonne et en vis-à-vis pour Jésus dans chacune des colonnes (cinquième scène en partant du haut pour chacune des deux colonnes). Visuellement, Marie est présentée comme le noyau et Jésus comme le fruit ou bien encore comme la fleur qui se déploie et développe le germe contenu par la première. Dans le retable de Coppo, la figure de Marie est à la fois circonscrite aux scènes périphériques du début et de la fin du cycle – la hiérarchie est respectée dans la mesure où son histoire compte moins de scènes que celle de son Fils – en même temps qu'elle demeure toujours présente, embrassant, comme dans la figure centrale, son Fils et l'accompagnant. Leurs vies se ressemblent mais ne sont pas identiques, leurs vies se recourent mais n'ont en commun ni début ni fin. Elles sont néanmoins indissociables, et le retable prend soin, en jouant sur la disposition et le nombre des scènes, comme sur la place que chacun y occupe, de rendre cette superposition imparfaite, ce parallélisme tronqué de leurs deux destins.

Ces jeux de comparaison entre les *Vies* de plusieurs personnages de l'histoire sainte peuvent être encore plus explicitement (ou plus simplement) illustrés dans la peinture monumentale, où il est possible de juxtaposer différents registres à grande échelle, donnant ainsi à voir les renvois entre un parcours et l'autre. La décoration en mosaïque du Baptistère de Florence compte parmi les exemples les plus représentatifs de ce procédé dans les nombreux programmes monumentaux réalisés en Italie durant la seconde moitié du Duecento.



### *La mosaïque du Baptistère de Florence (1275-80)*

L'un des premiers cycles monumentaux de la fin du XIII<sup>e</sup> s. qui contient une *Nativité* est en effet celui qui décore la voûte du Baptistère de Florence. La décoration s'étant étendue sur presque 70 ans (1240-1310 ca), la partie qui comporte la *Nativité* peut être datée aux alentours de 1275-80. L'ensemble de la superficie décorée sur la voûte est d'environ mille mètres carrés, subdivisés en six registres horizontaux et huit sections verticales qui comprennent un *Jugement Dernier*, les hiérarchies angéliques, des scènes de la *Genèse* (registre 3, 14 scènes), les *Vies de Joseph*<sup>39</sup> (registre 4, 15 scènes), de *Marie* et du *Christ* (registre 5, 15 scènes), de *Jean-Baptiste* (registre 6, 15 scènes), ainsi qu'un registre ornemental. La séparation des scènes par des fausses colonnes en mosaïque<sup>40</sup>, ou encore le très grand soin apporté au choix des motifs du registre ornemental au sommet de la voûte, illustrent la volonté d'inscrire par là Florence dans la continuité historico-politique de son passé antique autant que dans la lignée artistique des grands cycles de décoration pariétale paléochrétiens<sup>41</sup>. Plusieurs aspects font du Baptistère de San Giovanni<sup>42</sup>, le patron de Florence, et de sa décoration un cas unique, à commencer par le fait qu'il s'agit du seul exemple de reprise paléochrétienne au Nord de l'Ombrie<sup>43</sup>. Florence exhibait ainsi

---

<sup>39</sup> Il ne s'agit pas du Joseph père nourricier de Jésus, mais du Joseph de l'Ancien Testament, « da sempre considerato la prefigurazione tipologica della vita di Cristo » (Irene Hueck, in PAOLUCCI 1994, p. 231), présenté ici comme dans la basilique de Paul à Rome.

<sup>40</sup> « Nel contesto della ripresa paleocristiana entra anche il concetto di suddividere le scene della cupola con colonne musive. Le basiliche degli Apostoli a Roma avevano, in corrispondenza con le colonne reali della navata, colonnine, in parte stuccate, in parte solo dipinte. », Irene Hueck, « Il programma dei mosaici », PAOLUCCI 1994, p. 232.

<sup>41</sup> « I cicli del Vecchio e del Nuovo Testamento si inseriscono nella tradizione fondata su cicli delle basiliche degli Apostoli a Roma. ... La tradizione di questi cicli paleocristiani fu ripresa, dall'XI secolo in poi, a Roma, nel Lazio, nell'Umbria, in monasteri dipendenti da Montecassino ed in Sicilia, soprattutto dai Benedettini, poi verso la fine del Duecento dai Francescani per la basilica assisiata del loro Santo considerato quasi un nuovo apostolo. », Irene Hueck, « Il programma dei mosaici », PAOLUCCI 1994, p. 231.

<sup>42</sup> Le « bel San Giovanni » (*Inf.*, XIX, 17) a une fonction éminemment civique, il est d'ailleurs pour Dante la synecdoque même de Florence – autant que l'emblème de sa corruption, puisque le Baptiste figure également sur l'une des faces du florin. Cela explique la centralité de la Saint-Jean pour les Florentins : « il giorno del S. Giovanni, il 24 giugno, con l'offerta dei ceri da parte delle città sottomesse, aveva per Firenze una valenza politica oltre che religiosa. Nel Medioevo i prigionieri del Comune, prima della solenne liberazione, venivano consacrati come preda di guerra al Battista, poi rilasciati in suo nome. », Irene Hueck, « Il programma dei mosaici », PAOLUCCI 1994, p. 229.

<sup>43</sup> « Il Battistero fiorentino è l'unico esempio importante di questa tradizione a nord dell'Umbria ed il primo edificio ecclesiastico al servizio del cittadino ad inserirsi nel tipo di ripresa paleocristiana cara agli ordini monastici. », Irene Hueck, « Il programma dei mosaici », PAOLUCCI 1994, p. 231.

sa volonté de se rattacher à sa fondation par les Romains, revendication généralement évidente dans les basiliques romaines plus que toscanes, comme on le verra plus loin.

Observons, dans un premier temps, la *Nativité* à l'intérieur de l'ensemble. Le *Jugement dernier* occupe trois des huit quartiers, à sa droite commencent les autres cycles narratifs. Chacun des quatre registres narratifs compte trois scènes par registres, séparées par des colonnes. Visuellement, on perçoit la *Nativité* dans l'ensemble suivant :

Cycle	Scène 1	Scène 2	Scène 3
Genèse <sup>44</sup>	<i>Création du monde</i>	<i>Création d'Adam</i>	<i>Création d'Ève</i>
Joseph	<i>le songe de J.</i>	<i>J. raconte son rêve à ses parents</i>	<i>J. rejoint ses frères à Dotan</i>
Marie & Jésus	<i>Annonciation</i>	<i>Visitation</i>	<i>Nativité</i> <sup>45</sup>
Jean Baptiste	<i>Annonce à Elisabeth</i>	<i>Nativité de J. B.</i>	<i>J. B. dans le désert</i> <sup>46</sup>

Le quartier est tout entier sous le signe de la génération, avec des associations aussi bien entre Ancien et Nouveau Testament (*Créations/Annonciations+Nativités*) qu'à l'intérieur du Nouveau où se superposent les parcours parallèles Elisabeth+Jean Baptiste/Marie+Jésus, sans compter qu'ils se mêlent dans la *Visitation*, qui rassemble les quatre protagonistes et a une position centrale dans l'ensemble du quartier.

La *Nativité* a ici un format rectangulaire. Son centre est exclusivement occupé par Marie, habillée d'un voile bleu et d'une robe rouge, dont les plis se confondent avec ceux du tissu rouge qui recouvre sa couche, de telle sorte que les remarques formulées par Georges Didi-Huberman à propos de l'emploi de ces deux couleurs pour représenter Marie par Beato Angelico semblent en réalité déjà pleinement valables au Duecento :

C'est comme si ... la Vierge au manteau rouge se recouvrait ... d'une cape céleste, la cape d'outremer. C'est quelque chose comme ... le recouvrement de la chair par la gloire céleste : mouvement à l'image, donc, du mouvement même de l'incarnation divine. ... Et si le vêtement de la Vierge se trouve presque universellement peint dans ces deux couleurs, c'est peut-être par égard à cette dialectique même du céleste et du terrestre, que suppose d'emblée le mystère de l'incarnation. Il ne faut pas oublier, en particulier, que c'est à travers son sang que la Vierge est considérée comme la cause matérielle de l'incarnation, par laquelle le *ciel*, sous l'espèce du Verbe divin, descend vers l'humanité<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> Mosaiques attribuées à l'« ambito di Coppo di Marcovaldo (1270-1275 circa) », Anna Maria Giusti, in PAOLUCCI 1994, p. 482.

<sup>45</sup> Les mosaïques de ce registre sont attribuées à un mosaïste « pre-cimabuesco » et datées vers 1275-80, par Anna Maria Giusti, in PAOLUCCI 1994, [fiche 778] p. 496.

<sup>46</sup> Ces mosaïques dateraient de 1280-1285 ca et seraient l'œuvre d'un artiste « cimabuesco », Anna Maria Giusti, in PAOLUCCI 1994, [fiche 799] p. 508.

<sup>47</sup> DIDI-HUBERMAN 1986, p. 777-778.

La validité de ces remarques sur la couleur me semble renforcée par l'usage du fond or dans la mosaïque de Florence. Il s'agit là de l'une des rares *Nativités* où aucun élément de paysage n'est suggéré. L'accent n'est donc pas mis sur la narration, mais sur la valeur symbolique des personnages et sur leurs gestes. Marie se tourne vers son fils et lui soutient la tête de la main gauche, attirant doublement l'attention sur lui, par son geste et la direction de son regard. Dans le coin supérieur gauche, la crèche, Jésus et les animaux ont une position secondaire. Enfin, Joseph, assis au sol, adopte une pose méditative et fixe le spectateur du regard, tandis que la partie droite de l'image représente l'*Annonce aux Bergers*. Le berger le plus jeune répond à l'ange par un geste de surprise qui consiste à lever le bras bien haut ; quant au berger plus âgé, il constitue une figure spéculairement symétrique de celle de Joseph, comme un rappel visuel : tous deux emploient une main à soutenir leur visage, suggérant la méditation sur l'événement. Le regard semble guidé depuis le tiers inférieur de l'image, où se tiennent les hommes (Joseph et le berger), saisis dans leur réflexion attentive sur le sens de cette naissance, vers les deux tiers supérieurs où Marie et les anges nous présentent Jésus.

Dans la *Vie* parallèle de Jean-Baptiste qui court au registre inférieur, la *Nativité du saint*, disposée en diagonale à gauche sous la *Nativité de Jésus*, donc délibérément offerte à la comparaison, offre une composition unitaire où la surface n'est pas partagée entre espace inférieur de méditation et espace supérieur offert à la contemplation : la scène se partage entre l'imposante Anne dans son lit, entourée de la nuée de femmes venues lui porter secours, et la silhouette recroquillée de Joachim sur sa chaise, en train d'inscrire le nom de son fils. Le parallélisme entre plusieurs *Vies* (de Marie et Jésus, de Jésus et Jean-Baptiste) qui comprennent chacune une *Nativité*, et donc deux *Nativités* différentes, est une forme d'exégèse visuelle de la naissance de Jésus, où la *Nativité* autre, et le va-et-vient du regard entre la première et la seconde, permettent d'identifier ce qui rattache celle de Jésus au divin et au surnaturel, l'autre à l'humain et à la norme.

Les mosaïstes de la fin du Duecento mobilisent cette ressource qu'est la comparaison entre deux *Nativités*, mais pas seulement : ils travaillent également à l'altération des motifs intrinsèques à la *Nativité* elle-même pour en renouveler la portée et le sens. Ainsi va-t-on l'observer dans la *Nativité* de Jacopo Torriti à Sainte-Marie-Majeure, où le mosaïste apporte une modification substantielle à la crèche de Jésus, et à Sainte-Marie-du-

Transtévère, où Pietro Cavallini réussit le tour de force de combiner la mise en parallèle de deux *Nativités* et une actualisation de la *Nativité de Jésus* de l'intérieur, par l'insertion d'un motif inédit.

### 3.1.3 L'actualisation (la romanisation) de la Nativité

#### *Jacopo Torriti à Sainte-Marie-Majeure (1296)*

La place fondamentale de Sainte-Marie-Majeure dans le développement du culte de la Nativité du Christ à Rome depuis la fin de l'Antiquité a été rappelée dans l'Introduction ; il est temps maintenant de se pencher sur la détermination avec laquelle le premier pape franciscain de l'histoire, Nicolas IV (1288-1292), par une double commande artistique passée dans la perspective du jubilé de 1300, renforce encore cette destination de la basilique romaine.

Nicolas IV commande donc un *presepe* sculpté à Arnolfo di Cambio<sup>48</sup> ainsi qu'un nouvel ensemble de mosaïques à Jacopo Torriti<sup>49</sup>. La basilique est alors transformée dans sa structure même : l'ancienne abside devient arc triomphal, et une nouvelle abside est construite au fond du nouveau transept. C'est là que va se déployer le nouveau cycle confié à Jacopo Torriti. La mosaïque de la conque de cette nouvelle abside représente le

---

<sup>48</sup> Le *presepe* est en réalité une *Adoration des Mages*. Les statues, qui se trouvaient à l'origine dans la chapelle du *presepe*, sont aujourd'hui placées dans le musée sous la Basilique. Certaines ont été remplacées, en particulier Marie, on ne peut donc pas se faire une idée exacte de ce à quoi cette crèche pouvait ressembler quand Arnolfo la disposa pour la première fois dans l'espace de Sainte-Marie-Majeure. Voir LUCIANI 1996, p. 138-143. La Vierge qui se trouve aujourd'hui à Sainte-Marie-Majeure est assise, position tout à fait improbable pour une jeune accouchée dans une *Nativité* à la fin du Duecento. Le Museo dell'Opera del Duomo de Florence conserve une Vierge de la *Nativité* d'Arnolfo di Cambio (celle qu'il avait sculptée pour la façade du Duomo), sans doute proche de l'original pour Sainte-Marie-Majeure : Marie y est allongée, le buste légèrement redressé et les bras croisés, et son regard tourné vers la gauche était selon toute vraisemblance adressé à son fils. V. reproduction dans FRIEDMAN, GARDNER, HAINES 2009, pl. X.

<sup>49</sup> Nicolas IV fut attentif à la rénovation des décorations des grandes églises romaines en vue du jubilé de 1300 qui approchait. Il chargea Jacopo Torriti et Pietro Cavallini de doter respectivement Sainte-Marie-Majeure et Sainte Marie du Transtévère de nouveaux cycles de mosaïques. Le choix de cette technique, plutôt que de la fresque comme à Assise, s'explique par le fait que les nouvelles images de la fin du Duecento venaient s'inscrire dans une forme de continuité avec les mosaïques paléochrétiennes ; tandis que la basilique d'Assise, construite au XIIIe, se présentait vierge de tout passé décoratif, et disponible à recevoir les nouveautés picturales contemporaines. Cimabue et Giotto furent d'ailleurs aussi bien peintres en Ombrie que mosaïstes par la suite (le premier dans l'abside du Duomo de Pise, le second avec la *Navicella* dans Saint-Pierre de Rome), après 1300.

*Couronnement de la Vierge* tandis que le registre inférieur comporte les scènes suivantes : *Annonciation, Nativité, Dormition, Adoration des Mages, Présentation au Temple*<sup>50</sup>, la *Dormition* se situant au centre du cycle parce qu'elle se place ainsi sous le *Couronnement*. Six saints assistent à la scène principale du *Couronnement* : Pierre, Paul, Jean-Baptiste et Jean l'Évangéliste, ainsi que François et Antoine. Ces deux derniers, saints récents du XIIIe s., représentés avec les mêmes proportions que les quatre précédents, illustrent la volonté du commanditaire d'affirmer la présence franciscaine dans les grands cycles de décoration de la capitale. Les fresques de la Basilique d'Assise conféraient, dans les mêmes années et pour la première fois, une monumentalité à François et à son histoire : il s'agissait d'asseoir cette institutionnalisation du saint en répandant l'imagerie officielle dans Rome. C'est également à Assise qu'avait été peinte pour la première fois à fresque une *Vie de la Vierge* par Cimabue (1280s ca).

Dans la *Nativité* de Torriti, où l'on reconnaît sans difficulté les anges et la grotte, Marie au centre et Joseph dans un coin, ou encore *l'Annonce aux bergers*, la nouveauté est bien constituée par la présence d'un édicule à côté de la crèche et par sa forme. D. Paolini Sperduti avance l'hypothèse que cette « *costruzione coperta a frontone* » ou « *costruzione a timpano* » est une citation, dans la mosaïque, de la Cappella del Presepe au moment même où Arnolfo di Cambio travaille à sa rénovation dans Sainte-Marie-Majeure<sup>51</sup>. Or le *Couronnement*, au registre du dessus, comporte les deux donateurs : le pape à gauche et Giacomo Colonna à droite, de sorte que, si l'on va et vient avec le regard d'une scène à l'autre, l'édicule jouxtant la crèche se trouve juste au-dessous du pape. Torriti compose ainsi une *Nativité* actualisée et romanisée, où le personnage dont émane la volonté de cette actualisation est clairement désigné, au registre supérieur.

Le pape franciscain ne ripostait-il pas ainsi à l'actualisation de la crèche par François ? Il existe en fait un lien complexe de dépendance du Noël de François avec la liturgie

---

<sup>50</sup> Daniela Paolini Sperduti, « La decorazione dell'abside e del transetto », in LUCIANI 1996, p. 123-133. La place de la *Dormitio* s'explique par sa position au-dessous du *Couronnement*. Le cycle se terminerait donc par l'entrée officielle de Jésus dans le monde des hommes – et en dépit du calendrier liturgique, qui invertit le rapport chronologique entre adoration-épiphany et présentation-circoncision afin de faire commencer l'année par celle-ci.

<sup>51</sup> « Sembra chiaro il riferimento ad un altro importantissimo evento che si stava contemporaneamente verificando in basilica e a cui assisteva anche lo stesso Torriti : la ricostruzione della Cappella del Presepe da parte di Arnolfo di Cambio. ... Sembra quasi che Iacopo Torriti, sensibile ai sentimenti che ispiravano il papa francescano Niccolò IV, abbia deciso di trasporre nei suoi mosaici il carattere monumentale e l'intensa santità che secoli di devozione avevano conferito a quella cappella. », LUCIANI 1996, p. 127-128.

romaine, avec les enjeux d'allégeance et/ou de prise de distance qu'ils impliquent, sur lequel Ch. M. de la Roncière écrit des pages éclairantes, mais sans doute relativement partiales :

dans les années qui précèdent l'épisode de Greccio, vient de paraître un nouveau remaniement de l'ordinal en usage, compilé à la fin du pontificat d'Innocent III, entre 1213 et 1216, et sous son autorité. ... La nuit de la Nativité y figure ... La station est à Sainte-Marie-Majeure ... la fête de Greccio s'inspire consciemment de la cérémonie pratiquée à Rome, et si bien décrite dans le récent ordinal romain, homélie comprise. Reste à savoir si cette ressemblance provient d'un habillage de Celano ou au contraire d'une initiative prise par François, ... désireux de transposer hors de Rome une cérémonie ... dont il approuverait soit la richesse liturgique, soit l'origine romaine, soit l'un et l'autre. ... François connaissait bien la liturgie romaine. C'était celle de sa jeunesse, puisque l'usage liturgique d'Assise était emprunté à la curie romaine depuis 1204 ... Par la suite, confronté en 1223 [l'année de Greccio] à la nécessité de choisir pour son ordre (de diffusion désormais internationale) un usage liturgique, le fondateur opta tout naturellement pour l'usage romain<sup>52</sup>.

Il me semble que le choix de l'usage romain n'implique pas une adhésion pleine et entière à la conduite pontificale de l'Église au début du Duecento. Le choix de mettre en scène Noël hors de Rome est justement une manière de revendiquer l'universalité de la valeur de la naissance de Jésus et d'affirmer qu'elle peut être actualisée n'importe où, pourvu que la ferveur dévotionnelle la cherche et la suscite, comme François s'emploie à le faire à Greccio en 1223. Pour peu que la commémoration ait eu du succès – et les représentations du M. del San Francesco Bardi, de l'Ép. De Guido da Siena semblent l'attester, à bonne distance géographique de Greccio –, il ne serait dès lors pas étonnant que la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure ait eu, entre autres, pour but d'affirmer qu'il n'existait qu'un seul et unique lieu où l'on pouvait célébrer légitimement la messe de Noël comme commémoration (*memoriam agere*), et qu'il s'agissait bien de la basilique romaine qui abritait les reliques de la crèche originale : d'où la représentation dans la mosaïque de la chapelle qui les abrite et s'en réserve l'exclusivité. La valorisation des deux lieux (grotte et édicule) pourrait aller dans ce sens : le lieu-chapelle s'opposerait ici au dépouillement voulu par François, dans le lieu-quelconque qu'était Greccio. Le fait que Giotto peigne, à distance de quelques mois, quelques années tout au plus, sa propre interprétation de la *Crèche à Greccio* à Assise, avec la foule qui s'y presse, semble à elle seule pouvoir attester de

---

<sup>52</sup> « La Nativité dans la dévotion de saint François d'Assise », in BOYER, DORIVAL 2003, en particulier p. 237-240.

la popularité du Noël de François, qu'il y avait tout lieu de juguler au moment où Torriti travaillait à Sainte-Marie-Majeure avec Arnolfo di Cambio.

Dans le même laps de temps, la nouveauté iconographique que constitue l'actualisation de la *Nativité* se retrouve dans la mosaïque de Pietro Cavallini à Sainte-Marie-du-Transtévère, par la fonction qu'y acquiert l'allusion, d'une portée équivalente à celle de la chapelle-reliquaire, au lieu même où la mosaïque est réalisée, c'est-à-dire Rome.

### *Pietro Cavallini à Sainte-Marie-du-Transtévère (1295-99)*

Le cycle de mosaïques qui décore le registre inférieur à la conque absidale de Sainte-Marie-du-Transtévère est également une commande en vue du jubilé de 1300, mais elle provient d'un membre de la grande famille Stefaneschi, Bertoldo, frère du cardinal Jacopo Stefaneschi (1260 ca – 1341), l'homme qui avait commandité à Giotto la célèbre mosaïque de la *Navicella* pour l'atrium de Saint-Pierre<sup>53</sup>. Ici, les scènes représentées sont la *Nativité de Marie*, l'*Annonciation*, la *Nativité*, l'*Adoration des Mages*, la *Présentation au Temple* et la *Dormition*. Le *Cycle de la Vierge* comporte donc les mêmes scènes qu'à Sainte-Marie-Majeure, auxquelles s'ajoute – changement de taille – la première, la *Nativité de Marie*, instaurant ainsi un parallèle entre les deux *Nativités*, d'autant plus évident que seule l'*Annonciation* les sépare, en position de pivot entre l'une et l'autre.

La première naissance se déroule dans un cadre fort riche, avec une architecture dotée de tentures brodées d'or<sup>54</sup> et un lit qui repose sur un socle à arcades entièrement doré. Sainte Anne, assise sur le lit, reçoit des mains de deux jeunes femmes du vin et un poulet, deux mets traditionnellement offerts aux jeunes accouchées pour les restaurer après l'effort de l'accouchement. Une miche de pain, déjà en partie tranchée, ainsi que le couteau qui a servi à l'entamer, sont posés sur un guéridon entre le lit et les jeunes filles, complétant ainsi le nombre des présents destinés à réconforter Anne, tandis que deux autres jeunes femmes s'occupent de laver Marie, l'une versant l'eau à l'aide d'un broc et l'autre éprouvant la température de l'eau, avant d'y plonger l'enfant qu'elle tient sur son flanc droit.

---

<sup>53</sup> POESCHKE 2009, p. 396.

<sup>54</sup> Ces rideaux semblent une citation des rideaux qui décorent le palais de Théodoric le Grand, sur la paroi sud de la nef centrale de Sant'Apollinare Nuovo à Ravenne : on peut d'ailleurs aisément observer ensemble les deux mosaïques (de Ravenne et de Rome) dans POESCHKE 2009, p. 154 et 405.

La scène de l'*Annonciation* permet tout à la fois de montrer Marie devenue femme et de la projeter dans son rôle de Mère de Dieu, par une métamorphose physique spectaculaire de nouveau-née à adulte installée sur son imposant trône avant l'exposition de son humilité dans la scène suivante. Dans la *Nativité*, Marie devenue parturiente se trouve à l'intérieur de l'humble grotte sur un matelas recouvert d'un drap parfaitement blanc, aucun élément de richesse ne vient connoter cette composition. La specularité des positions d'Anne et de Marie, autour de l'axe de symétrie qu'est l'*Annonciation*, fait ressortir encore plus le contraste du cadre (riche vs pauvre) qui par ailleurs différencie les deux *Nativités*. Jésus est allongé dans une crèche fort simple, représentée comme un caisson sans fioritures aux parois étroites, les animaux occupent le coin de la grotte juste au-dessus de lui, et un jeune berger célèbre la venue de Jésus en jouant devant son troupeau.

Au premier plan se situe l'élément qui distingue la *Nativité* de Sainte-Marie-du-Transtévère de toutes les autres : le petit édifice flanqué d'une tour d'où s'écoule un flot abondant et dont une inscription nous informe qu'il s'agit de la *taberna meritoria*. Aussi bien Dion Cassius qu'Eusèbe de Césarée rapportent en effet qu'en l'an 38 avant J.-C. des soldats au repos – la fonction de la *taberna meritoria* est précisément de les accueillir – virent miraculeusement jaillir une source d'huile, *fons olei*, à l'emplacement où, par la suite, en mémoire de cet événement, on construisit Sainte-Marie-du-Transtévère. Le jaillissement de l'huile fut interprété *a posteriori* comme un signe messianique de l'arrivée du Christ, « Point du Seigneur », sur terre. C'est ainsi qu'il est rapporté dans le chapitre de la *Légende dorée* sur la Nativité et c'est probablement par le biais du texte de Jacques de Voragine que Pietro Cavallini en avait pris connaissance<sup>55</sup>. Enfin, la mosaïque comporte cette inscription qui explique la présence de la *taberna* :

*Iam puerum iam summe pater post tempora natum  
accipimus genitum tibi quem nos esse coevum  
credimus hincque olei scaturire liquamina tybrim.*

[Déjà très haut Père, déjà nous recevons l'enfant né hors du temps,  
que tu as engendré, qui est notre contemporain,  
nous croyons que de ce lieu jaillissent les flots d'huile du Tibre<sup>56</sup>]

<sup>55</sup> V. 1.3 La *Légende dorée* de Jacques de Voragine ; TIBERIA 1996, p. 123.

<sup>56</sup> *Scaturire*, d'ailleurs, est un infinitif présent : autre actualisation qui fait remonter le jaillissement miraculeux dans le présent et le met sur le même plan que *quem nos esse coevum*.



À Sainte-Marie-Majeure comme à Sainte-Marie-du-Transtévère, la *Nativité* comporte un élément (l'édicule là, la *taberna* ici) qui renvoie directement à l'église où se trouve le fidèle, un élément qui établit un lien privilégié entre les églises de Rome, et à travers elles Rome tout court, et la venue du Christ dans la chair. À Sainte-Marie-du-Transtévère, l'actualisation se fait aussi, de surcroît, par les inscriptions. Si celle du bas, hors cadre, occupe une place traditionnelle, la *taberna meritoria* vient expliciter dans l'image même le motif exogène que Cavallini lui apportait et dont l'importance était capitale, puisqu'il témoignait de la manière dont Rome relisait des événements antiques comme messianiques pour mieux asseoir son statut de nouvelle Bethléem. En somme, au moment de préparer la ville en vue du jubilé de 1300, les programmes iconographiques devaient eux aussi contribuer à affirmer la ville éternelle comme nouvelle Terre Sainte, ou du moins comme une terre aussi sainte que Jérusalem et Bethléem.

L'actualisation iconographique réalisée dans ces mosaïques comporte un rapprochement tout à fait inédit entre l'image et le spectateur, ce dont participe également la présence des saints contemporains, François au premier chef (à Sainte-Marie-Majeure). Sans doute les *paliotti* répondent-ils au même besoin de rapprochement, peut-être même y répondent-ils avec une plus grande efficacité du fait de leur proximité avec le fidèle, un besoin de proximité dont François s'est fait l'interprète par excellence, comme on l'a vu au chapitre précédent. Les panneaux latéraux des *paliotti* et retables contribuent en quelque sorte au rapprochement des scènes figurant dans les grands cycles pariétaux. En particulier, la disposition des scènes de part et d'autre de la figure centrale, comme on a commencé à le voir avec le retable de Coppo di Marcovaldo pour la *Vie de la Vierge* et l'*Enfance du Christ*, permet de rejouer, comme sur les différents registres d'une mosaïque ou d'une fresque, les renvois entre scènes éloignées chronologiquement mais à la valeur théologique proche. Ainsi, la combinaison de la *Nativité* à des scènes de la *Passion*, au premier chef la *Crucifixion* mais pas seulement, devient-elle rapidement un schéma récurrent pour la composition des retables.

## 3.2 Mère et Fils

### 3.2.1 *Les langes de l'Enfant, le linceul du Christ*

Le M. della Maddalena (1268-70, La Spezia, Museo Civico) peint un triptyque où *Nativité* et *Crucifixion* sont directement mis en regard, au registre central de chacun des volets. Le panneau principal du triptyque représente la *Vierge à l'Enfant* ; le volet gauche comprend l'*Annonciation*, la *Nativité* et la *Présentation au Temple* ; le volet droit l'*Adoration des Mages*, la *Crucifixion* et la *Stigmatisation de François*, indice que le commanditaire appartient sans doute à l'ordre des mendiants. Par la position que le peintre confère à saint François, en bas à droite du volet droit, tourné vers l'intérieur du retable, c'est comme s'il le plaçait en position de spectateur idéal des autres scènes des volets. Le regard tourné vers le haut, François regarde certes Christ en séraphin au moment de la stigmatisation mais, en réalité, il embrasse la totalité du cycle de l'*Enfance*, ici déployé sur quatre scènes à cheval sur les deux volets, et la *Crucifixion*, métonymie de la *Passion* tout entière : *incarnationis humilitas et charitas passionis*, les deux préoccupations principales de l'Assisiote<sup>57</sup>. La disposition de la *Nativité* et de la *Crucifixion* en miroir illustre les deux extrémités de la vie terrestre du Christ : son Incarnation puis son sacrifice pour le rachat des hommes. La *Nativité* est sa première épiphanie, la première apparition de celui qui est voué au sacrifice sur la croix, elle ouvre le cycle qui se refermera par sa *Crucifixion*. Cette « image puissante » associant la naissance et la mort se répand au Duecento et Miri Rubin en a pointé l'une des caractéristiques, à savoir la place croissante faite à l'expression du chagrin, aussi bien de la Mère que du Fils sacrifié :

The nature of the child's sacrifice is terrible, as an innocent child was immolated. The more didactically controlled interpretations were probably meant to stress the sacrifice and the father's loss and endless generosity. But what seems to have developed is much more of an appreciation of the mother's loss, and the victim's suffering, as a pathetic child, or as sorrowing adult.<sup>58</sup>

<sup>57</sup> V. *supra* 2.2.1 et 2.3.3. Dans le triptyque de Rainaldo di Ranuccio (1250-1300, Assise, Santa Chiara), *Nativité* et *Crucifixion* se trouvent à nouveau à une place spéculaire dans les deux volets (la deuxième en partant du haut). Le rapport entre *Enfance* et *Passion* en revanche est inversé : trois (*Annonciation*, *Nativité*, *Adoration des Mages*) pour le premier cycle, cinq (*Trahison de Judas*, *Flagellation*, *Crucifixion*, *Déposition*, *Résurrection*) pour le second.

<sup>58</sup> RUBIN 1992, p. 139.

Ce chagrin est perceptible dans la *Crucifixion* où le Christ est *patiens* – les traits de son visage expriment la douleur – et Marie lui lance un regard de compassion. La *Nativité* semble en réalité empreinte de la même tristesse : aucun ange n'y entonne le Gloria et les expressions de Marie, Jésus et Joseph sont également graves. Marie interpelle le fidèle des yeux et de la main et l'invite à considérer l'ampleur du sacrifice, Jésus semble regarder déjà du côté de la croix. La connexion explicitée visuellement par le M. della Maddalena entre *Nativité* et *Crucifixion* est en réalité également exprimée, de façon moins évidente mais selon des codes visuels déchiffrables, dans le traitement des deux motifs fondamentaux de la *Nativité* que sont les langes et la crèche.

Dans un *paliotto* de quelques années plus tardif (1285 ca., Paris, Musée des Arts Décoratifs), le M. della Maddalena ne peint plus une seule scène de la *Passion*, transférant dans les scènes de l'*Enfance* leur message. La lecture du *paliotto* se fait en observant une scène de chaque côté de la *Vierge à l'Enfant avec les saints André et Jacques*, une fois à gauche, une fois à droite, en descendant. Le regard doit donc aller et venir en zigzaguant vers le bas pour recomposer la séquence : *Annonciation, Nativité, Adoration des Mages, Présentation au Temple, Fuite en Égypte, Dormition*. Cette disposition permet de créer d'autres correspondances, verticales cette fois, entre les scènes qui se trouvent d'un même côté. Ainsi appréciera-t-on la cohérence architecturale des bâtiments à gauche opposée à une autre cohérence commune aux trois scènes à droite. Dans la *Nativité*, le soin apporté à décorer la crèche ne la désigne pas comme mangeoire mais comme autel<sup>59</sup>. La dimension eucharistique de la *Nativité* est ainsi soulignée : Jésus vient au monde pour offrir son corps et obtenir la rédemption des péchés humains. Cette interprétation est validée par la scène, juste en-dessous, de la *Présentation au Temple*, où l'Enfant est élevé au-dessus de l'autel comme lors du sacrifice eucharistique à la messe. La représentation de Jésus enfant sur l'autel avait un précédent biblique dans le *Sacrifice d'Isaac*, prototype de la juxtaposition sacrificielle entre l'enfant et l'autel qui est inscrite dans l'eucharistie.

L'objet figural crèche-autel renvoie donc au sacrifice eucharistique, mais il n'est pas seul à détenir cette fonction dans l'image. Comment comprendre en effet l'apparence du corps de Jésus, ce cylindre de langes tressés posé sur l'autel, et si stylisé qu'il s'éloigne résolument de la représentation plausible d'un corps humain ? Ursula Nilgen, dans un article consacré à l'association des doctrines de l'Incarnation du Christ et de l'Eucharistie,

---

<sup>59</sup> NILGEN 1967, p. 313-314.

offre une piste pour déchiffrer cette représentation de Jésus dans les *Nativités* du M. della Maddalena<sup>60</sup>. L'étymologie du lieu de la naissance du Christ, Bethléem, « maison du pain » en hébreu, contribue à la connexion entre la naissance du Christ et sa valeur eucharistique. Celle-ci apparaît au IV<sup>e</sup> siècle au moment des grandes controverses christologiques sur le mystère de l'Incarnation<sup>61</sup>. La crèche est déjà représentée comme autel dans l'iconographie paléochrétienne, sans doute d'après des passages des Pères qui définissent la mangeoire comme un autel symbolique et le Christ comme pain vivant<sup>62</sup>.

L'Enfant du M. della Maddalena (1268-70, La Spezia, Museo Civico) se résume à un fin tressage de tissus, couronné par une tête auréolée qui ne se fond pas harmonieusement avec ce corps. La taille de la tête ne s'accorde pas en proportions avec les langes, qui dessinent un cylindre mince et long dans lequel il est impossible d'imaginer le corps correspondant à la tête, même s'il était très serré. Cette représentation du corps christique traduit l'enjeu théologique de la transsubstantiation. Il arrive, dans des peintures du Nord de l'Europe, que l'allusion au pain eucharistique soit explicitée par la représentation de véritables pains au-dessus du Christ, dans un panier accroché au plafond par exemple ou encore posés sur des guéridons<sup>63</sup>. Dans les *Nativités* italiennes du Duecento, la signification eucharistique n'est présente que de façon implicite dans le corps de Jésus langé comme une miche de pain.

Depuis les représentations paléochrétiennes de la *Nativité*, les langes qui enveloppent le corps de Jésus ont une valeur ambivalente de vie et de mort, de protection et d'ostentation<sup>64</sup>. Leur fonction première est de protéger le corps du nouveau-né, mais elles

<sup>60</sup> NILGEN 1967, dont l'article porte principalement sur l'*Adoration des Mages*.

<sup>61</sup> D'Ambroise (*De Iacob et vita beata* 2.7) à Jean Chrysostome (*In Mattheum Homilia* 7.5) et Grégoire le Grand (*Homilia 8 In die Natalis Domini*), jusqu'à Aelred de Rievaulx (*Sermo 2 In Natali Domini*). V. également plus haut, n. 9.

<sup>62</sup> Grégoire de Nisse (*Orat. in diem natalem* = PG 46, 1141-1144), Jean Chrysostome (*De beata Philogonia* = PG 48, 753) et Ambroise (*Expositio ev. sec. Lucam* 2, 41-42 = PL 15, 1567-1568). « La mangiatoia viene menzionata ripetutamente nel vangelo di Luca ... Consci del suo significato, gli artefici dei primi secoli la sostituirono spesso con un tavolo, una cassa o una cesta ... Nella variante del tavolo, che viene di solito rappresentato coperto da un drappo – come su un sarcofago romano conservato al Museo Pio Cristiano – è invece probabilmente da riconoscere un altare ... Sappiamo che già nel III secolo la mangiatoia veniva mostrata come reliquia (Orig., *Contr. Cels.* 1, 51 = SC 132, 214-216) insieme alla grotta, che da tempo era stata localizzata non lontano da Betlemme (Just., *Dial.* 78,5 = PG 6, 660) », BISCONTI 2000, p. 226-227.

<sup>63</sup> NILGEN 1967.

<sup>64</sup> QUACQUARELLI 1988, p. 206-208 rapporte plusieurs épisodes apocryphes où la Vierge fait don de bribes des langes pour guérir ou sauver diverses personnes en difficulté.

peuvent également rappeler les bandelettes qui entourent un corps défunt<sup>65</sup>. Dans la conception figurale, ces deux significations ne sont pas contradictoires, bien au contraire, puisque le corps mort de Jésus est le corps sacrifié pour la rédemption des hommes. La grotte de la *Nativité* peut ainsi apparaître comme un caveau mortuaire d'où surgit la vie du Christ, force de rédemption<sup>66</sup>. On en trouve des exemples, durant le troisième quart du Duecento, aussi bien dans des retables que dans des fresques. Dans le retable du M. di Faenza (1270-80, Bologne, Pinacothèque), l'Enfant allongé sur la crèche dans la grotte de la *Nativité* fait face au Christ adulte gisant sur le tombeau de la *Lamentation*, de l'autre côté de la *Crucifixion* qui sert d'axe de symétrie à ces deux corps à la fois morts et vivants. La correspondance entre les scènes peut se faire y compris si elles sont relativement éloignées dans l'espace, sur deux parois opposées d'une nef par exemple, mais que des motifs figuratifs permettent sans hésitation de connecter l'une à l'autre. Les peintres qui décorent à fresque la petite chapelle de Bominaco dans les Abruzzes recourent à ce type d'indice visuel.

### *Bominaco (1263)*

Le cycle de fresques en question décore depuis 1263 la chapelle San Pellegrino attenante à l'église abbatiale Santa Maria Assunta, à Bominaco dans les Abruzzes. La chapelle, « formée d'une nef unique de 18,70 m sur 5,60 m, couverte d'une voûte en berceau brisé<sup>67</sup> », est entièrement recouverte de fresques, illustrant l'*Enfance du Christ*, sa *Passion* et la *Vie de Pellegrino*, mais également le *Paradis* et l'*Enfer*, le calendrier des saints et des

---

<sup>65</sup> « Già il vangelo di Luca istituisce numerose risposdenze tra l'episodio della natività e quello della deposizione del Cristo, permettendo di individuare nelle fasce il simbolo di una condizione umana destinata alla morte (GALIZZI 1995). Una conferma di tale lettura è ravvisabile sia nella forte somiglianza iconografica esistente tra l'immagine del bambino fasciato e quella consueta di Lazzaro avvolto nelle bende, sia nella particolarità di alcune scene di natività, come quella che compare sulla cattedra di Massimiano a Ravenna (CECCELLI 1936-1944) e nella pittura della catacomba di S. Valentino a Roma (BISCONTI 1989A), dove la mangiatoia diviene molto simile ad un vero e proprio sepolcro. », BISCONTI 2000, p. 226.

<sup>66</sup> « It was not only in mythical imaginings that the cave of the Nativity, from the darkness of which the new redemptive life shines forth, was seen to resemble the burial cave ; even the doctors of the church, beginning with Irenaeus in the third century, connected the cave of the Nativity with the cave of Hades – in which the dead of the Old Covenant awaited salvation – and, by the same token, Christ's Incarnation with his Descent into Limbo. », SCHILLER 1971, p. 62.

<sup>67</sup> BASCHET 1991, p. 18, qui est la monographie sur ce cycle monumental.

personnages de l'*Ancien Testament*<sup>68</sup>. L'*Enfance* et la *Passion* occupent les deux travées de la moitié de la chapelle réservée aux laïcs. Sur le mur gauche au registre supérieur se succèdent l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Nativité* et l'*Annonce aux bergers* ; sur le mur droit, au même registre, la *Présentation au Temple*, les *Mages devant Hérode*, l'*Adoration des Mages*, *Hérode ordonne le massacre*. Les scènes de la *Passion* occupent le registre inférieur de la première travée, des deux côtés, se trouvant donc sous les deux premières et les deux dernières scènes de l'*Enfance* : *Cène*, *Trahison*, *Arrestation*, *Procès du Christ* à gauche ; *Flagellation*, *Déposition*, *Mise au tombeau* à droite.

La *Nativité* de Bominaco a ceci de particulier que Marie, tout en reprenant une position traditionnelle, ne repose sur aucun lit ou matelas, ce qui est très rare :

Le peintre ne s'est pas contenté de disposer sa tête sur l'axe médian de l'image, il a également placé Marie le plus haut possible et s'est employé à renforcer sa visibilité grâce aux sinuosités de la bordure de la grotte. Épousant étroitement le corps de la Vierge, celles-ci jouent un rôle d'encadrement, en alliant la simplicité formelle et l'efficacité visuelle. C'est peut-être ce qui explique l'absence de la couche ... car, ici, la question des contours de la Vierge, de son *enveloppe* – ce qui n'est pas sans évoquer le thème de la maternité – est prise en charge d'une autre façon, en particulier par l'ondulation si étonnamment souple de la grotte<sup>69</sup>.

La grotte n'est pas seulement l'équivalent visuel de l'utérus mais devient un lieu, où prennent place les protagonistes : Marie sur un côté, qui garde ses dimensions monumentales tout en étant mieux intégrée dans l'espace scénique, et la crèche de l'autre. Jésus, langé, relève sa tête nimbée et on ne voit que les museaux du bœuf et de l'âne coincés entre la paroi de la grotte et les bords de la crèche<sup>70</sup>. Trois anges pointent du doigt cette moitié supérieure de la composition comme scène principale. La moitié inférieure se partage en deux avec à gauche le bain de l'Enfant et, à droite, Joseph isolé et pensif. Dans

---

<sup>68</sup> « Sous une série d'arcades trilobées, on retrouve une iconographie des Mois, où se mêlent des images des activités agricoles et de représentations allégoriques ... Entre ces représentations, sont insérées les pages d'un calendrier liturgique, portant l'indication des fêtes célébrées tout au long de l'année. ... Ce calendrier est très proche de celui que la Curie romaine utilise au XIIIe siècle et qu'elle diffuse, dans le cadre de son entreprise d'uniformisation liturgique. », BASCHET 1991, p. 81. L'intégralité du texte du calendrier est reproduite dans BASCHET 1991, p. 195-200.

<sup>69</sup> BASCHET 1991, p. 33. Sur Marie comme « enveloppe » et circonscription charnelle du Christ, v. les réflexions de M.-J. Mondzain, *infra* 9.3.3.

<sup>70</sup> Pour Baschet, « la scène se caractérise par une insistance sur les formes molles. La cas le plus frappant affecte la représentation de l'âne. ... le prolongement de son cou ... perd toute valeur mimétique et se termine par une ligne courbe dont le seul principe de construction est de venir se fondre dans la bordure de la grotte qui, en ce point, se referme sur la mangeoire du Christ. », BASCHET 1991, p. 33.

son ensemble, la composition présente une organisation simplifiée, clarifiée surtout, par rapport à la mosaïque palermitaine de la Chapelle Palatine par exemple. La fresque, de format carré, est en effet découpée en quatre quarts de taille égale, produisant un effet de compartimentation géométrique : Marie et un ange dans le coin supérieur gauche, Jésus, les animaux et deux anges dans le coin supérieur droit, le bain dans le coin inférieur gauche et Joseph dans le coin inférieur droit. D'après Baschet, ces différents secteurs dans l'image sont suggérés à l'aide de « lignes ondulantes », en particulier pour ce qui concerne « l'étoffe rouge que la Vierge porte autour du buste » et ses plis qui « forment deux lignes dentelées disposées symétriquement », définissant « comme un passage, un couloir<sup>71</sup>. » Suivant en cela les travaux de Jean-Claude Bonne, J. Baschet commente les motifs végétaux et ornementaux – ou considérés comme tels par l'œil trop pressé de l'historien de l'art trop enclin à ne se concentrer que sur les figures et sur les *historiae* – dont il interroge les rapports avec l'image qu'ils accompagnent. Ainsi, il observe que les plis de l'étoffe de Marie « dessinent un contour très proche de celui des motifs végétaux qui courent sur la bordure de la mangeoire » et que « seule la zone de contact avec le manteau de la Vierge ... est dépourvue de motif ornemental : comme s'il s'agissait d'évoquer le caractère problématique, impossible et pourtant accompli, de ce contact, de cette jonction entre la Vierge et le Christ<sup>72</sup> », le motif le plus important étant le « couloir » d'étoffe par lequel la maternité est signifiée et décorporalisée tout à la fois.

À Bominaco comme dans les images précédemment étudiées, la mangeoire a l'apparence d'un autel et l'Enfant lui-même est décorporalisé : le traitement des langes « est particulièrement remarquable, dans la mesure où leur tressage régulier leur confère un relief vigoureux. Sans affirmer que leur forme évoque celle d'un pain, on peut au moins suggérer que le peintre opte pour une régularité qui efface toute référence à la morphologie du nouveau-né »<sup>73</sup>. En réalité, on a vu dans l'exemple du M. della Maddalena que l'association de l'Enfant langé au pain eucharistique est une hypothèse valable. Dans le cycle de Bominaco, ce lien sacrificiel est d'autant plus évident que, dans la *Mise au Tombeau*, peinte sur le mur d'en face de la chapelle, Jésus est enveloppé dans un linceul qui reprend exactement les mêmes mouvements que les langes du Nouveau-né, selon « une

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 34-35.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 35-36.

rhétorique caractéristique de la lamentation, qui conduit à rapprocher l'annonce joyeuse de la Nativité et la douleur qu'inspire la mort du Christ »<sup>74</sup>.

Les différents exemples que l'on vient d'observer, à fresque ou sur retable, trahissent l'exigence croissante de représenter, dans l'imagerie religieuse, la lamentation sur le sort du Christ et son corollaire inséparable, la consolation : « le rude appel à la conversion que diffusent les images doloristes du Christ ... aurait quelque chose d'angoissant et même de désespérant si l'iconographie ne lui offrait une contrepartie positive. », analyse justement Jean Wirth<sup>75</sup>. L'extrême fin du Duecento et, surtout, les premiers lustres du Trecento correspondent en effet au moment où l'iconographie italienne altère la représentation de l'Enfant de la crèche, lui donnant progressivement de plus en plus l'apparence d'un véritable nourrisson, avec pour conséquence principale de libérer toute une gamme de gestes et de regards maternels à son égard de la part de Marie.

### *3.2.2 Marie s'approprie l'épiphanie*

Le corps de Jésus, quoique langé, acquiert une vraisemblance grâce à plusieurs détails : le peintre soigne le raccord entre la tête et le tronc pour donner à l'ensemble une allure plus naturelle (Guido di Graziano), ou encore il fait dépasser des langes une petite main (Pietro Cavallini) qui suggère, métonymiquement, l'ensemble du corps caché par le tissu. Le principal facteur de changement réside dans le traitement de Marie et l'instauration d'un rapport Mère-Enfant en lieu et place de leur relative séparation dans la peinture du Duecento central (Marie ne regarde ni ne touche son Fils chez Rainaldo di Ranuccio, Coppo di Marcovaldo, le M. di Faenza, Guido da Siena, le M. della Maddalena). Ce passage infléchit le modèle byzantin en modifiant les postures et les rapports des personnages, sous l'impulsion d'une exigence grandissante de proximité inspirée du franciscanisme. Qui plus que François en effet met l'accent sur la corporéité du Christ et la tendresse à donner à son petit corps ? Il n'efface ni ne contredit la signification eucharistique de Jésus dans la crèche mais la réinterprète, comme on l'a vu au chapitre

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>75</sup> WIRTH 2011, p. 129 ; v. en particulier les deux chapitres successifs « Mortification » et « Consolation », respectivement p. 107-128 et 129-150.



précédent, en particulier dans l'image de Taddeo di Bartolo où François soulevait au-dessus de l'autel et devant l'image du Christ mort l'Enfant apparu dans la crèche<sup>76</sup>.

Si la symbolique eucharistique ne disparaît pas de la *Nativité* italienne, elle va néanmoins devenir plus marginale par rapport à la place sans cesse croissante de l'expression du lien maternel et filial qui, quant à elle, devient la marque de la *Nativité* italienne, en peinture mais aussi en sculpture. Aussi la comparaison des *Nativités* en bas-relief de Nicola et Giovanni Pisano, respectivement des années 1260 et 1290-1300, me semble-t-elle la mieux à même de rendre évidente cette transformation centrale de l'iconographie de la *Nativité* advenue dans l'espace d'une génération, en l'occurrence de père à fils, transformation que l'on illustrera abondamment par la peinture après ce détour par la sculpture.

### *Les bas-reliefs de Nicola et Giovanni Pisano*

Nicola Pisano (act. 1248-84) sculpte en 1260 la chaire du Baptistère de Pise, qu'il décore de cinq scènes (la *Nativité*, l'*Adoration des Mages*, la *Présentation au Temple*, la *Crucifixion* et le *Jugement Dernier*). La *Nativité*, qui comprend en haut à gauche l'*Annonciation*, semble l'héritière de modèles non seulement byzantins pour la disposition des figures dans la composition, mais surtout antiques : pour Marie et Joseph en particulier, dont Nicola Pisano avait sous les yeux des exemples à méditer dans le riche Camposanto de Pise, à quelques mètres du Baptistère, sur le même Campo dei Miracoli<sup>77</sup>. Résolument tournée vers le spectateur, Marie, « in veste de matrona imperiale<sup>78</sup> », domine la composition par sa taille ; rien ne la relie physiquement à son fils, ses mains étant toutes deux occupées à retenir ses voiles<sup>79</sup>.

Le fils de Nicola, Giovanni (1245 ca – 1314 ca), formé auprès de son père et d'Arnolfo di Cambio, reçoit par deux fois la commande d'une chaire, et dans chacune il inclut un bas-relief de la *Nativité*. Entre 1298 et 1301, il sculpte la chaire pour Sant'Andrea a Pistoia

---

<sup>76</sup> V. *supra*, 2.3.3.

<sup>77</sup> « Severa e drappeggiata come una Domina romana, essa [Maria] è rappresentata ... in sembianze vesti ed atti della Fedra, del noto sarcofago omonimo del Camposanto pisano. », TESTI, CRISTIANI 2005, p. 391.

<sup>78</sup> BERGAMO 2003, Lettura della tavola.

<sup>79</sup> Il en va de même pour l'autre bas-relief de la *Nativité* que Nicola Pisano exécute en 1266-68 pour le Duomo de Sienne.

puis, entre 1302 et 1310 celle pour le Duomo de Pise. Les chaires du père et du fils à Pise, la première dans le Baptistère, la seconde dans le Duomo, se prêtent d'autant plus à la comparaison qu'elles se trouvent à quelques dizaines de mètres l'une de l'autre.

La *Nativité* de Pistoia se subdivise, à première vue, comme celle de Nicola dans le Baptistère pisan : en haut à gauche, l'*Annonciation* ; en bas à gauche, Joseph ; au centre, Marie et Jésus ; à droite, les bergers et leurs moutons ; au premier plan au centre, les deux sages-femmes qui lavent l'enfant. Le traitement des figures en revanche a radicalement changé, en particulier en ce qui concerne Marie et Jésus. Giovanni Pisano confère à la Vierge une taille à peu près comparable à celle des autres personnages, son visage et son buste ne trônent plus au centre de la composition bien qu'ils continuent d'y occuper une place centrale. Sa figure est au contraire animée, dynamique, grâce au mouvement opposé de ses deux bras qui dessine la diagonale de la composition, allant de l'Enfant dans la crèche à l'Enfant dans les bras de la sage-femme. Tandis qu'elle recule son bras droit, révélant ainsi sa poitrine – dans l'*Annonciation*, au cœur du même bas-relief, elle se repliait sur son sein tout juste fécondé, ici elle révèle le fruit de ce même sein –, de sa main gauche elle étend délicatement une couverture sur Jésus. Bien qu'elle ne le regarde pas, car son regard et son visage s'inclinent légèrement vers le bas alors que le nouveau-né est placé plus haut qu'elle, Marie se tourne résolument vers son Fils et exprime son attention maternelle dans ce geste de protection, traduisant le lien privilégié qui les rattache et les isole des autres groupes de figures. La position de sa main ne permet cependant pas d'affirmer si elle le couvre ou bien si elle le découvre. Ce geste ambigu résume à lui seul le sens de la *Nativité* et son évolution : au moment même où il introduit une nouveauté dans la scène, à savoir le geste attentionné de la Mère envers son Fils, Giovanni charge ce même geste de la valeur symbolique traditionnelle de la *Nativité* comme venue au monde du Seigneur<sup>80</sup>. En nous découvrant son fils, Marie en assume l'épiphanie et revendique, avec ce geste de la main, sa part dans la mise au monde du Dieu homme. Giovanni Pisano opère en quelque sorte une translation de la charge symbolique de la crèche-autel à Marie en personne. L'âne et le bœuf complètent la dimension terrestre de cette mise au monde avec d'autant plus d'efficacité que le corps du bœuf est montré dans sa totalité. Les animaux étaient la plupart du temps réduits à deux museaux dans la peinture byzantine et dans la peinture italienne du cœur du Duecento. Ici Giovanni

---

<sup>80</sup> Un motif destiné à une longue postérité, v. *infra* 9.3.

Pisano les dote d'un corps véritable, suivant le même mouvement que pour Jésus, de plus en plus représenté avec un corps véritable.

Dans la *Nativité* de la chaire du Duomo de Pise, Giovanni Pisano reprend et module autrement ce geste, en modifiant la composition du bas-relief<sup>81</sup>. L'espace entier du bas-relief y est consacré à la *Nativité* et non plus partagé avec l'*Annonciation*, de sorte que les différents éléments de la scène se déploient de façon plus aérée. La position des bras de Marie est proche de celle de la chaire de Pistoia mais non identique, car le mouvement est plus souple : la tension animant et dramatisant la composition a disparu. En lieu et place d'une droite, ses bras dessinent une courbe. Avec un double geste qui instaure un parallélisme évident entre elle et son Fils, elle tient dans chaque main un drap, dans la gauche celui qui (dé)couvre Jésus, dans la droite celui qui la (dé)couvre. Ce parallélisme est en soi une illustration de leur lien, de leur union maternelle et filiale.

Jésus est presque entièrement visible parce que le tissu tenu par Marie ne couvre que ses pieds, alors que, dans le bas-relief de Pistoia, seul le visage de Jésus et une épaule apparaissaient. De plus, Giovanni Pisano sculpte la crèche et le corps de Jésus comme s'ils étaient vus depuis une perspective aérienne – l'âne semble nous regarder, seul regard ostensiblement destiné à percer la surface, et bien différent du regard de la Vierge, tourné vers un ailleurs, au-delà du spectateur. Le reste de la scène résulte d'une perspective frontale. Il ne faut pas négliger les conditions d'observation de ce bas-relief qui sont, à peu de choses près, les mêmes pour les autres chaires évoquées ici : la chaire mesurait plus de 4,5 mètres de hauteur et les bas-reliefs occupent la partie la plus haute de l'ensemble. Le spectateur qui s'approchait pour les observer les voyait donc toujours d'en-dessous, en contre-plongée. Le choix de Giovanni Pisano permettait ainsi d'offrir Jésus au regard du spectateur dans l'église.

Le centre de la composition semble s'être déplacé dans le triangle de cette épiphanie : située à l'intérieur de la grotte, qui la sépare des autres scènes, la *Nativité* acquiert une autonomie qui, n'étant plus confiée à des rapports de taille entre les figures, favorise sa structuration interne et contribue à la lisibilité de ses composantes. La mère de Dieu révèle son Fils au monde en même temps qu'elle lui exprime sa tendresse. Le sculpteur a, en effet, légèrement modifié la position de la Mère et du Fils l'un par rapport à l'autre. Jusque-là empêchés dans leur rapprochement par le fait que Jésus était traditionnellement

---

<sup>81</sup> Roberto Paolo Novello, « Il pergamo di Giovanni Pisano », in PERONI 1995.

placé au-dessus de sa Mère, ils se tiennent ici côte à côte, de sorte que Marie a désormais son Fils sous les yeux, ce qui était rendu impossible dans le bas-relief précédent. Tout en reposant toujours dans la crèche, il est maintenant sculpté au plus près de sa Mère, le bord de la crèche dans le creux entre le bras et le giron. Ainsi Giovanni Pisano a-t-il complètement modifié la conception de l'ensemble *Nativité* tel que Nicola son père le sculptait encore trente à quarante ans auparavant.

### 3.2.3 *Enfin elle prit le nourrisson dans ses bras*

Dans les *Nativités* peintes dans le même laps de temps (1260-1310), la position de Marie dans l'image ainsi que ses gestes font l'objet d'une remarquable diversification. D'un modèle de départ codifié, les peintres tirent toute une gamme de variations qui cohabitent chronologiquement les unes avec les autres. Je voudrais donc montrer maintenant pourquoi cette affirmation de Jean Wirth est trop radicale :

Plus encore que dans les programmes monumentaux, le contraste est frappant entre la multiplication des images de la vie du Christ et la rareté des innovations, en particulier dans les scènes de l'Enfance. Abstraction faite du style, ces dernières se répètent inlassablement, non pas par fidélité à quelque livre de modèle, mais par la mémorisation des schèmes. Si l'on prend l'exemple de la *Nativité*, la Vierge est systématiquement couchée au premier plan, la tête à gauche, surélevée par des coussins, se détournant souvent de l'Enfant. Celui-ci se trouve dans une mangeoire en forme d'autel qui semble surgir du corps de Marie, entouré du bœuf et de l'âne en buste. Au pied du lit, Joseph assis s'appuie sur sa canne, accablé par le poids des ans. Éventuellement, un rideau ouvert ou un élément d'architecture donne un cadre ecclésiastique à l'événement pour l'identifier à la consécration eucharistique<sup>82</sup>.

Seuls les premiers retables du Duecento (1250-1300, Rainaldo di Ranuccio, Assise, Santa Chiara ; 1270-80, M. di Faenza, Bologne, Pinacothèque ; 1275-80, M. della Maddalena, Paris, Musée des Arts Décoratifs) peuvent correspondre à cette description. En réalité, tandis que ce type d'image, très proche du modèle byzantin, se maintient encore pendant deux générations, jusqu'à la seconde décennie du Trecento environ (1270, Guido da Siena, Paris, Louvre ; 1288-90, M. della Cattura, Assise, Bas. Sup. ; 1295-99, Pietro Cavallini, Rome, Sainte-Marie-du-Transtévère ; 1315 ca, M. di Sant'Abbondio, Como,

---

<sup>82</sup> WIRTH 2008, p. 231-232.

Sant'Abbondio ; 1320 ca, M. Goodhart, New York, Metropolitan Museum of Art ; 1325-30, Pietro da Rimini, Montpellier, Musée Fabre), certains peintres commencent à représenter Marie, non pas en contact physique avec Jésus, mais du moins établissant un contact visuel avec lui (1263, An. Abruzzese, Bominaco, chapelle ; 1305-10, Montano d'Arezzo, Naples, San Lorenzo ; 1260s, Margarito d'Arezzo, Londres, National Gallery ; 1280, Guido di Graziano, Sienne, Pinacothèque ; 1290 ca, M. della Cappella Dotto, Florence, Fondazione Longhi ; 1308-11, Duccio, Washington, National Gallery ; 1320, M. de Monteoliveto, New York, Metropolitan Museum of Art).

Dans la mosaïque de Pietro Cavallini (1295-99, Rome, Sainte-Marie-du-Transtévère), il existe bien un point de contact à peine perceptible entre Mère et Fils puisque Marie, qui continue à diriger son regard vers le spectateur, effleure du coude l'auréole de son Fils. Cependant ce contact relève plus du symbolique que d'une volonté délibérée de la Vierge. Jacopo Torriti (1296, Rome, Santa Maria Maggiore), quant à lui, franchit un pas en représentant Marie qui dépose délicatement Jésus dans la crèche. Dans les mosaïques palermitaines de la Palatina et de la Martorana, Marie avait envers Jésus un geste similaire qui signifiait à la fois la tendresse et l'ostentation : la tendresse parce qu'elle enserrait délicatement Jésus de ses deux mains, lui offrant la proximité et la chaleur réconfortantes d'une mère ; l'ostentation parce qu'elle regardait le spectateur droit dans les yeux et, partant, lui montrait Jésus, son fils destiné au sacrifice. Là où, à Palerme, le geste de tendresse était transcendé par le geste d'offrande souligné par le regard dirigé vers le spectateur, à Rome, l'attitude de Marie est davantage l'expression de la tendresse maternelle. Pour employer les expressions de James Marrow, la « métaphore sacrée » cesse d'être la priorité du mosaïste, qui devient au contraire la « narration descriptive<sup>83</sup> ». Jacopo Torriti a repris la position de Marie offerte par les modèles byzantins tout en modifiant la direction de son regard. Un changement minime avec une conséquence remarquable sur le sens de l'image. Cela est souligné par la complexité des rapports qui se nouent à cet endroit, à tous égards crucial, entre les personnages, leurs gestes et attitudes, les regards, les objets (grotte, édicule, crèche, distincts et imbriqués) et les lignes (la ligne droite du faisceau lumineux descendant du ciel croise la diagonale Mère-Fils qui aboutit à Joseph).

Au geste de Marie déposant Jésus dans la crèche s'ajoute, rappelons-le, le fait que Jacopo Torriti est le premier à représenter une crèche complexe, comprenant un élément naturel

---

<sup>83</sup> « Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative », MARROW 1979.

et un élément construit de main d'homme (grotte + édicule), deux éléments qui deviennent des marques de la *Nativité* italienne et que Giotto a probablement étudiés en personne à Rome, avant de peindre ses propres versions de la *Nativité* où l'on trouve son interprétation de ces deux motifs. Dans les toutes premières années du Trecento, il choisit de peindre une crèche complexe (grotte + auvent), en même temps qu'il développe l'autre élément iconographique sans doute le plus caractéristique de la *Nativité* italienne : le lien de tendresse entre Marie et Jésus, qui ne fait que s'accroître dans la peinture du Trecento, fruit de la « leçon de tendresse » de François, comme on l'a vu dans les représentations de Greccio.

### 3.3 À l'orée du Trecento : l'empreinte franciscaine

#### 3.3.1 Entre Assise et Padoue : autour de Giotto

##### *La fresque de la Basilique Supérieure d'Assise (1288-90)*

Lorsque Giotto intervient à Assise (1297-1300) pour décorer la Basilique Supérieure avec les scènes de la *Vie de François*, il décore le registre inférieur des parois de la nef dont les deux registres médian et supérieur venaient d'être (1288-90) entièrement couverts de fresques de l'Ancien et du Nouveau Testament. Je l'ai signalé au chapitre précédent, Giotto a tenu très peu compte de la présence d'une *Nativité* du M. della Cattura sur la paroi même où il peignait la *Crèche à Greccio*<sup>84</sup>. Il est indéniable pourtant qu'il devait bien connaître cette fresque, ne serait-ce que par habitude, ayant travaillé trois ans de sa vie dans la nef où elle se trouvait. Ainsi semble-t-il indispensable de décrire la *Nativité* du M. della Cattura (1288-90, Assise, Basilique Supérieure) avant de se pencher sur la première *Nativité* de Giotto, qui est celle de la chapelle Scrovegni de Padoue (1304-06). En effet, au-delà de l'intérêt intrinsèque que présente cette fresque, j'essaierai de montrer comment Giotto l'a en quelque sorte commentée, reprenant tel ou tel motif périphérique mais rejetant la composition d'ensemble qui, par l'absence de représentation du lien maternel-

---

<sup>84</sup> V. 2.3.2

filial et par la simplicité de la grotte, ne répondait plus du tout aux exigences qui s'étaient développées pour l'iconographie de la *Nativité* durant la dernière décennie du Duecento.

Assise est sans conteste le grand chantier du dernier quart du Duecento, où travaillent de nombreux peintres romains et toscano-ombriens. Le commanditaire de la magistrale décoration à fresque de la basilique supérieure d'Assise fut Nicolas IV, le même qui était à l'origine des mosaïques romaines. Premier franciscain à accéder au trône pontifical, il soignait ainsi la mémoire et la célébration du fondateur de son ordre en sa maison mère. Les fresques de la basilique supérieure sont l'œuvre de *maestri* romains et la *Nativité* généralement attribuée à un anonyme M. della Cattura (du nom de la scène qui se trouve au registre médian, juste sous la *Nativité*)<sup>85</sup>. Plusieurs correspondances peuvent être établies entre des scènes qui ne se suivent pas chronologiquement, comme on l'a vu pour les mosaïques du Baptistère de Florence, les fresques de Bominaco et de nombreux retables. À Assise, où les parallèles se font entre Ancien et Nouveau Testament, la *Création d'Adam* fait face à la *Visitation*, la *Création d'Ève* à la *Nativité* et, au registre inférieur, le *Sacrifice d'Isaac* à l'*Arrestation du Christ* : les parallèles entre les deux cycles sont donc très clairement centrés sur la double question de la génération et du sacrifice.

La *Nativité* du M. della Cattura se trouve dans le registre supérieur de la seconde travée du mur sud de la nef. Sa composition découle de sa forme en triangle isocèle, car elle s'inscrit dans un demi arc-de-cercle contre des vitraux, l'autre demi arc-de-cercle, à gauche des vitraux, contenant l'*Adoration des Mages* (ce registre se lit de droite à gauche, depuis la façade de la basilique vers le chœur). La forme de la grotte dessine un triangle au-dessus duquel les anges prient et chantent. Les deux du dessous ont chacun une fonction différente : celui de gauche indique Jésus dans la grotte, celui de droite effectue l'*Annonce aux bergers*. Il tient un rouleau sur lequel ne se lisent plus aujourd'hui que des fragments en langue vulgaire<sup>86</sup> qui renvoient probablement au texte de Luc (2 : 10-11) : « *Ecce enim evangelizo vobis gaudium magnum ... quia natus est vobis hodie Salvator* ». Les bergers au premier plan doivent sans doute leur grande taille à leur qualité de *pauperes*, valorisée dans la grande

---

<sup>85</sup> La plupart des chercheurs s'accordent sur ce nom depuis une trentaine d'années. Le M. della Cattura aurait travaillé dans l'entourage du romain Jacopo Torriti à Assise. La première *Nativité* (1255) représentée à Assise – non peinte – fut un vitrail de l'abside, aujourd'hui remplacé par une copie de 1925-28. V. BONSANTI 2002, vol. IV, p. 1016.

<sup>86</sup> A. Monciatti croit déchiffrer les fragments : « [...]SO AN[...]TIO/[...]/[...]IO/[...]GNO », BONSANTI 2002, p. 499.

basilique franciscaine. Un mouton derrière eux reçoit lui aussi l'annonciation angélique. Les autres moutons forment un groupe au sein duquel certains regardent leurs maîtres au lieu de regarder l'ange, et d'autres paissent. Le premier témoigne que la naissance du Christ advient, du moins dans sa lecture franciscaine, pour toutes les créatures, mais le groupe des seconds rappelle en même temps que toutes les créatures ne sont pas prêtes à reconnaître cet événement salvateur.

La crèche, Jésus, l'âne et le bœuf se trouvent à l'intérieur de la grotte tandis que Marie est placée à l'extérieur. Comme c'est le cas dans la quasi totalité des autres représentations du Duecento, le peintre ne suggère donc pas l'accouchement de Marie (dont la grotte peut servir de métonymie) mais sa maternité. Un nouveau rôle est confié à la figure de Marie : c'est maintenant elle qui, sans se borner à être plus grande et attirer les regards (éléments byzantins), détermine la structure spatiale de la scène, ici en isolant les bergers dans le coin droit, où ils sont séparés de l'espace du divin mais aussi valorisés par leur taille. Joseph, pensif, n'en est pas moins en contact avec Marie (son pied gauche appuyé sur la couche de Marie) et Jésus (son auréole se superpose à la crèche), avec lesquels il forme la sainte Famille. Enfin, les babines des animaux légèrement retroussées sont le signe qu'ils exhalent de l'air chaud et Jésus semble les remercier du regard, ou du moins entrer en contact avec eux, la tête reposée sur le bord de la crèche et non plus artificiellement relevée (comme dans la mosaïque palatine ou encore la fresque de Bominaco). L'animation des animaux (l'allusion à leur souffle les rend immédiatement vivants), la suggestion discrète de la sainte Famille et la valorisation des bergers au premier plan, ainsi que du mouton alerte sont autant d'éléments qui témoignent de la méditation du M. della Cattura sur les valeurs franciscaines, même si sa *Nativité* garde dans l'ensemble des traits proches de l'iconographie byzantine. C'est à Padoue que Giotto est amené à peindre sa première *Nativité* dans laquelle il s'est sans nul doute souvenu des bergers du M. della Cattura, tout en les réinterprétant. Sa vision de la *Nativité* est si pleine de nouveautés (concernant les animaux, Marie et Jésus, les sages-femmes, la crèche) qu'il apparaît d'autant plus clair que celle du M. della Cattura ne pouvait lui servir d'inspiration que dans une mesure très limitée, aussi bien pour la *Crèche à Greccio* d'Assise, que la *Nativité* de Padoue, voire la *Nativité* qu'il peint dans la Basilique Inférieure lorsqu'il y revient à l'orée des années 1310.



*Leurs yeux se rencontrèrent (1304-06, Padoue, Cappella Scrovegni)*

Après le grand cycle de la *Vie de saint François* pour la Basilique d'Assise, peint durant la dernière décennie du Duecento, Giotto réalise à Padoue, en 1304-06, la décoration de la Chapelle Scrovegni<sup>87</sup>. Le programme comprend, sur les murs Nord, Est et Sud, distribués en quatre registres les *Vies de Joachim et d'Anne, de Marie, celle du Christ* depuis l'*Enfance* jusqu'à la *Passion*, ainsi que quatorze *Allégories* des vices et des vertus<sup>88</sup>. La lecture commence par le registre supérieur du mur Sud, avec la *Vie de Joachim et d'Anne*, faite de prières, d'apparitions et de songes, tendant tous vers un seul but : obtenir une grossesse pour Anne, après des années de stérilité. La lecture se poursuit en face, avec le registre supérieur du mur Nord qui présente la *Vie de la Vierge*, à commencer bien sûr par sa *Nativité*. Le Dieu en buste dans une coquille soutenue par deux anges, peint ton sur ton sur le fronton de la demeure, atteste que les efforts des pieux Joachim et Anne n'ont pas été vains et qu'il leur a accordé miraculeusement d'avoir une enfant. L'espace tridimensionnel est bien rendu, non pas comme chez Cavallini à Sainte-Marie-du-Transtévère qui avait représenté l'architecture au fond de sa composition comme un décor ; dans la chapelle Scrovegni, la pièce a sa profondeur, et un toit abrite bien le lit<sup>89</sup>. De plus, un carré de tringles pend du plafond et deux rideaux, tirés de part et d'autre du lit contribuent à donner l'impression de profondeur de la pièce en même temps qu'ils révèlent symboliquement Marie à notre regard. Le bassin pour le bain se situe ostensiblement hors de l'espace domestique, à la lisière de l'image. Giotto veut très probablement signifier par là que ce bain est aussi baptême, et que le bassin se situe dans

---

<sup>87</sup> Les dernières monographies sur le cycle de la Cappella Scrovegni sont JACOBUS 2008, intéressante en particulier pour le chapitre « Status and Gender » qui analyse les deux types de représentation des hommes (partagés entre bons et mauvais) et les femmes (toutes exemplaires), et comment ils s'adressent au public des deux sexes ; et surtout FRUGONI 2008, qui comprend l'édition originale latine, la traduction en italien et le commentaire du testament d'Enrico Scrovegni par Attilio Bartoli Langeli.

<sup>88</sup> Un *Jugement dernier* décore le revers de la façade, la voûte représente des prophètes, une *Vierge à l'Enfant* et un *Christ bénissant*, tous inscrits dans des médaillons. V. schéma d'ensemble dans POESCHKE 2003, p. 192.

<sup>89</sup> La perspective n'est pas exacte, mais ce n'est pas son exactitude qui compte ici, c'est bien plutôt le fait que Giotto s'emploie à la rendre. Sur la nouveauté du travail de Giotto dans ce domaine, voir le premier chapitre de WIRTH 2011, qui propose une analyse très précise des connaissances sur la perspective au début du XIV<sup>e</sup> s., p. 29-46.

l'espace sacré de la chapelle<sup>90</sup>. Une femme pince le nez de Marie emmaillottée (est-ce pour la faire crier, s'assurer qu'elle s'est bien mise à respirer avec ses poumons<sup>91</sup> ?), une autre la tend, fin prête, à sa mère désireuse de la serrer contre elle, tandis qu'une dernière tient dans ses bras un plat en terre cuite – il ressemble à ce que nous appelons, en cuisine, un diable – qui contient probablement de quoi restaurer l'accouchée. La *Vie de Marie* continue ensuite le long du registre supérieur de ce même mur Nord, puis sur le mur Est. Suivant le même procédé qui faisait du début de la *Vie de la Vierge* (sa *Nativité*) l'aboutissement des *Vies de Joachim et d'Anne* sur le mur opposé, la *Nativité de Jésus*, qui ouvre la *Vie de Jésus* sur le mur Sud, registre médian, forme la conclusion de la *Vie de la Vierge* sur les murs Nord et Est. Les deux *Nativités* occupent ainsi une position diamétralement opposée dans l'espace de la chapelle : celle de Marie étant la première scène de son registre, la plus proche de la façade de la chapelle, et celle de Jésus également la première de son registre, au plus près du chœur. Ces emplacements reflètent bien sûr la hiérarchie entre les deux naissances, celle du Fils étant la plus proche de la partie la plus sacrée de la chapelle. Par opposition à la *Nativité de Marie*, celle de *Jésus* se déroule dans un environnement rocheux, relativement hostile puisque dénué de toute présence végétale. Joseph est recroquevillé au premier plan, les yeux fermés, parfaitement frontal vis-à-vis du spectateur, dans une position nouvelle dont Chiara Frugoni donne une interprétation fort précise :

Giotto, nel collocare il santo di spalle rispetto a Maria e a Cristo, non ha voluto indicare una incuranza o aridità emotiva di Giuseppe ; ha ripreso la precisa iconografia di derivazione classica del disconoscimento di paternità ... né Giuseppe ha ceduto al sonno a causa della sua vecchiaia : gli occhi chiusi segnalano la sua estraneità alla nascita di Cristo, incarnatosi in Maria per decisione divina, con la discesa dello Spirito Santo<sup>92</sup>.

<sup>90</sup> V. 8.2.1 Les mains voilées des sages-femmes ; ALEXANDRE-BIDON, CLISSON 1985, p. 72-73. Pour un exemple de représentation du rite baptismal, voir la fresque de Roberto d'Oderisio à l'Incoronata de Naples (voûte des Sacrements), VITOLI 2008, fig. 59 et 60.

<sup>91</sup> Chiara Frugoni émet les hypothèses suivantes : « Maria aggrotta la fronte perché la vecchia nutrice, che le tiene saldamente il capo passando la mano attraverso il nimbo dorato, le sta lavando gli occhi. O invece le sta soffregando la tenera pelle con il sale – stando attenta ad evitare il naso e gli occhi – come era l'uso, testimoniato nei *Reggimenti di costume di donna* di Francesco da Barberino ? O stringe il naso per fare aprire i polmoni, come in campagna facevano fino a qualche tempo fa le levatrici ? », FRUGONI 2008, p. 127. Elle cite Francesco da Barberino à la n. 25, p. 134 : « Ancor lasso del sal, che vi s'usa, / con altre cose, ad indurar la pelle ; / ma pur ricordo, ch'l naso, e la bocca / non si convien salar. », texte que l'on peut lire in extenso dans FRANCESCO DA BARBERINO 1957, p. 183.

<sup>92</sup> FRUGONI 2008, p. 158.

À l'inverse de Joseph, les bergers nous tournent le dos, tout absorbés par l'annonce de l'ange. L'expression de leur étonnement et de leur émerveillement est toute entière dans le mouvement de leurs mains, soulevées à hauteur du menton. Dans l'ensemble des *Nativités* jusqu'à Giotto, le groupe Mère-Fils occupe le centre de la composition pour d'évidentes raisons hiérarchiques, et les différentes scènes secondaires gravitent autour de ce centre. Dans la chapelle Scrovegni, Giotto fait primer la scansion narrative et invente en conséquence une nouvelle façon de guider le regard du spectateur d'une scène à l'autre. De même que le groupe des bergers est à l'extrême droite de l'image, à tel point que l'un d'entre eux est coupé par le cadre de la fresque, le groupe comprenant Marie, Jésus, la sage-femme et les animaux est complètement déporté sur la gauche où, là encore, la sage-femme et le bœuf se trouvent amputés d'une bonne partie de leur corps. Le peintre n'hésite pas à laisser le centre de la composition – situé légèrement au-dessus des jambes de Marie – vide. Du point de vue de l'histoire de l'iconographie, c'est comme si le peintre avait voulu suggérer qu'un instant auparavant, la Vierge se tenait encore assise et bien droite, telle que les peintres l'avait montrée jusque-là, et qu'il nous présentait ici un changement d'attitude tout récent, que Marie venait tout juste de tordre son corps pour se projeter vers son Fils, l'embrasser et l'admirer ; comme si, après des siècles de retenue toute symbolique, elle laissait enfin libre cours à son affection. Remarquons d'emblée, en outre, que la nouveauté qui s'annonce ainsi quant à la posture de Marie est elle-même encadrée par une autre nouveauté de taille, bien valorisée : l'auvent monté sur quatre fins piliers de bois, adossé à l'entrée de la grotte. Ce motif, inédit à Padoue, connaît un succès immédiat et définitif<sup>93</sup>. Il permet en effet de rationaliser l'espace et, en l'occurrence chez Giotto, de placer (enfin !) un matelas sous Marie dans une position à peu près vraisemblable. Mais, on le verra, auvent et matelas sont redondants. Le matelas n'avait bien sûr pas avant tout fonction de matelas mais circonscrivait un espace sacré autour de Marie. Cette fonction passe en fait à l'auvent et, après Giotto, la couche de Marie disparaît rapidement de l'iconographie de la *Nativité*.

Giotto peint donc Marie libérée de la position hiératique à laquelle la contraignait le contact avec le spectateur dans l'iconographie byzantine (comme à la Chapelle Palatine de

---

<sup>93</sup> V. 9.1.2

Palerme)<sup>94</sup>. Marie ne s'occupe ici que de son fils. Réellement allongée sur un lit sous un auvent, elle se tourne sur le côté pour prendre, à l'aide d'une sage-femme, Jésus dans ses bras. En réalité, il est quasiment impossible de dire si son intention est d'attirer Jésus contre elle alors qu'il était dans la mangeoire ou bien si au contraire, après avoir pris soin de lui, elle est en train de le placer dans cette même mangeoire<sup>95</sup>. La Vierge tient de ses deux mains l'enfant langé et surtout, elle le regarde. Jésus lui rend son regard, ce qui confère à la scène une intensité inédite. La sage-femme, dos à Jésus, se penche vers lui sans qu'il la voie et tend la main droite pour aider Marie à le soutenir. De toute la scène du bain, à la tradition si longue, Giotto ne garde que la tête et le bras d'une seule sage-femme, assez cependant pour suggérer le fameux épisode du bras brûlé puis guéri au contact de l'Enfant justement<sup>96</sup>. Le lien d'affection entre la Mère et le Fils, représenté donc dans le contact physique mais avant tout dans l'intensité du regard, souligne leur rapport de confiance. Giotto fige en effet Jésus en suspens dans les airs, en train d'être déposé dans/soulevé de la crèche, dépendant des gestes de sa Mère. Son regard est à la fois celui du Fils qui découvre celle dont va dépendre sa survie, et déjà le regard du Dieu, devenu homme, qui remet son sort entre les mains des humains<sup>97</sup> :

Ciò che più conta in queste scene – il loro vero 'contenuto teologico' – viene comunicato ... [dagli] sguardi carichi di reciproca comprensione, di consapevolezza e di accettazione ... Negli affreschi della Cappella Scrovegni, una particolare intensità nei rapporti tra persone – un'interiorità condivisa già evidente negli affreschi di Assisi – diventa il contenuto centrale delle scene dipinte<sup>98</sup>.

Peut-on envisager moment d'« intériorité partagée » plus grande que le regard reliant Marie à Jésus dans cette fresque de Padoue, et comment ne pas l'associer au regard reliant

<sup>94</sup> « In the blended Italo-Byzantine style, the maniera greca, which dominates the Italian Dugento, most of old iconographical programs are gradually disappearing, with more or less evidence. The representation of the Virgin, of the legends, of the Crucifixion for instance, are all changing to a certain extent. In the pictures of the Nativity this is at first scarcely noticeable. It is in Giotto and his school that we first meet with tendencies to this dissolution of the old scheme. », CORNELL 1924, p. 1-2.

<sup>95</sup> D'après Timothy Verdon, Giotto se serait inspiré de la sculpture d'Arnolfo di Cambio pour la porte septentrionale de la façade du Duomo de Florence, VERDON 2004, p. 136. Il s'agit de la statue déjà mentionnée plus haut (n. 42 dans ce même chapitre), à propos de l'état actuel de la crèche d'Arnolfo à Sainte-Marie-Majeure.

<sup>96</sup> V. les évangiles apocryphes cités dans le ch. 1 pour les récits sur Salomé l'incrédule ; le ch. 8 pour l'iconographie des sages-femmes et 3.2.1 Les langes de l'Enfant, le linceul du Christ, sur les vertus curatives des langes, en part. n. 65.

<sup>97</sup> « At a deeper level of meaning the exchanged looks, the Mother's embraces, the Child's blessing of its Mother are all allusions to this union – for in the thirteenth century Mary was often seen as the Church, even when she was portrayed as the Mother of God. », SCHILLER 1971, p. 74.

<sup>98</sup> VERDON 2004, p. 140-141.

François et Jésus dans le *Noël à Greccio* des fresques d'Assise ? Dans les deux scènes, Giotto a conféré aux deux protagonistes (François et Jésus, Marie et Jésus) des attitudes remarquablement semblables. Les visages sont à égale distance, l'adulte soutient le nouveau-né en plaçant ses mains de la même manière (une main sous les épaules, l'autre sous le bas du corps). L'adulte encore exprime une tendresse infinie tandis que Jésus soutient ce regard d'amour, tout chargé qu'il est de la conscience de sa mission sur terre. Sans atteindre la même intensité dans le regard, plusieurs peintres continuent cependant de représenter ce motif de Marie plaçant Jésus dans la crèche (1310s, M. de l'Annonciation Spinola, New York, Metropolitan Museum of Art ; 1320 ca, M. de San Niccolò degli Albari, Bologne, Pinacothèque). Enfin, on peut voir dans ce geste un parallèle avec le geste du prêtre qui tient de ses deux mains l'hostie devant les fidèles, au moment de la transsubstantiation. Cette valeur eucharistique de la *Nativité*, maintes fois relevée, semble tout à fait active ici encore mais, comme chez Giovanni Pisano, entièrement devenue l'apanage de la Vierge. D'ailleurs, si l'on inscrit la *Nativité* dans l'ensemble du cycle de la Chapelle Scrovegni, cette association de sens se trouve soulignée par la présence de la *Dernière Cène*, à l'aplomb au-dessous de la *Nativité*, comme l'a remarqué Timothy Verdon :

Occupando i registri inferiori, la parte del ciclo illustrante la *Vita di Cristo* fa il giro della Cappella due volte, col risultato che le storie dell'*Infanzia* e dell'inizio della *Vita pubblica* si trovano *sopra* le storie che trattano della *Passione, Morte e Resurrezione*. Rimanendo al suo posto nella Cappella e guardando verso l'alto, il visitatore è, sì, consapevole dello sviluppo orizzontale del racconto, ma *vede* soprattutto la sovrapposizione di due momenti narrativamente distanziati<sup>99</sup>.

À Padoue, Giotto joue donc pleinement du système figuratif des « Vies parallèles », en reliant horizontalement, par une diagonale qui traverse la totalité de l'espace de la chapelle, la *Nativité de Marie* à la *Nativité de Jésus* mais aussi verticalement, en conférant au nouveau-né la même conscience de sa destinée qu'au Christ adulte célébrant son propre sacrifice dans la *Cène* au registre inférieur. Dans les fresques peintes par Giotto (et par des maîtres de son atelier) une dizaine d'années plus tard, lorsqu'il revient à Assise, mais dans

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 137-138.

la basilique inférieure cette fois, il recourt à nouveau à l'association entre Incarnation et Passion si chère à François<sup>100</sup>.

### *Retour à Assise : la Nativité dans la Basilique inférieure (1315-20)*

Six scènes, disposées sur trois registres, décorent le mur est du croisillon nord du transept occidental, à lire de gauche à droite et de haut en bas : *Visitation, Nativité, Adoration des Mages, Présentation au Temple, Crucifixion* et une *Vierge à l'Enfant avec anges et saint François* de Cimabue, appartenant à la précédente campagne de décoration, incluse dans ce nouveau cycle par le cadre englobant le tout. La *Nativité*, tout en présentant certains traits proches de celle de Padoue, est toutefois moins « innovante » : Joseph pensif et assis sur un rocher, les animaux derrière la crèche, les bergers de profil ou tournés vers le spectateur, autant de traits qui ne dérogent pas à la tradition byzantine, contrairement à la fresque de Padoue. Si l'on repense au traitement des bergers à la chapelle Scrovegni, on mesure combien leur présentation est plate à Assise : les bergers de dos y étaient dans la même position que le spectateur dans l'espace de la chapelle face à la fresque, ils permettaient au spectateur de s'identifier à eux, de les imiter dans la foi, d'entrer dans le « cerchio magico », pour reprendre les termes de Chiara Frugoni, et même ils l'y invitaient<sup>101</sup> ; ici, ils sont les simples protagonistes de l'*Annonce*. On retrouve en revanche dans la *Nativité* d'Assise plusieurs éléments empruntés à d'autres scènes de la chapelle Scrovegni, tels que la comète (dans l'*Adoration des Mages* à Padoue), le bain du nouveau-né (dans la *Nativité de Marie* à Padoue) y compris le geste caractéristique de la vieille femme pinçant le nez du bébé. L'auvent est également très proche de celui de l'*Adoration des Mages* padouane, construit avec une remarquable rigueur géométrique.

Enfin, cette *Nativité* présente également des nouveautés originales. Deux chœurs angéliques accueillent le Seigneur, l'un se partage en deux groupes autour de la comète,

<sup>100</sup> Giotto a probablement dirigé la conception du cycle de fresques, laissant ensuite le soin de sa réalisation à un de ses assistants, probablement Stefano fiorentino : « Sono opere commissionate a Giotto stesso, ma che l'artista, oberato da tanti impegni, lascia in gran parte eseguire ai più abili tra gli assistenti. ... La sua [di Stefano fiorentino] mano ricompare anche nelle storie dell'infanzia di Cristo del transetto destro, degli stessi anni [secondo decennio del Trecento], più avanzate stilisticamente rispetto agli affreschi padovani. », CERCHIARI, DE VECCHI 2004, p. 574.

<sup>101</sup> « L'altro [quello più a destra] pastore è quasi di spalle, secondo lo sperimentato metodo adottato da Giotto per attrarre lo spettatore nel cerchio magico dell'evento affrescato. », FRUGONI 2008, p. 154.

l'autre sous l'auvent se partage de la même manière autour de Jésus et des animaux. La vingtaine d'anges offre un panel complet des diverses positions de mains en prière (paumes jointes devant le sternum, paumes jointes et doigts pointés vers l'avant, bras croisés sur la poitrine, paumes jointes et levées vers le ciel, etc). À la comète qui survient de la gauche et se dirige vers la droite traçant une ligne horizontale, le peintre a ajouté un dense faisceau de rayons qui descendent des cieux divins, soulignant l'intervention de l'Esprit Saint dans l'Incarnation jusqu'à entrer en contact avec l'auréole du nouveau-né. Sans doute peut-on noter la dimension spécifiquement franciscaine de cette *Nativité* dans la place accordée à la faune et à la flore. Dans la *Nativité* Scrovegni, pas un seul brin d'herbe, et quelques moutons à peine ; ici au contraire, un arbrisseau symbole du renouveau religieux apporté par le Christ découpe sa silhouette dynamique contre le champ bleu, tandis que le troupeau a crû en nombre et a gagné en variété, puisqu'on voit aussi bien le chien gardien du troupeau, des béliers aux cornes imposantes, que des brebis et de jeunes agneaux<sup>102</sup>. À l'exception du bélier tout à fait au bord de la composition, qui tourne le dos à la *Nativité* et d'une brebis qui broute, tous les animaux se tiennent debout et regardent attentivement Jésus et sa Mère. François aurait certainement apprécié de voir ainsi la faune élevée au rang de véritable spectatrice de la venue de Dieu sur terre.

La *Nativité* d'Assise, pour finir, montre Marie assise sur son matelas, tenant Jésus dans ses mains, près de sa poitrine, et lui adressant un regard de tendresse. Ce tête-à-tête apparaît ici pour l'une des toutes premières fois, et à juste titre dans la maison mère des Franciscains, car il est l'expression d'un sentiment d'amour chaleureux tel que François l'a encouragé, en particulier concernant la naissance de Jésus. L'espace de Marie et Jésus est distinct de tous les autres, Mère et Fils occupent à égalité ce périmètre sacré et exclusif tandis que le matelas était réservé à Marie seule dans la *Nativité* byzantine. Ce changement sert la réinterprétation franciscaine de la scène où se joue désormais avant tout l'ostentation d'un rapport d'amour.

---

<sup>102</sup> Sur la notion de « champ », v. WIRTH 2011, p. 47 : « Le Moyen Âge appelle « champ » (*campus*) le fond uni ou orné de motifs géométriques sur lequel se détachent les figures. Giotto utilise pour sa part un champ or dans la peinture sur panneau et généralement un champ bleu dans la fresque. ... Dire qu'il figure ... le ciel lorsqu'il sert de champ aux scènes narratives serait inexact. Là où il n'est pas interrompu par des éléments architecturaux ou des rochers, il descend jusqu'à la cheville des personnages, tout comme l'or des retables. En fait, le champ se comporte comme une sorte de rideau limitant la profondeur de la scène, tout en représentant le ciel de manière équivoque, sans doute aussi lorsqu'il est or. »

Les *Nativités* de Giotto, à Padoue comme à Assise, renouvellent, surtout en ce qui concerne la première, assez radicalement l'iconographie de la scène puisqu'il semble qu'aucun des motifs constitutifs de la scène ne soit ressorti indemne de l'interprétation giottesque : Marie et Jésus, la crèche, les animaux, les sages-femmes, les bergers, etc. En somme, le grand peintre toscan a su tirer une forme de premier bilan des transformations iconographiques qui pointaient durant le dernier quart du Duecento. Ces fresques, destinées à être contemplées par des milliers de fidèles mais aussi d'innombrables peintres – la *Nativité* de l'An. Padouan (1320-30), par exemple, est une copie légèrement simplifiée de la fresque de la Basilique Inférieure (il n'y manque que la comète et un deuxième chœur angélique) –, ouvrent en réalité une saison d'inventivité et d'innovations iconographiques unique qui couvre les premières décennies du Trecento, dont je vais essayer de rendre compte ci-après.

### 3.3.2 « *Quando ('l pensier me struge), co' fa', quando te suge ?* »

Durant le premier tiers du Trecento, de nombreux peintres proposent toute une gamme de nouveaux motifs pour Marie et Jésus. Giovanni da Rimini (1300-05, Rome, Galleria nazionale d'Arte antica) peint Marie dans la posture assise inaugurée par Giotto, mais complètement lovée contre son fils. Le contact est d'autant plus intense que Marie appuie sa joue contre celle de Jésus, venant ainsi encadrer le visage qu'elle tient avec sa main droite. Le Primo M. della Beata Chiara da Montefalco (1330s-1350s, Foligno, Santa Maria Giacobbe) ainsi que le M. della Natività di Santa Chiara (1350 ca, Assise, Santa Chiara) adoptent ce modèle de l'étreinte maternelle. En outre, Giovanni da Rimini reprend également l'auvent adossé à la grotte (mais lui confère des dimensions réduites par rapport à Giotto) et donne en conséquence au matelas de Marie l'épaisseur d'un drap ou, au mieux, d'une couverture. La Vierge se trouve, de fait, assise au sol, à la même hauteur que la crèche. Tout au long du Trecento, cette position de Marie au sol, en *Vierge d'Humilité*, connaît un certain succès (1340 ca, Lippo Memmi, San Gimignano, Collégiale ; 1340-60, M. di Offida, Pedara di Roccafluvione, SS. Ippolito e Cassiano)<sup>103</sup>. Le paroxysme

<sup>103</sup> Pour l'histoire iconographique de la *Vierge d'Humilité* entre 1340 et 1400, v. Williamson 2009, mais aussi VARANELLI 2008, en particulier les chapitres IV « *Et macula non est in te*. Le siciliane Madonne dell'umiltà,



de la tendresse et de l'intimité du lien Mère-Fils est atteint par les peintres qui représentent Marie en train d'allaiter Jésus. La première occurrence d'une *Virgo lactans* dans une *Nativité* se trouve chez Taddeo Gaddi dans un panneau latéral de triptyque (1330-34, Florence, Galleria Moretti 2003). C'est sans surprise à Assise que revient également ce motif dans une fresque de Pace di Bartolo (1344-68, Santa Chiara, Cappella San Giorgio). Une lecture des différentes *laude* du franciscain Iacopone da Todi (1236-1306) sur ce thème permet de retrouver les principales inflexions qui caractérisent de plus en plus la *Nativité* italienne en peinture et la conduisent à se détacher toujours plus de ses modèles exogènes.

Iacopone entre dans l'ordre des Frères mineurs à 48 ans en 1278, après une première vie de laïc. Pris dans le conflit entre Spirituels et Conventuels et partisan des premiers, il est mis en prison par Boniface VIII en 1298 et y reste jusqu'à la mort du pape en 1303<sup>104</sup>. Son apport majeur au franciscanisme réside dans les innombrables *laude* – des *ballate* au contenu religieux – qu'il a écrites en vulgaire et qui célèbrent la joie, l'amour, l'exultation vis-à-vis de Jésus et de Marie, avec la même véhémence qui caractérisait le fondateur de l'ordre<sup>105</sup>. L'allaitement émerveille au plus haut point Iacopone, qui s'interroge dans sa *landa* « *O Vergen plu ca femena* » (32) :

v. 95-145
<i>O Maria, co' facivi, / quanno tune 'l vidivi ? Or co' non te morivi / de l'amor affocata ? Co' non te consumavi, / quanno tu li sguardavi, che Deo ce contemplavi / en quella carne velata ? Quann'isso te sogià, / l'amor con te facià, la smesuranza sia / esser da te lattata ? Quand'isso te clamava / e mate te vocava, Co' nno te consumava, / mate de Deo vocata ? O Madonna, quelli atti / avivi en quelli fatti, quelli 'nfocati tratti / la lengua m'ò mozzata. Quanno (l'pensier me struge), / co' fa', quanno te sugè ? Lo lacremar non fuge, / d'amor che tt'à legata. ... Accurrite, accurrite, / gente, co' non venete ? Vita eternal vedite / co la fascia legata.</i>

donne vestite di sole nel loro contesto artistico dottrinale » et VI « La Madonna in umiltà magnificata e le sue aree di diffusione », p. 95-124 et p. 147-174.

<sup>104</sup> IACOPONE DA TODI 1996, p. 10. Sur le parcours de Iacopone da Todi, v. MONTEFUSCO 2006.

<sup>105</sup> Sur la langue de Iacopone, v. l'*Introduction* de Matteo Leonardi à IACOPONE DA TODI 2010, p. V-LIX, avec une bibliographie complémentaire aux p. LXIII-LXXI.

*Venetal a ppigliare, / co' non ne pò mucciare,  
che dega arcomparare / la gente desperata<sup>106</sup>.*

Pour rendre l'intensité du sentiment, Iacopone recourt à l'interrogation : il s'adresse à Marie et lui demande comment elle fait pour vivre une expérience aussi extraordinaire que d'être appelée « Mère de Dieu », de tenir entre ses mains l'Enfant-Dieu et d'avoir un contact aussi intime que l'allaitement avec lui (*Quann'isso te sogià, l'amor co te facià*). De plus, pour souligner la qualité proprement exceptionnelle de ce contact (*la smesuranza sia esser da te lattata*), il reprend les termes et les répète, tout en variant la formulation : de l'imparfait « sogià », il passe au présent « suge » (*co' fa', quanno te suge ?*), rendant son discours encore plus saisissant à l'esprit du lecteur par ce recours à la même présentification par la pensée que chez François. L'image de Jésus nouveau-né revient à plusieurs reprises dans les *laude*. Dans la longue *lauda* « All'Amor, ch'è vinuto » (86) par exemple, Iacopone commence et termine en invitant l'âme à se rendre auprès de l'Enfant, comme les bergers et les Mages, et à l'embrasser, comme Marie. On y retrouve, en vulgaire, la saveur « gustative » de l'extase spirituelle que décrivait Thomas de Celano en latin dans ses *Vitae* :

v. 1-64	v. 96-100 ; 125-136 ; 445-472
<p><i>All'amor, ch'è vinuto / en carne nnui sé dare, andemo laude fare, / e canto con onore. Onóral, da che vene, / alma, per te salvare, e ià plu non tardare / a llui de pervenire. De sé non se retene, / che non te voglia dare ; Pàrte&lt;te&gt;, ché vòl fare / te seco tutta unire ! Porrai donqua soffrire / a llui che non te rendi, e llui tutto non prindi / e abbracil con amore ? Pensa quanto te dona / et a te que &lt;a&gt;demanda, da te sì non remanga / per che no 'l pòzzzi fare. Lo celo sì abandona / e per terra sì anda ; ennante sé non manda / ricchezza per usare. En stalla se vòl stare, / palazzo abandonato ; seco non n'à menato / alcun suo servidore. « La sedia d'auro fino, / de gemme resplandente, corona relucente, / or perché l'ài lassata ? Ordo de cherubino, / serafin tanto ardente, quella corte gaudente, / co' ll'ài tu abandonata ? Corte tanto onorata / de tal' servi e donzelli (e, per amor, fratelli), / per cui lassi, Signore ? Per sedia tanto bella / presepe ài receputo, e poco feno à' 'uto, / o' tu fussi locato.</i></p>	<p>[...] <i>Sì granne altezza / a cusì vil bassezza ! En stalla farte stare, / per amor non schifare defetto né fetore ! [...]</i></p> <p><i>En cusì vil pancilli / envolto te fe' stare, e &lt;'n&gt; forte abesognare / che ricevissi adiuto. O cari cenciarelli, / potendo sì fasciare e l'alto Deo legare, / co' fusse distituto ! En que era envoluto / sì caro e fìn tesauoro sopr'onne gemme et auro, / en vil prezze e colore ! [...]</i></p> <p><i>O dulce garzoncello, / en cor t'ho conciputo et en braccia tenuto, / però sì grido : 'Amore !'. Amanti, eo vo invito / a nozze sì ioiose, che so' sì saporose, / là 've l'amor se prova. Esser con vui unito / con ricchezze amorose, delizze graziose, / là 've l'amor se trova ! Anema, or te renova, / abbraccia questo sposo, sì se dà delettoso, / cridano : 'Amore, amore !', Amor, or ne manteni / d'Amore ennibriati, teco stare abbracciati, / enn Amor trasformato !</i></p>

<sup>106</sup> IACOPONE DA TODI 2010, p. 66-67.

<p><i>Per corona de stella / en pancilli involuto ;          bov' et asen tenuto, / ch'eri sì onorato !          Ora si acompagnato / da Iosèp e Maria,          c'aviv' en compagnia / corte de tanto onore.          Ebrio par diventato, / o matto senza senno,          lassanno sì gran renno / e sì alte ricchezze.          Ma com'è ciò scontrato, de tal mattezza senno ?          Avresti tu pegno / altre trovar alteze ?          Veio che so' fortezze / d'amor senza misura,          che muta tanta altura / en sì basso valore.</i></p>	<p><i>E sempre ne soveni, / che non siamo engannati,          ma enn Amore trovati, / con cor sempre levato.          Per nui, Amore, è nato, / d'Amor sempre ne ciba,          qual fariseo né scriba / non gusta per sapore<sup>107</sup>.</i></p>
---	--

La *lauda* commence par l'allusion à l'Incarnation (*vinuto en carne nnui sé dare*) et s'adresse à l'*alma* du croyant en lui rappelant le sacrifice dont l'Incarnation est synonyme (*vene per te salvare*)<sup>108</sup>. Iacopone appelle le fidèle à se rendre auprès du nouveau-né (*ià plu non tardare a llui de pervenire*) et à le prendre dans ses bras (*abbraccil con amore*), le même geste qui se fait jour dans l'iconographie de la *Nativité* au tournant du Trecento. Décrivant ensuite le royaume céleste et les ors (*la sedia d'auro fino perché l'ài lassata ?*) auxquels le Christ renonce pour s'abaisser à naître dans la plus grande pauvreté, le poète en vient à une énumération des éléments caractéristiques de la *Nativité* qui ressemble à une *ekphrasis* (*presepe ài recepto, epoco feno à' 'uto, en pancelli involuto ; bov' et asen tenuto, ch'eri sì onorato ! si acompagnato da Iosèp e Maria*). Pour expliquer ce sacrifice immense Iacopone mobilise le vocabulaire de l'ivresse et de la folie (*Ebrio par diventato, o matto senza senno, lassanno sì gran renno e sì alte ricchezze*). À cette première explication insatisfaisante se substitue, à quelques vers de distance, la véritable cause, l'Amour infini, et la substitution de l'Amour à la folie se lit dans la reprise de la même formule (*Veio che so' fortezze d'amor senza misura ≠ matto senza senno*). Les vers finaux de la *lauda* semblent directement issus de la leçon de Greccio : Iacopone exulte enfin car, à force d'évoquer et de décrire le nouveau-né dans la crèche et de prendre la mesure de sa pauvreté (*per amor non schifare defetto né fetore, en cusì vil pancilli*), il est parvenu à éveiller Jésus dans son cœur (*O dulce garzoncello, en cor t'ho conciputo*), objectif déclaré du *poverello* dans la mise en scène de 1223. François voulait *memoriam agere*, Iacopone veut *laude fare, e con canto onore* (v. 2). Une fois Jésus réveillé en son cœur, ce sont en effet des noces mystiques qu'il peut célébrer, stade ultime de réjouissance (*Amanti, eo vo invito a nozze sì ioiose, abbraccia questo sposo*), jusqu'à l'ivresse, non pas l'ivresse de la déraison cette fois, mais

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 184-191.

<sup>108</sup> V. également Carlo Vecce, « Sulla cultura visuale di Iacopone », in SUTTNER 2007, p. 303-340.

l'ivresse amoureuse (*Amor, or ne manteni d'Amor ennibriati, teco stare abbracciati, enn Amor trasformato* !).

Dans une autre *lauda* encore, « O novo canto, c'ài morto el planto » (64), Iacopone aborde le thème de la Nativité et invite le lecteur à prendre conscience de ce choix divin de la pauvreté en priant pour lui rendre hommage :

v. 55-72
'A tte, Deo, laudamo, con voce cantamo, ché Cristo oggi è nato !' O peccaturi [...] venite a ccantare, ché Deo pò om trovare, ch'en terra è apparuto en forma <i>garzone [...] Venite a ccantare, ché sit' envitati, da Deo vocati, a gloriare [...] <sup>109</sup>

Le franciscain de Todi offre donc plusieurs approches de la Nativité : une approche (presque un tête-à-tête) fondée sur l'empathie immédiate avec la Mère qui a le bonheur d'allaiter l'Enfant (*lauda* 32), mais également une approche qui se veut davantage collective, invitant à la célébration de la scène les fidèles que Dieu appelle à glorifier la Nativité par leurs chants (*lauda* 64 : *venite a ccantare, sit'envitati, da Deo vocati, a gloriare*). Cette attitude de glorification se retrouve en image avec l'adoration, c'est-à-dire le fait de se prosterner, agenouillé devant Jésus. Or, une altération de l'iconographie de la *Nativité* héritée de Byzance advient dans la peinture italienne au tournant du Trecento qui rend la question de l'adoration fort complexe : la disparition des Mages de la scène et leur autonomisation dans une scène à part, l'*Adoration des Mages*, placée immédiatement après la *Nativité* dans les cycles de l'*Enfance* là où les icônes byzantines rassemblaient volontiers en une seule scène Mages et bergers autour de la grotte. Si le premier roi, qui était jusque-là le seul à se prosterner devant l'Enfant, quitte la scène, qui reprend sa fonction ? Les prochains chapitres vont permettre de montrer que l'intégralité des figures de la *Nativité*, y compris les animaux, adoptent progressivement le geste de l'adoration mais, avant d'en venir à cette étape, il faut observer, dans les quelques images italiennes où les Mages sont encore présents, les effets de leur présence sur la composition de l'ensemble.

<sup>109</sup> IACOPONE DA TODI 2010, p. 136.

### 3.3.3 *La Nativité italienne se vide de ses Mages*

Dans l'iconographie byzantine, on l'a vu, la présence des Mages dans la *Nativité* était relativement aléatoire. Parfois absents (XI<sup>e</sup> s., icône calendaire, mont Sinaiï, monastère sainte Catherine), parfois présents (XII<sup>e</sup> s., *Épistyle*, mont Sinaiï, monastère sainte Catherine), leur inclusion dans l'image ne semblait pas problématique dans la mesure où la *Nativité* était conçue comme un véritable petit cycle de l'épiphanie : certaines représentaient même les Mages deux fois, en *Voyage* et en *Adoration* (XI<sup>e</sup> s., *icône de Noël*, mont Sinaiï, monastère sainte Catherine ; 1142-43, Palerme, Chapelle Palatine). Dans la peinture italienne, il semble que les peintres toscans – siennois en particulier – aient rapidement choisi comme canon la *Nativité* sans les Mages (1270, Guido da Siena, Paris, Louvre ; 1280, Guido di Graziano, Sienne, Pinacothèque), tandis que quelques peintres, principalement sur la côte adriatique de la péninsule, reprennent le modèle incluant les Mages (1290, M. della Cappella Dotto, Florence, Fondazione Longhi ; 1290-1300 ca, An. Vénéto-adriatique, Philadelphie, Museum of Art ; 1320-40, An. Vénéto-riminois, Chicago, Art Institute). Plusieurs maîtres, en particulier de l'école de Rimini, proposent des compositions inédites, que l'on pourrait appeler « à étages », dans lesquelles ils tentent de produire une sorte de *cycle de Noël* qui inclut les Mages. Giovanni Baronzio (1325 ca, Londres, Courtauld Institute) dispose ainsi ses figures au gré des anses d'un chemin sinueux qui descend en zigzaguant de haut en bas de son panneau vertical : tout en haut, les bergers reçoivent l'*Annonce* ; en descendant le long du sentier, on tombe sur les animaux et la crèche (avec auvent) vide ; Marie se trouve en contrebas, avec Jésus debout sur ses jambes qui attrape la pyxide que lui tend le Mage âgé, agenouillé en adoration ; tout au bas du chemin, Joseph assiste les sages-femmes (un *unicum* iconographique) qui donnent le bain à l'Enfant, et deux écuyers s'occupent des trois chevaux des rois. Les éléments de la *Nativité* byzantine sont tous présents, mais leur redistribution dans l'espace est spectaculaire (à l'inverse des deux compositions de Guido da Siena et Guido di Graziano, qui demeurent particulièrement fidèlement à leur modèle) : les bergers quittent le coin inférieur droit – où prennent place les chevaux – pour le lointain arrière-plan ; la grotte et les animaux sont de même relégués à l'arrière ; le centre même de l'image est occupé par le roi Mage, en lieu et place de Marie. Il s'agit donc non plus d'une *Nativité* incluant une scène secondaire avec les Mages en adoration mais bien d'une *Adoration des*

*Mages* où l'objet central du panneau est l'hommage du puissant de la terre au nouveau Roi, symbolisé par la jonction de leurs mains autour de la pyxide.

L'exemple sans doute le plus éclairant sur ce qui est en train d'advenir dans l'iconographie de la *Nativité* en ce début de Trecento nous est fourni par deux panneaux très semblables mais non identiques de Francesco da Rimini (1325-30, Coral Gables (Miami), Lowe Art Gallery et 1335 ca, Ajaccio, Musée Fesch). Dans la partie haute du premier (Coral Gables) se trouvent l'auvent et une théorie d'anges divisés en deux groupes : ceux qui se tiennent sous l'auvent entonnent le Gloria, tous les autres pratiquent l'adoration, mais jointes en prière ou croisées sur la poitrine, agenouillés. Dans la partie centrale, Marie assise sur sa couche tient Jésus debout sur sa jambe. L'Enfant, comme chez Giovanni Baronzio, saisit le cadeau que lui tend le Mage, également agenouillé. Les deux autres Mages le suivent les mains pleines, et derrière eux se tiennent deux de leurs chevaux, dont l'un s'agenouille. Enfin, au premier plan Joseph et François adoptent la posture archétypale de l'adoration, les mains jointes et les genoux pliés. En somme, cette scène est une adoration *a tutto tondo* où l'Enfant présenté par sa Mère reçoit un hommage universel (visuellement réparti sur trois étages superposés) qui inclut les hommes, puissants comme pauvres, les animaux et les êtres surnaturels.

Le second panneau (Ajaccio) ressemble beaucoup au premier, à commencer par les anges qui se répartissent de la même manière dans la partie haute de l'image et en continuant par Joseph et François dans sa partie basse. Quelques changements interviennent en revanche au centre : Marie ne présente plus son Fils mais elle lui rend elle-même hommage, les bras croisés contre la poitrine. L'Enfant, par conséquent, retrouve la position allongée dans la crèche. Si un rocher cache le cheval dont on ne peut plus dire s'il s'agenouille, les trois rois Mages sont désormais en adoration, à la file. Comment interpréter ces variations d'une composition à l'autre ? Comment qualifier ces images ?

Il était déjà évident dans le premier panneau (Coral Gables) que Francesco da Rimini avait pour préoccupation principale de représenter le plus possible de personnages en adoration. Le second panneau (Ajaccio) en offre une confirmation irréfutable : Francesco da Rimini renonce à la représentation canonique des Mages où seul le premier s'agenouille pour les placer tous trois dans cette position ; il renonce également à montrer le contact entre Jésus et le Mage – la jonction de leurs mains avait, bien sûr, fonction de bénédiction

du second par le premier – pour montrer Marie en prière devant son Fils<sup>110</sup>. La question se pose alors de comprendre pourquoi une telle urgence de représenter non plus la *Nativité* de Jésus mais son *Adoration*. La réponse est double et se trouve dans la première image (Coral Gables) : le geste, très ancien, de la *proskynesis* – dont l'histoire est retracée au chapitre 4 – habite depuis longtemps la *Nativité* en la personne du roi Mage le plus âgé ; les peintres italiens en héritent donc comme d'un élément exogène. Par ailleurs, ce geste définit, par essence, la figure de saint François depuis ses premières apparitions dans la peinture de la première moitié du Duecento (au pied des croix peintes en particulier, comme l'a bien montré Daniel Russo<sup>111</sup>). Au début du Trecento, il constitue donc *le* geste de prière, endogène à la peinture italienne depuis près d'un siècle. « L'image dévotionnelle est labile, c'est-à-dire qu'elle se forme à partir du glissement d'un champ iconographique sur l'autre » nous dit D. Russo, et il semble bien que Francesco da Rimini ait eu recours à ce type de glissement : dans le panneau de Coral Gables où il introduit tout de même quatre figures en adoration (ange, cheval, Joseph, François), le Mage semble fonctionner comme un garant de l'orthodoxie de cette posture, au centre de l'image, se rattachant à la tradition iconographique. Dans le panneau d'Ajaccio, le rapport de forces est inversé et le glissement d'un champ à l'autre est achevé : ce n'est plus le Mage âgé qui se porte garant de la *proskynesis* mais l'ensemble des trois Mages qui adoptent la posture d'adoration telle qu'elle s'est répandue, par l'intermédiaire de la peinture franciscaine, en la figure de François. Ce passage de relais, dont les compositions du peintre riminois offrent un témoignage inespéré, explique, au moins en partie, pourquoi les Mages ont rapidement disparu de la *Nativité* avec le Trecento. En effet, la relève était assurée et d'autres personnages prenaient désormais en charge dans l'image la posture d'adoration.

Ainsi, *Nativité* et *Adoration des Mages*, issues toutes deux de l'icône de la *Nativité* byzantine, deviennent-elles, dans la peinture italienne à compter du Trecento, deux scènes désormais dotées de traits distinctifs propres. Mise à part la demi-douzaine d'images que je viens de

---

<sup>110</sup> L'*Adoration des Mages* possède une longue tradition : dans l'art romain, les rois se tiennent tous debout (III-IVe s., la *Nativité* et l'*Adoration des Mages* antiques) ; dans l'art byzantin, le roi le plus âgé pratique la *proskynesis* tandis que les deux autres sont debout ou bien se penchent légèrement en avant (XIIe, Épistyle, Mont Sinaï, monastère Sainte-Catherine). Les peintres italiens remplacent ensuite parfois la *prostratio venia* du roi âgé par l'hommage vassalique avec un genou au sol.

<sup>111</sup> RUSSO 1984 mais aussi Daniel Russo, « Les fonctions dévotionnelles de l'image religieuse dans l'Italie médiévale », in BASCHET, SCHMITT 1996, p. 133-153, en particulier la n. 1, p. 135 : « Le geste de la prière, les mains jointes, est caractéristique de l'ordre franciscain. » avec plusieurs exemples de son emploi dans les fresques d'Assise.

présenter ici – de véritables hybrides typiques d'un moment de transition et d'expérimentation iconographique – on reconnaîtra aisément une *Nativité* d'une *Adoration des Mages* selon les critères suivants :

- une *Nativité* italienne n'inclut jamais les Mages, puisqu'il existe désormais une scène qui leur est exclusivement réservée ;
- une *Adoration des Mages* n'inclut jamais les sages-femmes qui demeurent l'apanage de la seule *Nativité* ;
- la position de l'Enfant par rapport à sa Mère, enfin, sera discriminante : dans l'*Adoration des Mages* Marie présente son Fils en le tenant bien droit, au moins assis, au mieux debout. Dans la *Nativité*, il adoptera toutes sortes de positions (comme on va le voir dans le chapitre suivant) sauf ces deux-là.

Qu'il me soit permis de conclure ce chapitre en présentant une dernière image hybride, témoin du véritable laboratoire d'invention iconographique qu'a été le premier tiers du Trecento, où tous les codes que je viens d'énoncer et qui valent pour le restant de mon corpus, sont brouillés. Dans un petit panneau que Giotto (1320 ca, New York, Metropolitan Museum of Art) peint pour un commanditaire franciscain, il tente une sorte de *cycle de Noël* qui inclut bergers et Mages : l'*Annonce aux bergers* a lieu à l'arrière-plan et Marie, allongée sur sa couche, observe en spectatrice l'étrange spectacle qui se déroule au premier plan. Dans cette composition en effet, tout à gauche au premier plan se tient Joseph debout encore penché en avant pour remercier le Mage de lui avoir remis son présent pour Jésus. De son côté, le Mage, débarrassé de sa pyxide, se précipite à genoux devant la crèche pour y saisir à pleines mains Jésus. Giotto a remplacé le geste traditionnel de la jonction des mains autour de la pyxide par cet autre geste, désormais familier pour le lecteur, que l'on a vu pratiquer par François à Greccio (1297-1300, Assise, Bas. Sup.) ou encore par Marie dans la *Nativité* de Padoue (1304-06, Chapelle Scrovegni). Le « glissement d'un champ iconographique à l'autre » est ici remarquable et c'est bien le Mage qui imite désormais François et non l'inverse. Il est temps de revenir sur l'histoire de la *proskynesis* pour comprendre comment et quand elle est devenue le geste caractéristique de la prière occidentale, puis d'observer comment l'adoration continue de se propager dans la *Nativité* tout au long du Trecento.



## CHAPITRE 4

### COMMENT L'ADORATION ENTRE DANS LA *NATIVITÉ*

À compter des premières années du Trecento, les peintres italiens installent dans leurs *Nativités* des personnages en adoration. Le *Lignum Vitae* de Pacino di Bonaguida (1310-1315, Florence, Galleria dell'Accademia) en est l'un des exemples les plus précoces : dans le médaillon représentant la *Nativité*, Marie, agenouillée contre la crèche, se penche au-dessus de son Fils les mains jointes. Ambrogio Lorenzetti (1320-1325, Francfort, Städelches Kunstinstitut) dispose, de part et d'autre de Jésus au sol, Marie et Joseph tous deux agenouillés, la première avec les mains croisées contre la poitrine, le second les mains jointes en prière. Dans les années suivantes, les peintres italiens représentent les bergers en adoration (1330-34, Taddeo Gaddi, Galleria Moretti 2003). Dans ce chapitre, il s'agit de comprendre pourquoi Marie est le premier des personnages de la *Nativité* à adopter la position de l'adoration. Comme on l'a vu à la fin du chapitre précédent, c'est une position que l'on rencontre dans l'iconographie chrétienne bien auparavant, aussi bien dans l'*Adoration des Mages* que dans les images du Duecento montrant saint François en prière devant les images : pourquoi n'entre-t-elle dans la *Nativité* qu'au début du Trecento ? Sans doute faut-il, afin de répondre à ces interrogations, reconnaître dans ce geste une invitation à se prosterner devant les retables et les fresques. Cela conduit à préciser la doctrine en vigueur dans l'Italie médiévale concernant l'« adoration des images ». En réalité, sa licéité fait l'objet de controverses séculaires et les théologiens occidentaux de l'image se positionnent vis-à-vis de la production doctrinale byzantine, produite au moment de la crise iconoclaste du VIII<sup>e</sup> siècle, et en particulier pour le concile de Nicée II en 787, lorsque les théologiens se chargèrent de théoriser et légitimer le retour à l'iconophilie.

## 4.1 Querelle des images et gestuelle de l'adoration

### 4.1.1 Crise iconoclaste et doctrine iconophile

*Adoratio* traduit le grec *proskynesis* (que l'on peut franciser en « proskynèse »). L'éventail des gestes qu'il désigne va d'une prosternation complète au sol à un simple agenouillement. Pratiquée dès l'Antiquité, et particulièrement dans l'empire byzantin, la proskynèse, avant d'être un geste de dévotion religieuse, relève du cérémonial de cour, et constitue principalement une humiliation de soi vis-à-vis d'un puissant auquel on veut faire allégeance ou demander une faveur<sup>1</sup>. Dans l'empire byzantin, il est rapidement lié au culte des icônes, où ce n'est plus l'empereur qui est adoré mais l'empereur qui adore l'icône du Christ<sup>2</sup>. Comme le rappelle Hans Belting dans *Image et culte*, le culte des icônes devient une pratique si courante, à compter du Ve siècle, que *proskynesis* finit par désigner non plus seulement le geste mais directement l'« icône du jour », c'est-à-dire l'icône représentant le saint ou la fête du jour dans le calendrier liturgique, le *proskunetarium* étant l'espace réservé à sa vénération dans l'église<sup>3</sup>. Les Grecs, Jean Damascène (680 ca – 749) en particulier, théorisent en effet la « transativité de l'adoration » portée à l'icône<sup>4</sup> : un premier niveau d'adoration (la *dulie*) va directement à l'icône, puis transite vers le modèle divin changeant alors de qualité et devenant un niveau supérieur d'adoration (la *latrie*, parfois orthographiée *lâtrîe*), exclusivement réservé à Dieu. Avec cette distinction, les iconophiles (aussi appelés iconodules, justement du fait de leur pratique de *dulie* devant l'icône) veulent légitimer les honneurs rendus aux icônes et se mettre à l'abri de l'accusation d'idolâtrie. Le culte des icônes prend dans les faits de telles proportions dans l'empire byzantin qu'il

---

<sup>1</sup> V. SPATHARAKIS 1974, p. 191-192 : « The roots of the *proskynesis* lie in the East, where Cyrus, king of Persia, was, according to Arrian, the first person to whom this homage was paid. In the eyes of the Greeks, the *proskynesis* was a sign of cowardice, adulation, barbarism and even effemininity. ... In the Roman Republic the *proskynesis* was regarded as an aspect of monarchy and therefore not accepted. ... Some of the Roman emperors permitted the *proskynesis* and some forbade it. ... Although originally only used by barbarians and orientals, the *proskynesis* had already become the usual way of salutation of the nobility to the emperor during the reign of the Severi. ... In the Byzantine Empire the *proskynesis* gradually became an indispensable part of the court ceremony. The *basileus* was almost always adored in this way. Just as many aspects of ruler-cult were adopted by religion – influences in the opposite direction also took place – the *proskynesis* was also adopted into Christianity ; Christ, Mary and the Saints have since been worshipped in this way. ».

<sup>2</sup> BELTING 1998, p. 137-141.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 244 ; voir également p. 208-209.

<sup>4</sup> MONDZAIN 1996, p. 51.

débouche au VIII<sup>e</sup> siècle sur une crise iconoclaste connue sous le nom de Querelle des images. Le cœur du VIII<sup>e</sup> siècle (726-780) voit le triomphe de l'iconoclasme, avant une première restauration du culte des images en 780. À la même époque, le concile de Nicée II (787) est l'occasion pour les iconophiles de produire un argumentaire doctrinal en faveur du culte des icônes. Mais le camp iconoclaste reprend le dessus en 813, imposant une nouvelle phase de rejet des images, avant que la régente Théodora ne restaure pour la seconde fois et définitivement leur culte en 842. Hans Belting a expliqué comment les images avaient servi de prétexte à un conflit de pouvoir plus large dans l'empire byzantin entre l'Église et l'État, c'est-à-dire entre les moines et la cour. Il n'empêche que ce siècle de guerre civile a été indéniablement à l'origine d'une discussion officielle et publique sur l'image et que la première véritable doctrine des images chrétiennes est issue de cette crise<sup>5</sup>.

Les icônes n'étaient pas attaquées en tant que telles par les iconoclastes mais pour le culte qu'elles recevaient de la part des fidèles. Excessif aux yeux des iconoclastes, ce culte relevait de l'idolâtrie. Pour réfuter l'accusation, les théologiens de la partie adverse mirent en avant la spécificité incarnationnelle de la religion chrétienne comme fondant la légitimité de la représentation figurative de Dieu, car « si le Christ ne peut être représenté, il n'a pas été homme<sup>6</sup> ». S'appuyant sur un raisonnement néo-platonicien, les théologiens de l'iconophilie affirment que la représentation du Christ sous son espèce humaine est justifiée parce qu'elle renvoie à son modèle idéal. Une règle édictée au concile général de Constantinople (692) marque le passage, théorisé et dirigé politiquement, des représentations symboliques de l'art paléochrétien (poissons, croix etc) à la figuration de l'Incarnation :

Sur quelques peintures on trouve l'agneau montré par le doigt du Précurseur ; cet agneau a été placé là comme type de la grâce, faisant voir d'avance pour nous, à travers la loi, l'Agneau véritable, Christ notre Dieu. ... Nous décidons donc que désormais cet accomplissement soit marqué au regard de tous dans les peintures, que soit donc érigé à la place de l'agneau antique, sur les icônes, selon Son aspect humain, celui qui a ôté le péché du monde, le Christ notre Dieu. Par cela nous comprenons l'élévation de l'humilité de Dieu le Verbe, et nous sommes conduits à nous remémorer Son habitation dans la chair,

---

<sup>5</sup> Voir en particulier le chapitre « 8. L'Église et l'image. La doctrine des images dans la tradition ecclésiastique et dans l'iconoclasme (726-843) », BELTING 1998, p. 193-220.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 208.

Sa passion, Sa mort salvatrice, et par là même, la délivrance qui en a résulté pour le monde<sup>7</sup>.

Cet extrait témoigne du moment où le symbole a été considéré comme obsolète et où les théologiens de l'image byzantins ont estimé qu'il était temps de le remplacer directement par l'image « originale » du Christ. Selon Belting, cette prise de position du Concile de 692, « réitérée plus tard lors de la Querelle des images, se fonde explicitement sur la réalité de l'image. Si le Christ existe véritablement, il n'y a pas d'alternative à son portrait<sup>8</sup>. » Dès lors, confession du Christ et confession de l'image deviennent indissociables, cette doctrine trouvant son fondement dans le Nouveau Testament qui rapporte sans ambiguïté que Jésus est « apparu corporellement<sup>9</sup>. »

#### *4.1.2 Doctrine occidentale de l'adoration de l'image*

Dans sa trilogie sur l'image médiévale, Jean Wirth retrace l'histoire des réactions et contributions occidentales au débat doctrinal sur l'« adoration de l'image » chrétienne (v. fiches « Faut-il adorer les images ? »)<sup>10</sup>. Il explique le changement d'attitude des Occidentaux (de la « méfiance carolingienne » à l'« enthousiasme roman ») vis-à-vis de « la chair du Christ » et de sa figuration, en observant que « de saint Augustin aux Carolingiens, [l']aspect humain du Christ était presque ressenti comme gênant. Le Christ serait monté aux cieux pour qu'on ne s'attachât pas à sa présence charnelle et on jugeait bon d'éviter un tel attachement pour accéder au spirituel. » C'est le développement du culte eucharistique, à partir du IXe siècle, qui fait s'atténuer progressivement la méfiance envers les images. Le corps du Sauveur, consommé au moment de l'eucharistie, devient digne de vénération, à la manière des corps des saints. Jean Wirth précise que « jusqu'au milieu du XIIe siècle, il est convenu que ce culte est comparable à celui des saints et ne saurait consister dans la latrie réservée à Dieu seul, qui est de nature spirituelle et non charnelle<sup>11</sup>. » Cependant, il ne s'agit là que d'une réticence temporaire puisque Pierre Lombard (1100 ca – 1160) théorise la personne entière du Christ comme «

---

<sup>7</sup> Canon 82 du Concile, cité par BECK 1959, p. 47. Dans BELTING 1998, p. 208-209.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>9</sup> *ibid.*, p. 208-209.

<sup>10</sup> V. INTRODUCTION GÉNÉRALE, n. 42.

<sup>11</sup> WIRTH 2008, p. 74.

indivisiblement divine et humaine, [devant] faire l'objet d'un seul culte de latrie<sup>12</sup>. » À compter de ce moment, en Occident, la chair de Jésus est devenue objet d'adoration au même titre que sa part divine. Les conséquences pour le culte des images sont substantielles : « la chair du Christ étant représentable et faisant l'objet d'un culte, il devint non seulement licite, mais souhaitable, de la vénérer par l'image, puis de l'adorer par l'image<sup>13</sup>. » Après un premier moment d'iconoclasme donc, à l'époque carolingienne<sup>14</sup>, les images sont progressivement réhabilitées, à compter du XIe s, en particulier du synode d'Arras en 1025<sup>15</sup>. En effet, dès l'époque romane, on pouvait lire ce genre de texte sur les images :

Toi qui passes, honore prosterné l'effigie du Christ ;  
N'adore pas cependant l'effigie, mais ce qu'elle désigne [...]  
Et l'image que tu vois n'est ni Dieu ni homme ;  
Mais il est Dieu et homme, celui qui figure l'image sacrée<sup>16</sup>.

Le culte de l'icône se répand en Occident, et tout particulièrement en Italie, à partir du XIe siècle pour se généraliser au XIIIe siècle<sup>17</sup>. La production théologique occidentale en matière de doctrine d'adoration de l'image accompagne, voire s'adapte à cette pratique. Thomas d'Aquin (1224-1274) en particulier se penche sur la question et postule l'adoration de latrie pour l'image, au même titre que pour le modèle<sup>18</sup>. Les débats sur la

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>14</sup> « Charlemagne et son entourage, par les *Libri carolini* et le concile de Francfort de 794, ont refusé vigoureusement d'appliquer dans l'Empire franc les canons du concile œcuménique de Nicée II (787) qui, sous l'autorité du pape Adrien Ier, avait rétabli le culte des icônes dans l'Empire byzantin. ... Contrairement à ce qu'on a dit parfois à propos de la réception en Occident des canons du concile de Nicée, les Latins savaient parfaitement de quoi ils parlaient quand ils dénonçaient l'« adoration » des icônes par les Grecs : ils n'entendaient pas dénoncer chez eux une idolâtrie grossière (les Grecs n'adoraient pas une planche de bois), mais bien des formes de dévotion et de culte auxquelles les images n'avaient, selon eux, pas droit. Pas encore : il faudra deux siècles de plus pour que le christianisme d'Occident devienne à son tour une religion des images. », SCHMITT 1990, p. 293.

<sup>15</sup> « À partir du synode d'Arras, l'argument le plus fréquent est qu'on n'adore pas l'image, mais ce qu'elle représente. », WIRTH 1999, p. 41.

<sup>16</sup> Cité par Wirth qui note en commentaire : « La différence avec la notion byzantine de transitivité de l'adoration peut sembler bien mince et passe généralement inaperçue. Elle est cependant fondamentale. Dans ces formules, l'image est supposée simplement contemplée sans recevoir aucun honneur, ou recevoir un honneur modéré, inférieur à l'adoration du modèle. L'attitude envers l'image est clairement distinguée de l'attitude envers la divinité. La formule de Basile et de Jean Damascène suppose au contraire un acte unique d'adoration. », WIRTH 1999, p. 42.

<sup>17</sup> Chapitres 15 à 18, BELTING 1998, p. 419-552.

<sup>18</sup> « L'image en tant que chose n'est susceptible d'aucune adoration, tandis que l'image considérée en tant qu'image reçoit l'adoration due au modèle. ... L'identité du mouvement de l'âme vers l'image et le modèle

licité de cette adoration en arrivent à produire ce qu'on serait tenté de nommer des excès de subtilité. Henri de Gand par exemple, maître en théologie à l'université de Paris et adversaire de saint Thomas qu'il considère comme un iconophile trop radical, reprend « de fond en comble la question de l'adoration », nous dit Jean Wirth, qui prend la peine de traduire le *Quodlibet* X, 6<sup>19</sup>. Il est peu probable qu'un tel niveau de raffinement ait été concrètement maîtrisé et appliqué par le fidèle, même fort instruit, dans son rapport quotidien à une image. Il aide cependant à comprendre qu'« adoration » est un terme particulièrement polysémique qui demande quasi systématiquement à être précisé. Pour résumer, il désigne toute une gamme d'attitudes dévotionnelles du fidèle vis-à-vis de l'image, de Dieu dans l'image, et des saints. Sa licéité même ne va pas de soi et est fermement réfutée par de nombreux théologiens tout au long du Moyen Âge, oriental et occidental. Voilà, en somme, où en était la question doctrinale de « l'adoration de l'image » au Duecento. En effet, il paraissait impossible d'aborder « l'adoration (peinte) dans l'image » sans en passer d'abord par ce versant théorique de la question, les deux étant indissolublement liés.

S'interroger sur les modalités d'apparition de l'adoration dans la *Nativité* va forcément de pair avec une interrogation sur les pratiques d'adoration de cette même image par le fidèle, avec une interrogation sur l'histoire des gestes de prière pratiqués devant l'image. Or, il en va du *geste* d'adoration comme de la *doctrine* d'adoration, le terme recouvre en réalité toute une variété de gestes, changeant selon les lieux et les époques, mais que l'on rassemble sous ce terme par commodité et parce qu'ils ont tous en commun d'exprimer une humiliation de soi face à Dieu.

---

entraîne que la même adoration est due à l'une et à l'autre. Le Christ recevant l'adoration de latrerie, le même culte est dû à son image. », WIRTH 2011, p. 309.

<sup>19</sup> « On adore une chose soit *per se*, lorsqu'elle est elle-même l'objet de l'adoration, soit *per accidens*, lorsqu'elle renvoie à cet objet. La chose adorée *per se* peut l'être *propter se*, lorsqu'elle est en même temps la cause de son adoration et *propter aliud* lorsque cette cause lui est intrinsèque. La Trinité est adorée *per se* et *propter se* du culte de latrerie ; les saints sont adorés *per se* et *propter se* du culte de dulie. L'humanité du Christ est adorée *per se* et *propter aliud* du culte de latrerie lorsqu'elle est considérée dans son union personnelle et totale à la divinité, mais seulement d'hyperdulie en tant que nature humaine unie par participation à la nature divine et de simple dulie en tant que nature humaine unie à la divinité par la grâce. L'adoration *per accidens* se fait selon six modes : par signification pour les éléments sensibles du sacrement, par imitation pour les images, par contenance pour la colombe du Saint-Esprit, par contrectation pour les vêtements ou les cheveux coupés des saints, pour la croix ou la Vierge qui ont touché le Christ, par descendance pour les corps morts des saints qui sont issus des corps vivants, par connaturalité pour la matière des vers, considérée relativement aux saints dont ils se nourrissent. », *Ibid.*, p. 315-316.

### 4.1.3 La genuflexio recta

Joanna Cannon a montré, dans son article *Kissing the Virgin's Foot: 'Adoratio' before the Madonna and Child Enacted, Depicted, Imagined*, comment Duccio avait été l'un des derniers à peindre, dans la *Madonna dei Francescani* (1280-90 ca, Sienne, Pinacothèque), un franciscain baisant le pied de la Vierge, le corps recroquevillé dans une des formes les plus complètes de prosternation (buste et visage tout près du sol)<sup>20</sup>. Son étude revient aussi bien sur l'histoire de la *proskynesis* que sur cette pratique du baiser du pied, l'illustrant de nombreux exemples où le pied de la Vierge est placé bien en vue par le peintre, offert à la dévotion et aux lèvres du fidèle. La fin de son article s'interroge sur la disparition de ce motif en peinture, lié à la disparition de la pratique de dévotion au pied de la Vierge ou du Christ. Joanna Cannon était de façon convaincante sa thèse en expliquant que cette posture d'humiliation était devenue difficilement acceptable au tournant du Trecento, et que les fidèles commençaient à lui préférer la *genuflexio recta*, le dos droit, le regard dirigé vers le visage de la Vierge ou du Christ et non plus vers leurs pieds.

Jean-Claude Schmitt offre, avec *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, une bonne synthèse de l'évolution des gestes de prière depuis l'Antiquité jusqu'au bas Moyen Âge : de la position dite de l'orant, debout les bras écartés, à l'*humiliatio* des moines qui reprend la prosternation complète au sol des Grecs<sup>21</sup>. La position à genoux qui finit par s'imposer est, à l'origine, proscrite les jours de fête, car elle a une valeur pénitentielle inappropriée aux circonstances. En réalité, son succès est tel qu'au bas Moyen Âge, elle devient la position de prière quotidienne, sans exception, y compris les jours de fête<sup>22</sup>. J.-C. Schmitt expose ensuite la réflexion théorique sur la prière qui interroge le lien entre le geste de la prière et son intention. Pour Augustin, les gestes ont une « efficacité psychologique » ; « en entraînant l'âme dans leur mouvement<sup>23</sup> », ils favorisent le *transitus* du matériel au spirituel. C'est à compter de la deuxième moitié du IXe s. qu'on trouve en Occident les premiers textes s'employant à justifier la *genuflexio*. Le geste de l'adoration à genoux remonterait à Daniel, au Christ (au jardin des Oliviers, par exemple) et aux apôtres, argumente Walafrid Strabon (849), auteur de la première histoire des développements du

<sup>20</sup> CANNON 2010.

<sup>21</sup> Chapitre « VIII. De la prière à l'extase. », SCHMITT 1990, p. 289-320.

<sup>22</sup> Sano di Pietro compte parmi les peintres qui ont le mieux immortalisé la *genuflexio recta*, en particulier lorsqu'il montre les Siennois écoutant Bernardin prêcher (Sano di Pietro, 1445, Sienne Pinacothèque).

<sup>23</sup> SCHMITT 1990, p. 291.

culte chrétien<sup>24</sup>. Quant au pape Nicolas Ier (860s), il invite le chrétien à se lier les mains « pour ne pas encourir le châtement divin. Enfin, pour que Dieu ne le frappe pas de coups au jour du Jugement, il doit dès à présent se frapper la poitrine en signe de pénitence<sup>25</sup>. » Il s'agit très probablement de la description d'un deuxième type de *genuflexio* qui apparaît rapidement en peinture : non pas celui où le fidèle a les mains jointes en prière devant la poitrine, mais celui où il croise les bras sur la poitrine, mimant l'acte de se frapper (comme Marie dans le petit retable d'Ambrogio Lorenzetti – 1320-25, Francfort, Städelsches Kunstinstitut).

Replaçant le geste de l'adoration dans le contexte plus large des pratiques de la société médiévale occidentale, Schmitt avance qu'outre l'origine biblique (Jésus à Gethsémani<sup>26</sup>) puis byzantine (la proskynèse), il a été emprunté au rituel laïque de l'hommage vassalique<sup>27</sup>. Schmitt voit dans l'analogie partielle entre les deux gestes l'expression de « l'idée analogue d'un rapport personnel, hiérarchisé, mais fait aussi d'"affection" mutuelle. Constitutif de l'hommage vassalique, un tel rapport s'impose, à l'époque féodale, comme une nouvelle attitude dévotionnelle. À elles seules, les mains jointes deviennent ainsi le symbole de toute la prière chrétienne<sup>28</sup>. » Quant au reste du corps, Schmitt voit dans la position antique de l'orant un corps déployé opposé au corps replié de la genuflexion tardo-médiévale : changement qu'il lie à la recherche d'une dévotion individuelle intériorisée, « tantôt plus intellectuelle, tantôt plus affective », caractéristique des XIIe et XIIIe siècles<sup>29</sup>. Thomas d'Aquin se penche également sur la complémentarité du geste et de l'intention dans la prière pour affirmer l'importance de la part physique de cette pratique : « l'adoration comporte aussi des *signes* extérieurs : la voix et les "signes corporels de l'humilité", telles les genuflexions et les prosternations. Ces gestes ont deux fonctions : ils expriment la dévotion intérieure et ils "excitent le désir que nous avons (*affectus*) de nous

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 293-294.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 289-295.

<sup>26</sup> « Contrairement au geste des mains jointes, l'agenouillement est déjà attesté dans la Bible, et le Haut Moyen Âge est loin de l'ignorer en tant que geste d'adoration, de supplication, de pénitence, spécialement durant le carême et l'avent. ... Durant le Moyen Âge central, l'agenouillement devient l'attitude centrale de la prière : une prière plus individuelle qui est adressée à Dieu le plus souvent devant un objet ... matérialisant la présence divine. », *Ibid.*, p. 299.

<sup>27</sup> « Celui-ci est effectivement antérieur à la diffusion la plus large de ce geste de prière puisqu'il est attesté dès le VIIe siècle, avant de devenir, à l'époque féodale, un geste essentiel de la société aristocratique. ... Les mains jointes de celui qui prie s'élèvent pour ainsi dire dans le vide : il n'y a pas, même imaginativement, de véritable *immixtio manuum*. », *Ibid.*, p. 296.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 297-300.



soumettre à Dieu.<sup>30</sup> » Plusieurs traités, enfin, sont entièrement consacrés aux gestes de la prière. Dans la typologie des « inclinaisons » d’Humbert de Romans (1194 – 1277) par exemple, la *genuflexio recta* n’est que l’une de cinq positions de prière :

- *inclinatio semi plena* (debout avec la poitrine légèrement penchée en avant),
- *inclinatio plena* (debout avec la poitrine tout à fait courbée),
- *genuflexio recta* (agenouillé avec la poitrine droite),
- *genuflexio proclivis* (agenouillé avec le buste incliné),
- *prostratio venia* (ventre à terre)<sup>31</sup>.

Dans le *De oratione et de speciebus illius*, attribué à Petrus Cantor (1197), la *genuflexio recta* s’inscrit en quatrième position dans une liste de sept<sup>32</sup>. L’auteur, qui donne à son texte une visée théorique absente de celui d’H. de Romans, compare le fidèle à un artisan (*artifex est orator*) maniant les instruments naturels (les membres de son corps) de la même manière que les instruments artificiels de l’agriculteur ou du bûcheron. Pierre le Chanteur présente les prières comme des techniques du corps « ayant, à l’instar des outils, une *utilitas* pratique : non seulement ils “représentent” les états cachés de l’âme, mais, dans la tradition augustinienne, ils rendent plus intense l’*affectus* du fidèle en prière<sup>33</sup>. » Entre les XIIe et XIIIe siècles, des débats théologiques intenses animent les écoles et la cathédrale de Paris, impliquant, entre autres, Pierre le Chanteur. L’essor du culte eucharistique et des gestes qui lui sont liés poussent l’Église à se préoccuper d’établir des prescriptions en matière de pratiques religieuses par les laïcs. J.-C. Schmitt mentionne les injonctions à ses ouailles de l’évêque de Mende Guillaume Durand qui, « suivant les usages de l’époque, ... prescrit la génuflexion devant l’hostie consacrée qu’élève le prêtre ... Le geste d’adoration

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 295-301.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>32</sup> « Les trois premiers modes de la prière concernent le corps debout. ... L’orant est un combattant ... il ne saurait donc prier assis ou couché. ... Le corps dressé signifie la tension du cœur vers Dieu. ... Le quatrième mode seul [est] à proprement parler une génuflexion. Il est identifié par les mots *Domine, si vis, potes*, selon les paroles du lépreux implorant le Christ pour qu’il le guérisse (Marc 1 : 40). ... Le cinquième mode de prière ou *adhesit pavimento* ... Le sixième mode (*incurvatus sum usquequaque*) ... s’inscrit davantage dans un contexte liturgique et dans l’espace de l’église : celui qui prie est debout, mais la tête inclinée, devant l’autel, ... plus spécialement pendant la consécration du pain et du vin, ou encore devant une image du Christ ou d’un saint. », *Ibid.*, p. 304-306.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 303.

à genoux devient ainsi un signe d'unanimité, d'adhésion à la communauté de l'Église<sup>34</sup>. » La valeur du geste est, en outre, soulignée *a contrario* par le fait que les hérétiques refusent de le pratiquer durant la messe, rendant leur désaccord immédiatement visible.

À la fin du Duecento, le *De modo orandi corporaliter sancti Dominici* d'un dominicain bolonais offre également une typologie des gestes de prière effectués par le fondateur de l'ordre. Il y décrit par moments un saint Dominique aussi exalté dans la prière que François, dont on a déjà vu qu'on l'évoquait se délectant et bêlant devant l'Enfant Jésus<sup>35</sup>. De fait, les fresques du cloître de San Marco à Florence, de la main de Beato Angelico, illustrent bien la variété de ces pratiques en vigueur chez les dominicains. Au cours du XIII<sup>e</sup> siècle, cependant, la prière debout ou ventre à terre est progressivement délaissée au profit de la forme intermédiaire que constitue l'agenouillement<sup>36</sup>.

S'il est indéniable que la *genuflexio recta* envahit littéralement les retables et les fresques italiens à compter du Trecento, on peut néanmoins sans difficulté continuer à observer une remarquable variété des gestes de prière : orants debout (la sage-femme du M. della Beata Chiara di Montefalco, 1330s-1350s, Foligno, Santa Maria Giacobbe) ; personnages sur un seul genou (les bergers de Bartolo di Fredi en général) ; personnages croisant les bras sur la poitrine (la Marie du Pseudo-Jacopino – 1330-35, Bologne, Pinacothèque)<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 301-309.

<sup>35</sup> « Selon le manuscrit italien de la seconde moitié du XVe siècle, l'exaltation spirituelle et physique du saint, qui poussait de vrais "mugissements", allait jusqu'à l'empêcher de célébrer la messe. », *IBID.*, p. 310. Sur saint François, v. 2.2.1 La *Vita* de Thomas de Celano.

<sup>36</sup> « La comparaison des deux ouvrages [celui de Petrus Cantor et celui sur Dominique] n'en offre pas moins le tableau des gestes fondamentaux de la prière chrétienne au XIII<sup>e</sup> siècle, marqué par une présence encore dominante de la position debout..., la prégnance de l'idée très ancienne d'*humiliatio* dans les deux modes de l'inclinaison profonde et de la prosternation, et la percée du geste nouveau de la prière à genoux et les mains jointes. Ainsi se confirme le poids des vieux modèles monastiques dans la piété "gothique", chez les religieux ou aux marges des écoles et des églises séculières. ... Au début du XVe siècle, le dominicain rhénan Jean Nider ... donne ... pour la première fois peut-être de manière aussi nette, la pleine justification idéologique de l'usage du corps dans la prière : puisque Dieu a créé le corps, puisque le Fils s'est incarné, puisque le corps est promis à la Rédemption et au statut de "corps glorieux" dans l'éternité, le corps est digne de servir à la prière. », *Ibid.*, p. 313.

<sup>37</sup> « De Hugues de Saint-Victor à Pierre le Chanteur et des *Neuf Modes de la prière de saint Dominique* à Fra Angelico, on prend ainsi toute la mesure d'un vaste projet pédagogique du geste moral et religieux, dans les abbayes de chanoines, les écoles urbaines, les couvents des mendiants et peut-être les confréries, autrement dit à la frontière du cloître et de la ville, dans le grand renouveau urbain. ... Face à la raison du *gestus* (mâle, clérical et scolastique) ils, et surtout elles [les mystiques], incarnent, à la fin du Moyen Âge, mais sous une nouvelle forme, la force supérieure des *gesta*. Leur modèle est le "nouveau Christ", saint François d'Assise : le premier saint d'Occident qui, le 17 septembre 1224, ait bénéficié, dans sa chair, des stigmates du Crucifié. », *Ibid.*, p. 314-320.

Le plus souvent d'ailleurs, les peintres représentent ces différents gestes au sein d'une même composition, choix qui permet une *variatio* agréable à l'œil dans l'attitude des personnages, mais qui permet surtout d'évoquer des rapports dialogiques et hiérarchiques entre les acteurs de la scène. Le panneau de prédelle de Taddeo di Bartolo (1409, Sienne, Pinacothèque) est à ce titre exemplaire, puisque les quatre figures du premier plan – deux bergers, Marie et Joseph – y apparaissent chacun dans une posture différente. Ils sont disposés en deux groupes symétriques de part et d'autre de la crèche : Joseph est assoupi, Marie soulève la main droite pour signifier aux bergers qu'elle a bien reçu leur hommage. Le premier, à la robe marron foncé, a posé un genou à terre et tient les mains jointes en prière ; le second, vêtu de vert, a les deux genoux au sol et les mains croisées sur la poitrine. Si tous deux regardent fixement Marie, Taddeo di Bartolo différencie clairement leurs positions de prière respectives, l'un d'eux tourné de trois-quart face, de sorte que le fidèle puisse facilement se reconnaître en lui et l'imiter. En effet, il est fondamental d'avoir à l'esprit cet « autre », toujours potentiellement en adoration lui-même, qu'est le fidèle en tant que spectateur de toutes ces images contenant des personnages eux-mêmes en prière. L'image de dévotion, qu'elle soit dans l'espace ecclésial ou dans l'espace domestique, a une véritable fonction d'entraînement pour le fidèle qui l'observe. Quel que soit son niveau social ou culturel, il/elle sait qu'elle lui enseigne l'histoire sainte et il/elle peut trouver, dans les bergers agenouillés regardant la Vierge, un reflet de sa propre position devant le retable ou la fresque.

## 4.2 La dévotion privée

### 4.2.1 « *Immagini pro anima* »

Michele Bacci lit les gestes spéculaires du fidèle – agenouillé devant le retable – et des personnages peints – agenouillés dans le tableau dans la même position que lui hors du tableau – comme un langage où le premier transmet un message aux seconds, qui le recueillent et le transmettent à Dieu. La procédure doit respecter un ordre hiérarchique, « la petizione pronunciata dal singolo viene raccolta dai santi, che a loro volta la presentano alla Vergine, la quale fa da mediatrice presso Cristo ». Bacci apporte ensuite

cette précision, tout à fait importante pour mesurer la valeur des gestes de prière : « In tutti questi passaggi non si fa ricorso alla parola, giacché nel regno celeste non ve n'è alcun bisogno, bastano un semplice gesto per trasmettere il messaggio e uno sguardo per accoglierlo<sup>38</sup>. » C'est exactement cet échange que montre Taddeo di Bartolo entre le geste et le regard « de pétition » des bergers d'une part, et le geste et le regard « d'acceptation » de Marie d'autre part. Le Duecento et le Trecento correspondent à l'élaboration de ce « langage muet » en « complesso codice gestuale », à l'œuvre dans les « immagini *pro anima* » : expression qui traduit parfaitement combien les retables et les fresques, avant d'être des objets de jouissance esthétique sont, aux yeux des fidèles médiévaux, une monnaie d'échange avec l'au-delà. Le personnage en adoration dans l'image (Marie, saints, bergers) acquiert une efficacité que n'importe quel fidèle venant se recueillir devant l'autel peut activer pour faire aboutir sa prière.

J'ai donné jusque-là différents exemples de retables contenant différents personnages pratiquant la *genuflexio recta* dans la *Nativité*. Or, premièrement, la *genuflexio recta* entre dans le répertoire iconographique des peintres italiens par d'autres scènes que la *Nativité*. Et deuxièmement, l'entrée de la *genuflexio recta* dans la *Nativité* se fait de façon bien précise.

Les papes du second quart du XIIIe s., Grégoire IX et Innocent IV, commencent à se faire représenter dans cette position pour des images où ils sont au pied de la Vierge ou du Christ<sup>39</sup>, à la même époque où le geste connaît un vif essor dans les images franciscaines. Dans les *paliotti* retraçant des épisodes de sa *Vie*, les scènes où François est agenouillé sont le plus souvent, outre la *Crèche à Greccio* à laquelle le ch. 2 a été consacré, l'*Approbation de la règle* et la *Stigmatisation*<sup>40</sup>. La *genuflexio recta* devient progressivement un motif courant à compter de la fin du Duecento, lorsque les commanditaires de façon générale, et non plus seulement les papes, commencent à se faire représenter dans cette

---

<sup>38</sup> Bacci rappelle ensuite comment Dante met en scène ce type d'échange, au Paradis, entre la Vierge et saint Bernard : « Ricordiamoci del modo in cui la Madonna risponde a san Bernardo, che intercede per Dante, nell'ultimo canto del Paradiso : i suoi occhi "fissi ne l'orator" indicano di per sé il Suo favore e non appena Ella li volge "a l'eterno lume" il santo esprime con un sorriso e un accenno della mano che la grazia le è stata concessa. », BACCI 2003, p. 193-194.

<sup>39</sup> « While the first portraits [of the thirteenth century's popes] ..., those of Innocent III and Honorius III, follow an old tradition by representing the praying pope standing, with slightly bent knees or prostrate, and with arms and hands outstretched and held apart, a notable change in posture and gesture was introduced very probably during the pontificate of Gregory IX (1227-41) and certainly not much later than the death of Innocent IV (1254) : the pope now appears kneeling in upright posture with hands joined before his breast. », LADNER 1961, p. 247.

<sup>40</sup> Les *paliotti* reproduits dans FEUILLET 1997b en offrent de nombreux exemples. Pour n'en citer qu'un : Bonaventura Berlinghieri, *Stigmatisation de saint François*, 1233, Pescia, San Francesco.

position (Jacopo Stefaneschi peint par Giotto étant sans doute l'un des exemples les plus précoces et les plus célèbres<sup>41</sup>). Cette formule des commanditaires en *genuflexio recta* dans l'image connaît un succès retentissant, puisqu'elle perdure dans la peinture italienne jusqu'à la Renaissance, où elle devient la règle. La *genuflexio recta* entre donc par plusieurs voies dans les images italiennes : par les images narratives que sont les épisodes de la *Vie de François*, pour montrer les Franciscains qui la pratiquent au quotidien ; par les images dévotionnelles où les commanditaires sont peints latéralement, « autour » du sujet principal (la *Vierge à l'Enfant* par exemple)<sup>42</sup>.

C'est au tournant du Duecento et du Trecento, donc, qu'elle entre dans la *Nativité*, par l'intermédiaire de Marie. Les autres personnages (Joseph, bergers, etc.) suivent, mais avec un décalage certain dans le temps. Henrik Cornell accordait déjà, dans son étude qui a bientôt un siècle, une place centrale à l'invention de la *Nativité* avec Marie en adoration, mais, d'après lui, le passage de Marie allongée sur sa couche à Marie agenouillée devant son Fils advient de manière soudaine. Il identifie deux types de *Nativités*, qu'il distingue précisément grâce à la posture de Marie :

The earlier type reigns supreme throughout the Middle Ages down to the end of the fourteenth century, when it is suddenly superseded by the other and later type. During the earlier Middle Ages the representations of the Nativity always show the Virgin lying in bed<sup>43</sup>.

On reconnaît, dans cette description, la *Nativité* telle que le Duecento l'hérite de Byzance, telle qu'on peut l'observer chez Guido da Siena (1270, Paris, Louvre) et Guido di Graziano (1280, Sienne, Pinacothèque). Mais la part la plus importante du jugement de Cornell concerne le second type de *Nativité* qu'il identifie et, surtout, la succession dans le temps qu'il postule entre ces deux types :

The later type is decidedly different from the earlier. The Virgin is no longer depicted in bed, but kneeling in adoration of the child on the ground before her. ... *This change from the old manner of representing the birth of Christ took place so abruptly that there is no gradual development to be traced in the pictures.* The later manner, evolved in the religious consciousness of the age, especially in the mystical movement, was applied directly and in

<sup>41</sup> Giotto, *Polyptyque Stefaneschi*, 1320s, Vatican, Pinacothèque.

<sup>42</sup> À l'âge de la *pala*, à partir de 1450 environ, la *Sacra Conversazione* constitue une sorte d'aboutissement de cette organisation iconographique des commanditaires agenouillés entourant l'objet de leur dévotion. V. CHASTEL 1993.

<sup>43</sup> CORNELL 1924, p. 1.

a finished condition to its corresponding pictorial form. Only a few pictures show the old scheme about to dissolve itself or in some parts foreboding the new<sup>44</sup>.

Ce jugement, par trop simpliste, ne rend pas compte de la réalité. D'une part, la Vierge en adoration n'apparaît pas à la fin du XIVe s., comme l'affirme Cornell, mais bien au début du XIVe, voire à la fin du XIIIe. Dans le catalogue du Philadelphia Museum of Art qu'il a publié en 2004, Carl B. Strehlke présente en effet un panneau d'autel d'un An. Vénitien (1290s), où vingt petites scènes de la *Vie de Christ* et de *Légendes de saints* entourent la *Crucifixion* centrale. La *Nativité* est la deuxième scène de la rangée supérieure, et on y voit Marie en adoration, agenouillée les mains jointes devant la poitrine. Il s'agit de la figure de Marie en adoration la plus précoce qu'il m'ait été donné de rencontrer. Dans le même panneau d'autel, au registre le plus bas, en ligne droite sous la *Nativité* (à la deuxième place de sa rangée donc), le peintre a représenté la *Stigmatisation de saint François*. Le parallèle entre les deux scènes est suggéré par la forme dentelée de la grotte, élément de paysage commun à ces deux seules scènes dans l'ensemble du panneau, et par la position identique de Marie et de François. Tous deux sont également agenouillés, en revanche la *variatio* intervient dans la position des mains, jointes chez Marie, écartées dans la position de l'orant chez François, qui reçoit les stigmates du Christ-chérubin<sup>45</sup>. Marie et François ont donc en commun une proximité charnelle avec Jésus (la première le porte et le met au monde, le second l'imité au point d'être digne de porter ses stigmates) et tous deux s'humilient face à lui en pratiquant la *genuflexio*. Pour reprendre le concept de « glissement d'un champ iconographique sur l'autre<sup>46</sup> » (Daniel Russo), l'on pourrait imaginer qu'ici le peintre a fait « glisser » la *genuflexio* du champ iconographique de François à celui de Marie. Si l'on accepte la datation de ce panneau vénitien – et aussi bien la forme du panneau que

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 1. Je souligne.

<sup>45</sup> « Les stigmates sont le comble du geste. ... Les stigmates ne sont ... pas compris comme une marque imposée de l'extérieur sur le corps du saint, mais comme une irruption de chair et de sang, hors du corps *transfiguré* de François, converti en une eucharistie vivante. Le geste de saint François, pour ceux ou celles qui ont cherché à se fondre dans sa vivante image, est comme la matrice de tous les gestes mystiques. Il n'en épuise pas pourtant toutes les modalités. ... Tels sont les nouveaux "athlètes de Dieu" : les clercs se méfient d'eux, leur refusant le plus souvent l'honneur d'une canonisation. Mais ils ne peuvent détacher d'eux leurs regards et ils les écoutent. Le discours "rationnel" des clercs sur les gestes est comme tenu en échec par ces corps. », SCHMITT 1990, p. 320.

<sup>46</sup> Russo, in BASCHET, SCHMITT 1996, p. 137.

le style du peintre me paraissent la rendre plausible –, alors il faut anticiper d'un siècle l'estimation d'Henrik Cornell sur l'apparition de Marie adorante dans la *Nativité*<sup>47</sup>.

Que cela n'empêche pas cependant de souligner le caractère tout à fait inédit de cette Marie adorante à la fin du Duecento. Il suffit d'observer dans le détail les positions que Marie adopte dans les *Nativités* de la fin du Duecento et de la première moitié du Trecento pour découvrir une variété saisissante (voir *infra*, tab. « Positions de Marie vis-à-vis de Jésus ») et comprendre que le tournant du siècle est un moment de féconde invention iconographique. Les expressions employées par Cornell dénotent une démarche téléologique (*the old scheme about to dissolve itself, foreboding the new*), ne reposant que sur la connaissance *a posteriori* du modèle qui s'est imposé. En fait, il n'y a à aucun moment de changement soudain (*this change took place so abruptly that there is no gradual development*) dans l'iconographie de la *Nativité*, mais bien plutôt l'émergence de nouvelles approches qui cohabitent avec les modèles préexistants, et qui connaissent plus ou moins de succès. Preuve, s'il en faut, un seul et même peintre peut représenter des *Nativités* d'après des modèles différents. Pacino di Bonaguida (1310-15, Florence, Accademia), par exemple, est l'un des tout premiers (le deuxième, si l'on s'en tient à mon recensement) à peindre Marie agenouillée en adoration devant son fils dans le *Lignum Vitae*, soulignant la dévotion fervente des clarisses de Santa Maria in Monticelli (Florence), commanditaires de l'œuvre<sup>48</sup>. Le même peintre représente, durant la décennie qui suit, Marie allongée sur sa couche (scène supérieure droite dans le triptyque portatif, 1310-20, Altenburg, Lindenau Museum et enluminure, 1320 ca, New York, Pierpont Morgan Library, ms m.643), autrement dit dans sa posture la plus traditionnelle héritée du Duecento<sup>49</sup>. Ces deux productions étaient sans doute destinées à des commanditaires au goût plus conservateur que les clarisses qui lui avaient commandé l'illustration du *Lignum vitae* dix à quinze ans

<sup>47</sup> Voici un exemple, me semble-t-il, du fait que l'analyse iconographique de l'image apporte de l'eau au moulin du *connoisseur*, sans empiéter sur ses plates bandes pour autant.

<sup>48</sup> BOSKOVITS 2005, p. 155. Le *Lignum Vitae*, commentaire mystique de chacun des moments de la vie du Christ, est un écrit du franciscain Bonaventure de Bagnoregio (1221-1274) dont la fresque de Gaddi est la mise en images. Il en existe une édition bilingue latin-italien (SAN BONAVENTURA 1992) et deux éditions bilingues latin-français (BONAVENTURE 1996 et 2011), dont la seconde librement accessible en ligne : [http://www.freres-capucins.fr/IMG/pdf/Lignum\\_vitae\\_txb.pdf](http://www.freres-capucins.fr/IMG/pdf/Lignum_vitae_txb.pdf).

<sup>49</sup> « Si impone l'iconografia di origine bizantina della Vergine raffigurata distesa accanto al Bambino, secondo una tipologia ancora in voga a Firenze nel primo quarto del secolo e riproposta dallo stesso Pacino nel codice illustrante le *Storie della vita di Cristo e del beato Gherardo da Villamagna* nella Pierpont Morgan Library (Ms. 643 di New York). », BOSKOVITS 2005, p. 156.

plus tôt, lui permettant d'expérimenter la « costante ricerca di innovazioni tipologiche [che] sembra caratterizzare la sua attività<sup>50</sup>. »

Ce que Cornell ne dit pas, et qui explique probablement pourquoi il voit une telle rupture entre les deux « types » de *Nativité*, c'est que le changement de position de Marie implique un changement de statut pour l'image, de narrative (*historia*) à dévotionnelle (*imago*). Dans les retables du Duecento, les *paliotti*, les *dossali d'altare*, la *Nativité* était – on l'a vu – une des scènes latérales qui illustraient la vie d'un personnage en pied au centre du retable. Si l'un, puis, avec le temps, plusieurs des personnages de la *Nativité* adoptent une posture de dévotion, la nature même de l'image s'en trouve changée, et par conséquent sa fonction. Le ou les personnages adorants dans l'image la désignent comme image dévotionnelle au spectateur qui l'observe. L'histoire de la *Nativité*, à partir du début du Trecento, coïncide avec sa progressive transformation – dans le format, dans la composition, dans la taille – en sujet de dévotion à part entière. Le rapport de proportion en son sein, entre *historia* et *imago*, se renverse en faveur de l'*imago*, sans exclure jamais complètement l'*historia* cependant. Ce cheminement dure environ un siècle et demi (1300-1450), durant lequel le nombre de personnages en adoration augmente et peuple le premier plan de l'image, alors même que la *Nativité* occupe des espaces différents dans le retable : panneau latéral (1325-50, M. di San Martino alla Palma, Assise, Coll. Perkins), puis prédelle (1410, M. dell'Assunta di Amelia, Spello, Pinacothèque), et enfin panneau principal (1435, Bicci di Lorenzo, Florence, San Giovannino dei Cavalieri). Lorsque la scène achève ses métamorphoses, elle est si bien devenue image dévotionnelle qu'on ne peut plus la qualifier de *Nativité* mais qu'il faut désormais employer pour la désigner le terme même par lequel le changement est arrivé : *Adoration*.

Si je trace ici d'emblée le point d'arrivée de cette transformation, c'est pour le rendre plus aisément envisageable dès maintenant. Que cela n'occulte pas la lenteur de cette transformation. La période 1300-1375 environ, qui constitue une sorte de gestation de l'adoration dans la *Nativité*, se caractérise par un remarquable taux de variation de la position de Marie dans la scène. Tantôt allongée, tantôt agenouillée, tantôt assise par

---

<sup>50</sup> Il est fort probable, cela dit, que le commanditaire du triptyque d'Altenburg soit également franciscain ou de sensibilité franciscaine, si l'on en croit la présence de saint François à l'extrémité droite du panneau central : « verso l'ordine dei frati minori Pacino mostra ... un legame professionale preferenziale, risultando attivo sin dai primi anni della sua carriera per il convento di Santa Croce a Firenze e per quello delle clarisse a Monticelli. », *Ibid.*, p. 156.



terre : on ne peut assigner à Marie aucun geste en particulier ni, partant, une qualité, narrative ou dévotionnelle, à la scène ; elle est profondément les deux à la fois. Ce qui est en jeu au Trecento, « c'est l'extinction progressive de l'*imago* médiévale, et la genèse de formes de dévotion qui en héritent (l'adoration) mais y intègrent, fondamentalement, le récit – ce en quoi la peinture participe... à une évolution bien plus largement des pratiques de la spiritualité<sup>51</sup>. »

La *Nativité* qui est « impaginata come un'immagine narrativa<sup>52</sup> » décrit un événement mais, à partir du moment où Marie est en position d'adoration, elle exprime également un message éminemment dévotionnel : Marie se fait porteuse auprès de Jésus du message, de la prière du fidèle qui se recueille devant l'image. Au Trecento, l'image se cherche, les peintres la travaillent, et mon objectif est de montrer que la traditionnelle affirmation selon laquelle la posture d'adoration entre dans la *Nativité* grâce à sainte Brigitte de Suède est fautive : il n'est pas rare que (dans des fiches de catalogues, par exemple), pour aller vite dans l'explication d'une *Nativité* comprenant une Vierge adorante, on se contente de mentionner la révélation que la mystique suédoise a transcrite en 1372 et dans laquelle elle dit avoir vu la Vierge accoucher agenouillée (texte présenté au chapitre VI)<sup>53</sup>. Il en va de cette explication comme de celle de Cornell : elles sont trop abruptes et forcément imprécises. Il faut y regarder de plus près pour s'apercevoir que la révélation de Brigitte de Suède, loin d'être le début d'une nouvelle ère iconographique, est l'aboutissement d'une évolution lente, sa sanction en fait. Le Trecento est plein de *Nativités* avec Marie adorante, longtemps avant que Brigitte n'écrive. Je veux donc déployer l'éventail le plus complet possible des *Nativités* du Trecento, rendre à la scène toute sa complexité et son aptitude à varier. En d'autres termes, rendre compte de la marge de liberté que les peintres avaient et qu'ils utilisaient pour peindre cette scène.

Il faut réfuter l'idée d'une entrée subite de l'adoration dans la *Nativité* : l'introduction de ce motif dans la scène de la naissance du Sauveur a bel et bien une *histoire*, avec ses moments, ses lieux, ses acteurs. C'est seulement après avoir écrit le premier moment de cette histoire

<sup>51</sup> É. Anheim, courrier du 31 janvier 2012.

<sup>52</sup> BACCI 2003, p. 194.

<sup>53</sup> Pour ne donner qu'un exemple, dans FRUGONI 2010, p 251-253, on lit, dans un paragraphe qui commente quelques *Nativités* médiévales, que « Maria ... è ritratta secondo l'iconografia di origine bizantina, distesa sul letto, spossata dal dolore del parto. » Puis, sans solution de continuité : « È però nelle meditazioni della svedese santa Brigida (Finsta 1303 – Roma 1373) che la nascita divina acquista una nuova iconografia e un nuovo significato, descritta in tutti i dettagli dalla competenza della santa, mistica e madre. »

que j'en viendrai, dans un second temps, au rôle de sainte Brigitte et de son texte, qui sont tout à fait intéressants mais qu'il faut néanmoins circonscrire principalement à la Toscane du dernier tiers du Trecento et du tout début du Quattrocento (ch. 6).

Pour illustrer la ductilité et la versatilité de l'iconographie de la *Nativité* au Trecento, revenons à l'exemple de Pacino di Bonaguida qui peint – et la succession chronologique est importante – d'abord une Marie adorante (*Lignum Vitae*, 1310-15, Florence, Accademia), puis une Marie sur sa couche (1310-20, Altenburg, Lindenau Museum). Référons-nous au concept d'« image-objet<sup>54</sup> » pour aller plus loin dans l'analyse : pour ce qui est de la part « image », le triptyque d'Altenburg semble donc en retard sur l'image précédente, mais cela ne vaut pas pour sa part « objet », car cette Marie allongée sur sa couche prend place dans un objet dévotionnel d'un genre nouveau. La forme même du retable, le triptyque qui peut être dit « portable » du fait de ses dimensions réduites (40,5 x 49,6 cm), est, en effet, le premier d'un vaste ensemble de triptyques portatifs qui constitue environ vingt à vingt-cinq pour cent de mon corpus<sup>55</sup>. Une seule et même image-objet peut donc réunir tradition (dans sa composition figurative) et innovation (dans son dispositif plastique), sérialité et inventivité, pour utiliser les termes chers à J. Baschet.

Le triptyque portable, appelé *tabernacolo*, *tabernacolello* ou encore *altarolo portatile* en italien, est un objet de dévotion privée, destiné au domicile du fidèle (ou à être emporté en voyage). Son succès est très rapide dans la Florence du Trecento et sa production devient véritablement massive tout au long du siècle, l'atelier emblématique de cette production étant sans aucun doute celui de Bernardo Daddi<sup>56</sup>. Victor M. Schmidt a formulé l'hypothèse tout à fait vraisemblable selon laquelle les triptyques portatifs étaient produits en série et à l'avance, seuls des espaces minimes, dans les panneaux ou sur le socle, étant laissés vides pour y placer les figures des acheteurs ou leurs armoiries au moment de la transaction :

È lecito supporre ... che ... proprio nel campo dei dipinti di piccolo formato, un commercio molto sviluppato e un numero rilevante di questi manufatti venisse prodotto

---

<sup>54</sup> BASCHET 2008.

<sup>55</sup> Il n'est pas exclu que d'autres triptyques portatifs aient été fabriqués et peints dans les années précédant celui-ci, cependant il s'agit ici du premier triptyque portable connu contenant une *Nativité*.

<sup>56</sup> Sur l'impressionnant nombre d'œuvres de cet atelier qui nous sont parvenues – le nombre d'œuvres réellement produit a dû être donc supérieur encore à l'origine –, il n'est que de voir les volumes du *Corpus of Florentine Painting* nécessaires à leur recension : CORPUS III, II/I 1987 ; CORPUS III, III 1989 ; CORPUS III, IV 1991 ; CORPUS III, V 2001 ; CORPUS III, VIII 1958.

per essere immesso direttamente sul mercato e venduto al migliore acquirente. Così è anche probable che esistesse un mercato non solo per i prodotti finiti, ma anche per prodotti « semilavorati »<sup>57</sup>.

Le triptyque portatif se compose d'un panneau central qui se termine généralement en triangle dans sa cimaise et de deux volets latéraux parfois peints des deux côtés<sup>58</sup>. Étant donné leur destination à l'espace domestique, ces triptyques mesuraient en moyenne, lorsqu'ils étaient ouverts, une soixantaine de centimètres de hauteur pour autant de largeur. Il est possible de repérer des sujets de prédilection dans les *tabernacoli*, en particulier la *Vierge à l'Enfant* pour le panneau central, la *Nativité* pour le volet gauche et la *Crucifixion* pour le volet droit.

Le triptyque portatif florentin et son essor témoignent de l'apparition, en plus de la pratique cultuelle dans les églises, d'un culte domestique, fortement aidé par les images<sup>59</sup>. L'ensemble dans lequel s'inscrit la *Nativité* n'est plus monumental, qu'il s'agisse d'un cycle de fresques ou d'un retable d'autel, mais de dimensions bien plus réduites. Le lieu de destination de l'image change, ainsi que le type de dévotion qui lui est portée :

Dislocate nei punti dello spazio domestico più direttamente coinvolti nell'esercizio delle attività quotidiane, le immagini erano percepite come punti di riferimento fondamentali per ciascun membro della famiglia. In ogni camera da letto era disposta un'immagine sacra e la candela che le ardeva dinanzi molto spesso rimaneva accesa tutta la notte, in modo da costituire, nel buio, il primo punto dello spazio a cui rivolgere lo sguardo<sup>60</sup>.

L'un des témoignages les plus précieux sur l'usage dévotionnel des images domestiques est celui de Giovanni di Pagolo Morelli (1371-1444), marchand florentin, dans ses *ricordi*<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> « Sappiamo infatti che nel 1408 il legnaiolo Giovanni Martini aveva consegnato a Francesco di Marco Datini, il famoso mercante pratese, niente di meno che quaranta “tavoluzze da dipingere, chogli sportelli e piedistallo”, al costo di otto soldi al pezzo. In questo caso Datini – e non un pittore – aveva comprato una scorta di piccoli tabernacoli, probabilmente per consegnarli all'occorrenza a uno o vari pittori perché fossero dipinti. », SCHMIDT 2008, p. 118. La citation de la *ricordanza* est extraite de LAPO MAZZEI 1880, p. 415, n. 3. Voir également le chapitre « Standard and Customized Products : Buyers, Users and Special Commissioners », in SCHMIDT 2005, p. 205-272.

<sup>58</sup> WILKINS 1985a, p. 78-85 et 189-190 ; WILKINS 1985b ; David G. Wilkins, « Opening the Doors to Devotion : Trecento Triptychs and Suggestions concerning Images and Domestic Practice in Florence », SCHMIDT 2002, p. 371-393 ; Victor M. Schmidt, « Tabernacoli fiorentini del Trecento », PASUT, TRIPPS 2008, p. 111-126.

<sup>59</sup> BACCI 2000, chapitre II « Immagini e vita religiosa : liturgia, culto collettivo, devozione privata », et en particulier « La figurazione come strumento dell'esperienza religiosa individuale e familiare », p. 136-141.

<sup>60</sup> BACCI 2000, p. 137.

<sup>61</sup> Que Clémence Revest soit ici remerciée pour m'avoir signalé les *ricordanze* de Giovanni di Pagolo Morelli. Leur édition scientifique par Vittore Branca, se trouve dans GIOVANNI DI PAGOLO MORELLI 1986.

Morelli se marie en 1395 et Alberto, son premier fils, naît en 1396 mais décède dix ans plus tard seulement, en 1406. En 1407, Giovanni raconte comment il prie devant une *Crucifixion*, un an après le décès d'Alberto, dont la disparition le peine infiniment<sup>62</sup>. On sait que la rédaction des *ricordi* connut sa phase la plus intense entre 1393 et 1411 : il est donc probable que le texte qui suit ait été rédigé peu après les faits, à la fin de la première décennie du Quattrocento.

#### 4.2.2 « *Pregare coll'occhio, col cuore e colla mente* » : la prière de Giovanni di Pagolo Morelli

Dinanzi alla figura del crocifisso Figliuolo di Dio, alla quale esso [il figlio Alberto] molte volte la salute del corpo raccomandata nella sua infermità avea, a ginocchie ignude e 'n camicia, senza avere sopra alla testa alcuna cosa, colla correggia in collo, nel mio orazione così verso di quello *ragguardando*, incominciai prima a *immaginare e ragguardare* in me i miei peccati, ne' quai duramente *vedea* aver offeso il Figliuolo di Dio. E appresso, considerando con quanta dura, acerba e scura passione Iesù Cristo crocifisso, la cui figura *ragguardava*, avea dall'eternali pene ricomperato, non patia miei occhi Lui con durezza *ragguardare*, ma, credo per dono di pietà per Lui a me conceduta, il cuore e tutti i miei sensi rimossi a somma tenerezza, per li miei occhi il viso di lagrime si bagnava.

E così per ispazio di buon pezzo dimorando, e già alleggerato la debolezza dello 'ntelletto, ripreso buon conforto, con divoti salmi e orazioni al crocifisso Figliuolo di Dio a orare incominciai ; e dopo più salmi e laude a sua riverenza detti con voce piatosamente ordinata, a Lui *pregare coll'occhio*, col cuore e colla mente m'addrizzai, nelle seguenti parole procedendo ...

E dette ch'?' ebbi queste poche parole, mi senti' tutto confortare, e della misericordia di Dio presi quella fidanza che se Ezzo per voce angelica m'avesse annunziato queste proprie parole : « Fedele cristiano, io odo volentieri la tua orazione e di tutti quelli che in me hanno fede e speranza. E, come *vedi*, io volli essere crocifisso acciò che questo prezzo fusse nel cospetto del Padre giusto per la salute di tutti. »

Risonando le dette parole nella mia mente, così *incominciai ad adorare* e dire : « ... io ti priego che in quest'ora e in questo punto l'anima del mio filiuolo Alberto, la quale in quest'ora, fa un anno, si partì dallo isventurato corpo, dove essa pe' suoi peccati non fusse a tanta gloria pervenuta, che essa, per tuo ispeziale dono, le comandi che si rappresenti nel cospetto della tua santissima maestà, acciò che essa sia contenta dell'ultimo fine da lei desiderato. E come che di tanto dono io pe' miei peccati non sia degno, Signore mio, *te lo domando pello merito della tua santissima incarnazione* », e in questo punto dissi il Vangelo della Annunziata Vergine Maria [Lc 1 26-38]. « Ancora ti priego, Signore mio, che di questo mi facci partecipe *pel merito e infinito dono della tua dolcissima e*

<sup>62</sup> « Proprio nello strazio per la morte di Alberto matura il momento più commosso dei *Ricordi* : il dolente rammemorare tutte le più care dolcezze, sensualmente e arditamente, fin dai “movimenti suoi nel ventre della madre... diligentemente sotto la mano considerati, aspettando con sommo desiderio la sua natività.” V'è inizialmente un umanissimo abbandono all'immagine che segue e persegue continuamente il padre, per rinnovare ora per ora il morso del dolore : “Non arei mai potuto istimare che l'avere Idio doviso da me il mio sopra iscritto figliuolo, passando di questa vita ad altra, mi fusse suto e mi sia sì gravoso coltello.” », *Ibid.*, p. XLV (*Introduction* de Vittore Branca).

*soavissima natività*», ancora dicendo il santo suo Vangelo. ... [il invoque ensuite sainte Madeleine, la Passion, la Résurrection, l'Apparition aux saintes femmes et l'Ascension] ... Fatta ch'ì' ebbi la detta orazione e già posto silenzio al mio parlare, *ragguardando nondimeno continuamente la immagine e figura del divoto Crocifisso, fermando gli occhi miei nelle sue preziose piaghe*, così nel cuore mio senti' ragionare ...

E quietato il cuore e la mia mente, *si volsono i miei occhi sul destro lato* del vero Crocifisso, *dove, riguardando*, a piè della croce *vidi* la pura e santa sua benedetta Madre. La quale considerai piena di sommo dolore e di somma tristizia ; e considerando che' miei peccati l'erono cagione di tanta affrizione, non ardi la mia lingua a isciogliere alcuna parola né alcuna cosa manifestamente dire. ...

E detto ch'ì' ebbi l'orazione sopra scritta con quella divota riverenza che mi fu da Dio conceduta, levatomi in piè, *presi con divozione la tavola e ne' propri luoghi basciandola*, dove dolcemente il mio figliuolo avea nella sua infermità baciata dopo il molto raccomandarsi della sua sanità racquistare ; e di poi, *riposta nel luogo usato e ripostomi ginocchione*, dissi il Credo e di poi il Vangelo di San Giovanni. Il quale dicendo, *gli occhi miei erano fermi alla sua figura...*

E dette ch'ì' ebbi le sopra iscritte orazioni, rendendo molte laude a Dio e ai suoi benedetti Santi, con gran conforto, parendomi dovere essere asaudito, moltissime volte, *tenendo nelle braccia la tavola, basciai il Crocifisso e la figura della sua Madre e dello Evangelista*, e di poi dissi il Taddeo. E fatto riverenza alle sante merite, mi parti' per andare a riposare il corpo ; e così lieto e pieno di buona isperanza e di gran conforto me n'entrai nel mio letto, e fattomi il segno della croce m'acconciavi per dormire<sup>63</sup>.

Giovanni di Pagolo Morelli témoigne d'un rituel où se succèdent gestes et paroles dans un ordre bien précis. Dans l'intimité de sa demeure, le soir, avant de se coucher, vêtu d'une simple chemise, la tête nue, une courroie de cuir au cou en signe de pénitence, il s'agenouille devant une *tavola* sur laquelle sont peintes trois *figure*, celle du Christ en croix, de sa Mère et de Jean. Un type d'image très familier, tel qu'on en trouve dans presque tous les volets droits des triptyques portatifs étudiés ci-après. Giovanni Morelli passe en revue ses péchés, s'imprègne de la Passion du Christ et se repent, en se mettant à pleurer d'abord, et à prier ensuite. Ce premier cycle s'achève par une sensation de soulagement, concrétisée par l'impression que Jésus répond à ses prières. Il introduit alors la faveur qu'il veut demander à Dieu, à savoir le salut pour l'âme de son fils décédé. Dans un deuxième temps, il déporte son regard de la *figura* du Christ sur celle de Marie. De nouveau, il intériorise la douleur de Marie comme causée par les péchés qu'il a commis ; il éprouve d'abord une trop grande honte pour parler puis finit par se lancer dans une vibrante prière à la Vierge. Une fois achevée la prière, il se lève, prend la *tavola* dans ses mains et l'embrasse là où son fils l'avait embrassée pour demander la guérison. Il replace ensuite la

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 304-311. « [Nello scrivere i propri *Ricordi*, Morelli] offre una delle raffigurazioni più drammatiche e suggestive ... del clima spirituale e della temperie morale degli uomini che vivevano nella Firenze del beato Dominici e di sant'Antonio. », *Ibid.*, p. XLVI-XLVII (*Introduction* de Vittore Branca). Je souligne.

*tavola* et s'agenouille à nouveau devant elle, entamant le troisième et dernier moment de cette séquence. Il déporte cette fois son regard de Marie à Jean, prie l'évangéliste puis reprend le tableau en main, le couvre à nouveau de baisers et, enfin, va se coucher, apaisé et comblé (*parendomi dovere essere asaudito, così lieto e pieno di buona speranza e di gran conforto*).

On ne peut pas savoir si Morelli décrit ici la prière telle qu'il l'a réellement pratiquée ou bien s'il la décrit de façon formelle, en pensant à ses futurs lecteurs et à l'image qu'il veut donner de lui. Peu importe au fond, puisqu'il nous offre, dans les deux cas, de connaître ce qu'un marchand florentin du Quattrocento considérait comme une prière bien menée. Son rituel de prière est particulièrement long (*così per ispazio di buon pezzo dimorando*), s'il fallait prendre à la lettre son récit et donner une estimation, il semble qu'une demi-heure serait le strict minimum, et que trois quarts d'heure ou une heure ne seraient pas une durée improbable. Rappelons qu'il ne s'agit pas de la prière quotidienne, mais de la prière pour le premier anniversaire de la disparition de son fils, ce qui explique sans doute qu'elle soit particulièrement développée.

La *tavola*, l'image peinte, a donc sa place dans la chambre à coucher, et elle a, à tout point de vue, un rôle décisif dans le processus dévotionnel. Morelli commence par la regarder (*verso di quello [il crocifisso] ragguardando*), et c'est cette observation de la *figura* peinte qui permet d'entamer le travail d'introspection nécessaire à la pénitence (*incominciai a ragguardare in me i miei peccati*). Un va-et-vient se met en place, et son regard revient vers Jésus crucifié (*Iesù Cristo crocifisso, la cui figura ragguardava, non patia miei occhi Lui con durezza ragguardare*). L'observation du *Christ en croix* a une *efficacité* : elle rappelle au fidèle le pourquoi du sacrifice du Christ et le renvoie à sa part de péché, le fait sentir coupable et provoque le sentiment de repentance. À tout ce travail visuel – en quelques lignes seulement *ragguardare* revient quatre fois – succède la prière parlée.

Morelli nous apporte un témoignage précieux de la pratique et de l'habitude d'une prière par les yeux, au moins aussi importante que la prière par la parole, en tout cas indissociable d'elle. *Dopo più salmi e laude a sua riverenza detti con voce piosamente ordinata, a Lui pregare coll'occhio, col cuore e colla mente m'addirizzai* : quelle plus belle expression de l'effet de l'observation de la *tavola* sur la dévotion du fidèle que cette progression « *coll'occhio, col cuore e colla mente* » ? Morelli utilise délibérément la *tavola*, parce qu'il sait que la regarder va l'émouvoir, et que l'émotion va l'amener à se comporter en homme bon et juste, qui demande pardon pour ses péchés (*così nel mio cuore mi senti' ragionare*). De même que sa *voce*

est *pietosamente ordinata*, son interaction avec l'image peinte l'est tout autant. Les étapes successives de son récit traduisent un *ordine pietoso* de la prière par l'image. Morelli sait lire l'image, il sait en exploiter les différents éléments et leur consacrer le temps et les gestes qu'il faut, dans l'ordre qu'il faut. C'est ainsi qu'il respecte l'ordre hiérarchique et porte son regard et ses prières vers Dieu dans un premier temps, vers sa Mère ensuite et, enfin, vers Jean l'évangéliste (*si volsono i miei occhi ... riguardando vidi la benedetta Madre ; gli occhi miei erano fermi alla sua [di Giovanni] figura*).

Il nous apprend aussi que le rapport à la *tavola* n'est pas que visuel, qu'il a une dimension tactile. À deux reprises en effet, Morelli décrit comment il quitte momentanément la *genuflexio* (*levatomi in piè*), pour se saisir de la *tavola* et l'embrasser (*presi con divozione la tavola e ne' propri luoghi basciandola ; moltissime volte, tenendo nelle braccia la tavola, basciai il Crocifisso e la figura della sua Madre e dello Evangelista*). Plusieurs termes ne trompent pas et indiquent la maîtrise d'un code gestuel qu'il suit à la lettre : l'adjectif *propri*, dans la locution *ne' propri luoghi* ; de même que, plus loin, l'adjectif *usato*, dans l'expression *riposta nel luogo usato* ; et enfin le terme *ginocchione*, indice linguistique de la fréquence et de la familiarité du geste d'adoration, pour lequel on a donc inventé un mot. Morelli emploie d'ailleurs le verbe *adorare* (*incominciai ad adorare e dire*) dans lequel on peut lire à la fois son état d'esprit et son « état de corps », tous deux le prédisposant à la prière.

L'usage qui était fait des triptyques portatifs était sans doute très proche de la description que Morelli offre de son rapport à la *tavola* de la *Crucifixion*. Ces retables de petites dimensions recevaient sans doute, dès le Trecento, les regards, les prières, les étreintes et les baisers que Morelli décrit avec vivacité pour le tout début du Quattrocento. Jean Wirth, qui parle d'« usage amoureux des images », en identifie bien le développement durant le premier tiers du XIV<sup>e</sup> siècle, au moment de l'essor des triptyques florentins. C'est dans ce genre d'objet destiné à la dévotion privée qu'advient un passage iconographique concernant la *Vierge à l'Enfant*. Jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup>, Mère et Fils se regardent l'un l'autre, presque imperméables au dehors<sup>64</sup>, tandis qu'à compter du premier tiers du Trecento, les peintres commencent à peindre Jésus tourné vers l'extérieur, bénissant le fidèle, ou le saint qui intercède pour lui :

---

<sup>64</sup> « Autour de 1300, l'image de dévotion la plus répandue, la *Vierge à l'Enfant*, est elle-même une invitation aux noces spirituelles. », WIRTH 2011, p. 129 sq.

La torsion du corps de Jésus présuppose qu'il regardait sa Mère l'instant d'avant et qu'il s'est retourné pour prendre le fidèle en considération et lui donner sa bénédiction. Il s'agit en somme d'un arrêt sur image dans un film que l'imagination du fidèle reconstituait facilement.

Alors que les *Vierges à l'Enfant* de Bernardo Daddi montrent encore l'idylle de la Mère et du Fils s'admirant l'un l'autre, Jésus se détourne de sa mère chez Jacopo del Casentino (1315-50, New York), spectaculairement chez le M. della Pietà Fogg (1320-60, France), chez Pietro Nelli (1380 ca, Londres). Sans parler de la *Vierge d'humilité* au centre du triptyque du M. di San Lucchese (1355-60, Coll. Part.) dans laquelle Jésus fixe le spectateur tout en tétant sa mère : « *De telles images, affirme Jean Wirth, sont incomplètes en l'absence du spectateur, dont la présence, sous la main bénissant du petit prêtre ou sous le regard fixe du nourrisson, fait partie du thème iconographique au même titre qu'un donateur agenouillé en prière*<sup>65</sup>. » Il vaut la peine d'observer les triptyques florentins comme une série, pour voir littéralement apparaître dans leur iconographie des personnages « agenouillés en prière », dans la *Vierge à l'Enfant* du panneau central mais aussi dans la *Nativité*. Ce *corpus* dans le *corpus* se prête bien à un traitement statistique, du fait de sa double cohérence, iconographique comme plastique. Dans un premier temps, l'ensemble des triptyques portatifs recensés est donc rassemblé dans un tableau.

### 4.3 Le triptyque portatif : objet exemplaire de la dévotion privée

#### 4.3.1 Le corpus des triptyques portatifs

Pour chaque triptyque, lorsque ces données sont disponibles, le tableau indique sa datation, son auteur, son lieu de conservation, et ses dimensions (dimensions moyennes : 62 x 60, établies à partir des 45 triptyques (sur 50) dont les dimensions sont disponibles).

	<b>Date</b>	<b>Peintre</b>	<b>Lieu</b>	<b>Dim</b>
1.	1310 ca	M. di Vicchio di Rimaggio	New Haven, Yale University Art Gallery	45,4x68,3
2.	1310-20	Pacino di Bonaguida	Altenburg, Lindenau Museum	40,5x49,6

<sup>65</sup> « L'interdiction de toucher aux images dans les musées et les alarmes sonores destinées à les faire respecter enlèvent à ces objets une partie de leur présence physique. », *Ibid.*, p. 137-138. Je souligne.



3.	1310-30	Taddeo Gaddi, atelier	Strasbourg, Musée des Beaux-Arts	54,5x62
4.	1315-50	Jacopo del Casentino	New York, vente Christie's 11/01/1995	44x46,5
5.	1315-50	Jacopo del Casentino, atelier	Denver, Art Museum	51x42,5
6.	1315-50	Jacopo del Casentino, entourage	Berlin, Coll. Part.	46,5x53
7.	1315-50	Jacopo del Casentino	Gênes, Coll. Bertollo	41x37
8.	1320-60	M. della Pietà Cambridge (MA), Harvard Art Museums/Fogg Museum	France, coll. Part.	63x63
9.	1323 ap.	Jacopo del Casentino	Berlin, Gemäldegalerie	52,6x54
10.	1325-50	M. di San Martino alla Palma	Assise, Museo del Tesoro della Basilica e coll. Perkins	55,5x59
11.	1329-1350	Maso di Banco	Bergame, Galleria Lorenzelli	
12.	1330s	M. del Polittico della Cappella Medici	Würzburg, Kunstgeschichtliches Museum der Universität	43x48
13.	1330s-50s	An. Florentin	Londres, Courtauld Institute	65,1x87,3
14.	1333	Bernardo Daddi	Florence, Loggia del Bigallo	89x97
15.	1333, daté	An. Bolonais /Dalmasio	Paris, Louvre	135x146,6
16.	1334, daté	Taddeo Gaddi, signé	Berlin, Gemäldegalerie	62,5x82,8
17.	1335-40	Bernardo Daddi	Altenburg, Lindenau Museum	59,5x53,4
18.	1335-50	Maso di Banco	Detroit, Institute of Arts	58,1x52,1
19.	1336	Maso di Banco	New York, Brooklyn Museum	76,5x55,8
20.	1336	Bernardo Daddi	Sienne, Pinacothèque	80x75
21.	1338	Bernardo Daddi	Edimbourg, National Galleries of Scotland	58x58,7
22.	1338-40	Bernardo Daddi	Berlin, Staatliche Museen	42x52 (?)
23.	1338, daté	Bernardo Daddi	Londres, Courtauld Institute	87,5x42,5
24.	1340-45	Puccio di Simone	Avignon, Petit Palais	63 x 52
25.	1340-50	Bernardo Daddi	Milan, Museo Poldi Pezzoli	51,5 x 66
26.	1345-50	Taddeo Gaddi	Galleria Moretti 2003	43x42,1

27.	1345-50	Giovanni Bonsi	Coll. Part.	41x37
28.	1350 ca	Allegretto Nuzi	Detroit, Institute of Art	47x45
29.	1350-99	An. Florentin	Londres, Wengraf	39,5x37
30.	1350-99	Jacopo di Cione	New York, vente Christie's 10/01/1980, n. 80	48,9x52,7
31.	1350-99	Anon. Florentin	Pérouse, Coll. Van Marle	64x48
32.	1350-99	Anon. Florentin/siennois	Tavarnelle Val di Pesa, S. Maria della Neve	40,6x44,5
33.	1350-99	Anon. Florentin	Inconnu	-
34.	1355-60	M. de San Luchese	Coll. Part.	60x49
35.	1356-61	Luca di Tommè	San Diego, Timken Museum of Art	56,8x54,3
36.	1360 ca	Niccolò di Tommaso	Paris, Gallerie Sarti	71,1 x 50,5
37.	1367	Giusto de' Menabuoi	Londres, National Gallery	48x52
38.	1370 ca	Andrea Bonaiuti	Moscou, Musée Pouchkine	76x56
39.	1370-75	Agnolo Gaddi	Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya	-
40.	1370-80	Jacopo di Cione	Ottawa, Musée des Beaux- Arts du Canada	76,5x69,2
41.	1370-90	Anon. Véronais/ombrien	Pérouse, Galleria Nazionale	65x64
42.	1370s	Niccolò di Tommaso	La Haye, Rijksmuseum Meermanno- Westreenianum	66,9x53,9
43.	1373-75	Niccolò di Tommaso	Philadelphie, Philadelphia Museum of Art	63,5x54,7
44.	1375 ca	Tommaso del Mazza	New York, Metropolitan Museum of Art	44,5x22,9
45.	1375-80	M. della Misericordia	Moscou, Musée Pouchkine	95x69,8
46.	1375-99	Lorenzo di Niccolò/Niccolò di Pietro Gerini ??	Inconnu	-
47.	1380 ca	Pietro Nelli	Londres, vente Sotheby's 12/01/1995, n. 11	61x50,2
48.	1380 ca	Pietro Nelli	Portland, Art Museum	95,7x66
49.	1390-10	M. del Trittico Beffi	L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo	123x185
50.	1404	Andrea di Bartolo	Sienne, Pinacothèque	-

Dans cette liste se détachent clairement les noms des peintres florentins qui se sont formés dans l'atelier de Giotto<sup>66</sup>, et ont travaillé comme ses assistants avant de prendre sa

<sup>66</sup> « Si consideri che Giotto ... è il direttore di un'imponente ditta artistica dove operano, al suo servizio, decine di pittori e di artigiani che traggono spunto dalle sue invenzioni e si conformano al suo

relève sur le marché florentin après sa disparition : Taddeo Gaddi (1295/1300 – 66), qui a travaillé vingt-quatre ans dans l’atelier de Giotto, Bernardo Daddi (1290 – 48 ca), Maso di Banco<sup>67</sup> (doc. 1341 - † 48), et Jacopo del Casentino (1300 ca – 50 ca). Les datations et les attributions de ces triptyques portatifs sont constamment discutées et remises à jour – seuls quatre exemplaires sont signés et datés par leurs auteurs<sup>68</sup> –, cependant il apparaît clairement que leur production est sérielle, en particulier dans les ateliers de Jacopo del Casentino et de Bernardo Daddi<sup>69</sup>.

Leur succès ne se dément pas durant les décennies centrales du Trecento où œuvre la génération suivante de peintres florentins : Giovanni Bonsi, Jacopo di Cione, Niccolò di Pietro Gerini ou encore Agnolo Gaddi. La production de ces triptyques portatifs est quasi exclusivement florentine, y compris pour Giusto de’ Menabuoi (1330 ca – 90), auteur d’un remarquable triptyque portatif en 1367 et considéré comme peintre padouan parce que c’est dans cette ville, où il n’arrive qu’en 1370, qu’il réalise ses chefs-d’œuvre, mais formé par Maso di Banco à Florence même, d’où il est originaire<sup>70</sup>. Après les années 1370, la mode du *trittichetto* semble s’essouffler, seul les triptyques du M. del Trittico Beffi et d’Andrea di Bartolo témoignent de leur persistance à l’orée du Quattrocento. Si la production de triptyques portatifs s’étend sur un siècle environ, des premières années du Trecento aux premières du Quattrocento, son essor proprement dit se concentre donc sur un laps de temps d’une cinquantaine d’années tout au plus (de 1325 à 1375 ca). De ce fait, il est possible de repérer un phénomène de production en série, avec la récurrence d’un

---

insegnamento. Il suo influsso è dunque ben avvertibile nei dipinti eseguiti a Firenze nel corso dei primi decenni del Trecento, ma non è univoco, poiché si coniuga con precedenti sedimenti stilistici e perché lo stesso stile di Giotto appare in continua evoluzione.», CERCHIARI, DE VECCHI 2004, p. 572. Cette dernière affirmation s’applique particulièrement bien au cas de la *Nativité*. On l’a vu, de Padoue à Assise, l’interprétation giottesque du thème évolue substantiellement.

<sup>67</sup> « The Brooklyn Triptych », WILKINS 1985, p. 78-85.

<sup>68</sup> C’est le cas du triptyque du Louvre, daté de 1333 (mais dont la signature est illisible), de celui de Berlin, daté et signé par Taddeo Gaddi en 1334, du retable de Londres, signé et daté de la main de Bernardo Daddi en 1338, et enfin, du triptyque signé et daté par Giusto de’ Menabuoi en 1367.

<sup>69</sup> « Il suo tema prediletto è la *Madonna col Bambino*, entro polittici, pale e anche su piccoli altarioli destinati alla devozione privata, che arricchisce con teneri particolari *atti a sollecitare i sentimenti dei fedeli*. », CERCHIARI, DE VECCHI 2004, p. 576. Je souligne.

<sup>70</sup> « A Padova, nella prima metà del Trecento si sviluppa uno stile giottesco, stimolato dalla presenza degli affreschi dell’Oratorio Scrovegni e delle altre opere eseguite da Giotto presso la basilica del Santo e nel salone del Palazzo della Ragione. ... Giusto de’ Menabuoi, che giunge a Padova verso il 1370, si è formato a Firenze nella cerchia di Maso, come indica la sua inclinazione a una monumentalità formale unita a una cromia chiara e morbida, ma alla metà del Trecento opera in Lombardia (a Viboldone) nell’ambito dei giotteschi lombardi influenzati da Giovanni da Milano. », *Ibid.*, p. 639. Mais aussi : « È così che il fiorentino Giusto, pur divenuto cittadino padovano, rimase in fondo sempre fiorentino. », PARENTI 2008, p. 86.

modèle de répartition des scènes dans au moins la moitié des triptyques. Le succès de ce type aussi bien que les écarts par rapport à cette règle méritent d'être observés. Voici donc, pour chacun de ces triptyques, la distribution de ses thèmes iconographiques :

Légende :

AC	<i>Arma Christi</i>
AdM	<i>Adoration des Mages</i>
An	<i>Annonciation</i>
BC	<i>Baptême du Christ</i>
BN	<i>Banquets de saint Nicolas de Bari</i>
Cm	cimaise
CP	<i>Crucifixion de saint Pierre</i>
Cr	<i>Crucifixion</i>
CV	<i>Couronnement de la Vierge</i>
DC	<i>Dérision du Christ</i>
Dorm	<i>Dormition de la Vierge</i>
EL	<i>Saint Antoine abbé enterre saint Paul ermite avec l'aide de deux lions</i>
L	<i>Lamentation sur le Christ mort</i>
Nat	<i>Nativité</i>
ND	<i>Saint Nicolas fournit une dote aux filles d'un noble désargenté</i>
NMSC	<i>Noces Mystiques de sainte Catherine</i>
PrT	<i>Présentation au Temple</i>
RC	<i>Résurrection du Christ</i>
RVM	<i>Rencontre des trois vivants et des trois morts</i>
SPSA	<i>Saint Paul ermite et saint Antoine abbé</i>
Sts	<i>Saints</i>
VE	<i>Vierge à l'Enfant</i>
VH	<i>Vierge d'humilité</i>
VM	<i>Vierge de Miséricorde</i>

	<b>Identité du triptyque</b>	<b>Volet Gauche</b>	<b>Panneau Principal</b>	<b>Volet Droit</b>	<b>Cm</b> <sup>71</sup>
1.	1310 ca, M. di Vicchio di Rimaggio, New Haven	Ann, Nat, AdM, PrT	VE + 5 scènes de la Passion	4 scènes vie JB	
2.	1310-20, Pacino di Bonaguida, Altenburg	VE Sts	Cr	Nat BC	
3.	1310-30, Taddeo Gaddi, Strasbourg	Nat Sts	VE	Cr	
4.	1315-50, Jacopo del Casentino	Nat	VE	Cr	

<sup>71</sup> Si la case est cochée, les deux demi-lunettes des deux panneaux latéraux comprennent l'*Annonciation* (Gabriel à gauche, Marie à droite). S'il s'agit d'une autre scène, elle est indiquée par son code.

	(entourage), Berlin, coll. Part.				
5.	1315-50, Jacopo del Casentino, Denver	Nat	VE	Cr	✓
6.	1315-50, Jacopo del Casentino, Gênes	Nat	VE	Cr	✓
7.	1315-50, Jacopo del Casentino, NYC	Nat	VE	Cr	✓
8.	1320-60, M. de la Pietà Fogg, France	Nat	VE	Cr	✓
9.	1323 ap., Jacopo del Casentino, Berlin, Gemäldegalerie	Nat RVM	VE	Cr	
10.	1325-50, M. S. M. alla Palma, Assise	Nat	VE	Cr	
11.	1329-1350, Maso di Banco, Bergame	Nat	VE	Cr	✓
12.	1330s-50s, An. Flor., Londres, Courtauld	Nat	VE	Cr	✓
13.	1330s, M. del Polittico della Cappella Medici, Würzburg	Nat	VE	Cr	✓
14.	1333, An. Bolonais/Dalmasio, Paris	VM Sts	CV Cr	Nat Sts	✓
15.	1333, Bernardo Daddi, Florence	Nat	VE	Cr	BN
16.	1334, Taddeo Gaddi, Berlin	Nat	VE	Cr	BN
17.	1335-40, Bernardo Daddi, Altenburg	Nat	VE	Cr	✓
18.	1335-50, Maso di Banco, Detroit	Cr	VE	Nat	
19.	1336, Bernardo Daddi, Sienne	Nat	VE	Cr	BN
20.	1336, Maso di Banco, New York	Nat	VE	Cr	✓
21.	1338-40, Bernardo Daddi, Berlin	Nat	CV	Cr	
22.	1338, Bernardo Daddi, Edimbourg	Nat	Cr	VE	CP ND
23.	1338, Bernardo Daddi, Londres	Nat <sup>72</sup>	VE	Cr	✓
24.	1340-45 Puccio di Simone, Avignon	Nat	VH	Cr	✓
25.	1340-50 Bernardo Daddi, Milan	Nat	VE	Cr	✓
26.	1345-50, Giovanni Bonsi, Coll. Part.	Nat	VE	Cr	✓
27.	1345-50, Taddeo Gaddi, Moretti	Nat	VE	Cr	✓
28.	1350 ca, Allegretto Nuzi, Detroit	Nat	VE	Cr	✓
29.	1350-99, An. Flor., inconnu	Nat	VE	Cr	✓
30.	1350-99, An. Flor., Londres, Wengraf	Nat	VE	Cr	✓
31.	1350-99, An. Flor., Pérouse	Nat	VE	Cr	✓
32.	1350-99, An. Toscan, Tavarnelle	Nat	Cr	Sts	✓
33.	1350-99, Jacopo di Cione, New York	Nat	VE	Cr	✓
34.	1350-99, Lorenzo di Niccolò, loc. inc.	Nat	Cr	DC	✓
35.	1355-60, M. de S. Lucchese, Coll. Part.	Nat	VE	Cr	✓
36.	1356-61, Luca di Tommè, San Diego	Nat AdM	Cr RC	DC L	✓

<sup>72</sup> Sur le revers des panneaux latéraux : *Adoration des Mages*.

37.	1360 ca, Niccolò di Tommaso, Paris	Nat	VE	Cr	✓
38.	1367, Giusto de' Menabuoi, Londres	Nat	CV	Cr	✓
39.	1370 ca, Andrea Bonaiuti, Moscou	AdM	VE Nat	Cr	✓
40.	1370-75, Agnolo Gaddi, Barcelone	Nat	VE	Cr	✓
41.	1370-80, Jacopo di Cione, Ottawa	Nat	VE	Cr	✓
42.	1370-90, An. Véronais/ombrien ?, Pérouse	Sts	Cr NMSC	Nat	✓
43.	1370s, Niccolò di Tommaso, La Haye	Nat	VE	Cr	✓
44.	1373-75, Niccolò di Tommaso, Philadelphie	Sts	Nat	Cr	✓
45.	1375 ca, Tommaso del Mazza, New York	Cr AC	VE Nat	SPSA EL	✓
46.	1375-80, M. della Misericordia, Moscou	Nat	VE	Cr	✓
47.	1380 ca, Pietro Nelli, Londres	Nat	VE	Cr	✓
48.	1380 ca, Pietro Nelli, Portland	Nat	VE	Cr	✓
49.	1390-1410, M. del Trittico Beffi, L'Aquila	Nat	VE	Dorm	
50.	1404, Andrea di Bartolo, Siègne	Sts	RC Nat	Sts	✓

De ce tableau, il est possible de déduire les données statistiques suivantes :

ICONOGRAPHIE DES TRIPTYQUES PORTATIFS :  
DONNÉES STATISTIQUES

EMPLACEMENT	SCÈNE(S)	x/50 (total)	%
<b>Volet gauche</b>	<b>Nativité</b>	42	<b>84 %</b>
<b>Panneau principal</b>	Vierge à l'Enfant	37	74 %
	Crucifixion	7	14 %
<b>Volet droit</b>	<b>Nativité</b>	4	<b>8 %</b>
	Crucifixion	38	76 %
	<b>Nativité</b>	4	<b>8 %</b>
Lunettes des volets latéraux	Annonciation	37	74 %
	Scènes de la vie de saint Nicolas de Bari	4	8 %
Ensemble du retable	<b>Nativité (volet gauche) + Vierge à l'Enfant (panneau central) + Crucifixion (volet droit)</b>	33	<b>66 %</b>
	<b>Idem + Annonciation (lunettes des volets latéraux)</b>	26	<b>52 %</b>

À la lumière de cette description systématique, on peut affirmer que, dans les triptyques portatifs, la *Nativité* occupe généralement un volet, et en particulier le volet gauche (plus

de 8 cas sur 10), tandis que, dans trois cas sur quatre, la *Crucifixion* occupe le volet droit, le panneau central représente une *Vierge à l'Enfant* et l'*Annonciation* se répartit entre les deux demi-lunettes des volets, avec Gabriel à gauche et Marie à droite.

Les premiers triptyques présentent encore une compartimentation en petites scènes issue des *paliotti* du Duecento. Chez le M. di Vicchio di Rimaggio (1310 ca, New Haven, Yale University Art Gallery), aussi bien les volets que le panneau central comportent quatre registres de scènes narratives. Le panneau central est rapidement unifié en une seule scène, tandis qu'on continue de trouver encore des volets à deux registres de scènes durant le premier tiers du Trecento : Pacino di Bonaguida (1310-20, Altenburg, Lindenau Museum) ; Taddeo Gaddi (1310-30, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts) ; Jacopo del Casentino (1323 ap., Berlin, Gemäldegalerie) ; Dalmasio (1333, Paris, Louvre). Il semble, à en juger par les œuvres qui ont survécu jusqu'à nous, que revient à Jacopo del Casentino (1297 ca – 1349 ca) l'invention du triptyque portatif avec *Annonciation* dans les lunettes des volets, *Nativité* à gauche, *Crucifixion* à droite et *Vierge à l'Enfant* au centre (1315-50, New York, Christie's 1995 ; 1315-50, Denver, Art Museum ; 1323 ap., Berlin, Gemäldegalerie ; 1315-30, Gênes, coll. Part.).

Le premier tiers du Trecento correspond donc au moment d'adéquation entre la nouvelle « forme » (le dispositif plastique), ou encore la part « objet » de l'image-objet qu'est le triptyque portatif, invention florentine, et les anciens « contenus » des *paliotti* pour la part image. Étant donné les dimensions en moyenne assez réduites des nouveaux triptyques de dévotion privée, c'est-à-dire à peine plus de 10 ou 15 centimètres de largeur pour chaque volet, il n'est pas étonnant que le nombre de scènes ait été réduit de trois ou quatre à une seule. La formule inaugurée par Jacopo del Casentino constitue ainsi un nouveau cycle très synthétique de la vie du Christ (*Annonciation, Nativité, Crucifixion*) – un symptôme de l'imprégnation désormais totale de la peinture par les deux « priorités » de saint François, *incarnationis humilitas et charitas passionis*<sup>73</sup> – disposé autour de l'*imago* centrale de la Vierge à l'Enfant. Dans la majeure partie des cas, les peintres reprennent cette présentation ; parfois l'image centrale de la *Vierge à l'Enfant* est remplacée, principalement par une *Crucifixion* (1333, Dalmasio, Paris, Louvre ; 1338, Bernardo Daddi, Edimbourg, National Galleries of Scotland ; 1350-99, An. Fl., Tavarnelle Val di Pesa, Santa Maria della Neve ; 1350-99, An. Fl., loc. inc.), par une *Vierge d'humilité* (1340-45, Puccio di Simone, Avignon,

<sup>73</sup> V. 2.3.3 Taddeo di Bartolo (1403, Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum).

Petit Palais ; 1355-60, M. di San Lucchese, Coll. Part. ; 1356-61, Luca di Tommè, San Diego, Yimken Museum of Art), ou par un *Couronnement de la Vierge* (1338-40, Bernardo Daddi, Berlin, Gemäldegalerie ; 1367, Giusto de' Menabuoi, Londres, National Gallery). Enfin, la *Nativité* accède au panneau central, en le partageant avec la *Vierge à l'Enfant* (1370 ca, Andrea Bonaiuti, Moscou, Musée Pouchkine ; 1375 ca, Tommaso del Mazza, New York, Metropolitan Museum of Art), ou en l'occupant pleinement (1373-75, Niccolò di Tommaso, Philadelphie, Museum of Art ; 1404, Andrea di Bartolo, Sienne, Pinacothèque).

On pourrait penser, dans un premier temps, que dans les triptyques l'image dévotionnelle (*imago*) présente, au centre, la *Vierge à l'Enfant* et cantonne les scènes des volets (*Nativité* et *Crucifixion*) à une dimension narrative (*historiae*). En réalité, la *Crucifixion* se prête tout à fait à la dévotion, comme nous l'a amplement démontré le récit de prière de Giovanni di Pagolo Morelli. On trouve dans les triptyques portatifs des *Crucifixions* comportant des degrés de narrativité tout à fait variables : celles de Dalmasio (1333, Paris, Louvre), de Bernardo Daddi (1338, Edimbourg, National Galleries of Scotland ; 1338-40, Berlin, Gemäldegalerie) présentent les soldats à cheval et multiplient les personnages au pied de la croix, tandis que celles Jacopo del Casentino ne montrent que la Vierge, Jean et Marie-Madeleine au pied de la croix. Ce dernier personnage d'ailleurs (Madeleine), systématiquement agenouillé, éploré, au pied de la croix, offre au fidèle un modèle de prière qui mériterait en soi une analyse parallèle. On commence à voir saint François en adoration au pied de la croix à partir de Taddeo Gaddi (1330-34, Florence, Moretti 2003), et ce motif se retrouve ensuite régulièrement chez Maso di Banco (1335-50, Detroit, Institute of Arts), l'An. Fl. (1375-99, loc. inc.), Luca di Tommè (1356-61, San Diego, Timken Museum of Art)<sup>74</sup>. La méditation franciscaine invite les religieux comme les laïcs à se concentrer sur les épisodes les plus chargés de pathos. Or, toutes ces *Crucifixions* se prêtent à la dévotion, attestant de « l'utilisation de scènes narratives fortement centrées

---

<sup>74</sup> Luca di Tommè est sans aucun doute le peintre qui offre la lecture la plus abstraite de la *Crucifixion* : Marie et Jean sont repoussés aux coins inférieurs de la composition, tandis que François lève les yeux vers le Crucifié derrière lequel se découpe une mandorle noir et or. Dans cette mandorle siège la Trinité, figurée sous forme de trois jeunes hommes auréolés et assis sur un trône imaginaire. Si l'on distingue bien les trois bustes et les trois têtes (rigoureusement isocéphales), le bas de leur corps semble en revanche se confondre sous un drap rouge, contre lequel se découpe dramatiquement la silhouette du Christ mort. Il ne s'agit donc pas ici d'agrémenter la *Crucifixion* d'éléments descriptifs, mais de guider la méditation du spectateur sur la Trinité. Voir FEHM 1986, p. 11-12.



sur les personnages principaux comme supports de l'adoration<sup>75</sup>. » D'après Wirth, la Crucifixion est l'archétype de l'œuvre « à mi-chemin de l'*imago* et de l'*historia* ... qui raconte une histoire, mais la position centrale et frontale du Christ en fait une œuvre appropriée à l'adoration<sup>76</sup>. » On ne sait pas si la *tavola* de Giovanni di Pagolo Morelli comportait des éléments narratifs, on a la certitude en revanche qu'il savait concentrer sa dévotion sur les seuls personnages dignes de la recevoir, sans se laisser distraire par d'éventuels détails narratifs au moment de la prière. Si, de toutes les scènes de la *Passion*, c'est la *Crucifixion* que les peintres ont retenue le plus volontiers pour jouer à la fois le rôle d'*imago* et celui d'*historia* dans les triptyques portatifs, il semble bien que la *Nativité* ait été choisie pour lui faire pendant, comme scène emblématique de l'*Enfance*, parce qu'elle présentait les mêmes qualités, la même capacité à se situer « à mi-chemin » entre narration et dévotion.

Comparée à la *Vierge à l'Enfant*, qui est par définition une image dévotionnelle, et à la *Crucifixion*, qui peut se réduire à la simple présence du Christ en croix, de Marie et de Jean sur un fond or, la *Nativité* conserve une qualité d'*historia* plus marquée, avec scène principale (Marie et l'Enfant) et scènes secondaires (Joseph pensif, bergers...). Vis-à-vis de la *Nativité* du Duecento, elle perd toutefois l'épisode secondaire des sages-femmes et du *Bain de l'Enfant*<sup>77</sup>. Les éléments constitutifs de la *Nativité* – les anges, Marie et l'Enfant, la crèche et les animaux, Joseph – se révèlent en revanche particulièrement malléables dans leur figure comme dans leur placement au sein de la composition. La Vierge, l'Enfant et la crèche sont souvent au centre, mais il n'est pas rare qu'ils se trouvent au bas de l'image (Maso di Banco, 1335-50, Detroit, Institute of Art, où le centre de l'image est laissé aux animaux ; Allegretto Nuzi, 1350 ca, Detroit, Institute of Art, où c'est le chœur angélique, avec ses instruments, qui a la part belle). Joseph est la plupart du temps isolé et pensif, mais se voit parfois intégré au groupe de la Mère et du Fils et doté d'une position de prière proche de celle de Marie (M. di San Martino alla Palma, 1325-50, Assise, coll. Perkins ; Andrea Bonaiuti, 1370 ca, Moscou, Musée Pouchkine ; Jacopo di Cione, 1370-80, Ottawa, Musée des Beaux-Arts)<sup>78</sup>. La forme de la crèche est généralement celle d'un

<sup>75</sup> WIRTH 1999, p. 29.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>77</sup> À l'exception de Giusto de' Menabuoi (1367, Londres) et du M. di Beffi (1390-1410, L'Aquila).

<sup>78</sup> Sur Joseph, v. 9.2 Joseph ou la difficile acceptation de la Nativité.

toit léger monté sur quatre étroits piliers de bois, construite à flanc de rocher<sup>79</sup>. Elle permet cependant parfois l'introduction d'éléments de paysage évoquant un espace urbain, lorsqu'elle est adossée à un mur ou à une porte de ville par exemple (An. Fl, 1350-99, loc. inc. ; An. Fl., 1375-99, loc. inc. ; M. di San Lucchese, 1355-60, coll. Part. ; Jacopo di Cione, 1370-80, Ottawa, Musée des Beaux-Arts). On pourrait multiplier ainsi le recensement des variations dans la *Nativité*, mais on ne procédera désormais plus, ici, qu'à la prise en compte d'une seule, fondamentale : l'introduction des personnages agenouillés. Dans la *Nativité* de Jacopo del Casentino (1315-50, New York, Christie's 1995), c'est un ange qui, le premier, est placé en adoration, au premier plan et de trois-quarts dos. Situé en contre-bas, il doit lever la tête vers le centre de la scène, comme le fait le fidèle agenouillé devant le triptyque. Son positionnement est sans équivoque celui des propriétaires de ce genre d'objet durant leur prière. Le motif de Jacopo del Casentino revient, transformé, chez Bernardo Daddi (1336, Sienne, Pinacothèque ; 1338, Édimbourg, National Galleries of Scotland ; 1338-40, Berlin, Gemäldegalerie) et Taddeo Gaddi (1334, Berlin, Gemäldegalerie), qui placent un groupe d'anges agenouillés juste en face de Marie, adorant la Mère et l'Enfant.

Le M. di San Martino alla Palma (1325-50, Assise, Coll. Perkins) est le second à proposer des personnages agenouillés dans la *Nativité*, en l'occurrence Marie et Joseph. La première se penche pour déposer son Enfant dans la crèche, quant à Joseph, derrière elle, il est en *genuflexio recta*, les mains jointes en prière. Sur la posture de Marie, je renvoie le lecteur au paragraphe suivant, qui lui est entièrement consacré. Joseph, malgré cette première variation, est maintenu par la majorité des peintres dans sa position subordonnée et pensive au moins jusqu'aux années 1370. Il faut attendre Andrea Bonaiuti (1370 ca, Moscou, Musée Pouchkine) et Jacopo di Cione (1370-80, Ottawa, Musée des Beaux-Arts) pour voir construire une *Nativité* largement renouvelée avec Jésus au centre et Marie et Joseph, en adoration, de chaque côté. Cette composition de la *Nativité* devient très courante au début du Quattrocento, lorsque la scène devient typiquement un panneau de prédelle (chapitre 9).

---

<sup>79</sup> Chez Luca di Tommè (1356-61, San Diego), exceptionnellement, elle est une véritable construction en forme de petit abri. Sur les avatars de la crèche, v. 9.2 De la grotte aux ruines antiques : le lieu de la *Nativité*.

Les bergers sont sans doute les personnages pour lesquels les peintres proposent le plus grand éventail de positions<sup>80</sup>. Lorsque la production de triptyques portatifs commence, les peintres peignent le plus souvent deux bergers tout proches de la scène de la *Nativité* mais regardant vers l'ange annonciateur. Le premier changement de position intervient quand Jacopo del Casentino (1315-50, Denver, Art Museum) les déplace au premier plan, où ils sont alors montrés en qualité de premiers témoins humains de la naissance du Christ. Taddeo Gaddi (1334, Berlin, Gemäldegalerie) emprunte à Jacopo del Casentino son invention, et propose en sus un nouveau positionnement des bergers à l'arrière-plan. Ce décalage des bergers au premier plan ou à l'arrière-plan permet de décongestionner l'espace autour de la cabane, fort restreint dans les volets latéraux des triptyques. Il est bien plus aisé pour le peintre de penser une composition en étages : placer les bergers à l'arrière-plan permet de redonner un espace à la scène secondaire qu'est l'*Annonce*. On y voit donc généralement les bergers la nuit, avec leurs troupeaux, écoutant l'ange (Maso di Banco, 1336, New York, Brooklyn Museum ; Bernardo Daddi, 1338, Londres, Courtauld Institute ; Allegretto Nuzi, 1350, Detroit, Institute of Art). En changeant de place, les bergers changent également de moment. Les peintres ne peignent plus l'*Annonce* mais les bergers arrivant pour rendre hommage à Jésus : ce qui est bien une forme de passage d'un détail narratif à un geste dévotionnel qui recentre la *Nativité* sur son rôle de preuve visuelle de l'Incarnation. En effet, Taddeo Gaddi est le premier à montrer clairement un berger faisant un geste de prière dirigé vers la crèche (1330-34, Florence, Moretti 2003). Niccolò di Tommaso (1370s, La Haye, Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum) place, le premier, les bergers non plus seulement au premier plan comme des spectateurs, mais agenouillés en adoration. Voici un tableau récapitulatif des mouvements des bergers dans la *Nativité* des triptyques portatifs dans lequel on peut repérer la manière dont les motifs nouveaux commencent par cohabiter avec les plus anciens, avant de se substituer à eux,

---

<sup>80</sup> Ils sont absents dans un tiers des triptyques : M. di Vicchio di Rimaggio (1310 ca, New Haven, Yale University Art Gallery), Pacino di Bonaguida (1310-20, Altenburg, Lindenau Museum), M. di San Martino alla Palma (1325-50, Assise, Coll. Perkins), Maso di Banco (1329-50, Bergamo, Galleria Lorenzelli), Dalmasio (1333, Paris, Louvre), An. fl. (1350-99, New York, Christie's 1980), An. fl. (1350-99, anc. Pérouse), An. fl. (1350-99, Tavarnelle Val di Pesa, Santa Maria della Neve), An. fl. (1350-99, loc. inc.), An. fl./N. Gerini (1375 ap., loc. inc.), M. di San Lucchese (1355-60, Coll. part.), Niccolò di Tommaso (1360 ca, Paris, Galerie Sarti), Andrea Bonaiuti (1370 ca, Moscou, Musée Pouchkine), Tommaso del Mazza (1375 ca, New York, Metropolitan Museum of Art), M. della Misericordia (1375-80, Moscou, Musée Pouchkine).

avant d'être eux-mêmes mis en concurrence par d'autres motifs nouveaux, et ainsi de suite.

#### 4.3.2 La présence redoublée des bergers

Triptyque	Annonce	Premier plan	Arrière plan	Priant puis agenouillé
1310-30 Gaddi Strasbourg	✓			
1315-50 Casentino New York	✓			
1315-50 Casentino Denver	✓	✓		
1315-50 Casentino Berlin	✓			
1315-50 Casentino Gênes	✓			
1323 ap Casentino Berlin Gem.	✓			
1330s M.T. Cappella Medici Würzburg		✓		
1330-50 An. Fl. Londres			✓	
1333 Daddi, Florence		✓		
1334 Gaddi, Berlin		✓		
1335-40 Daddi, Altenburg			✓	
1335-50 Maso di Banco Detroit			✓	
1336 Maso di Banco Brooklyn			✓	
1336 Daddi Sienne			✓	
1338 Daddi Edimbourg		✓	✓	
1338-40 Daddi Berlin		✓		
1340-45 Puccio di Simone Avignon			✓	
1340-48 Daddi Milan			✓	
1345-50 Gaddi Moretti				✓
1345-50 Bonsi Coll. Part.			✓	
1350 ca Nuzi Detroit			✓	
1356-61 Tommè San Diego	✓			
1367 Menabuoi Londres			✓	
1370s di Tommaso La Haye	✓			✓
1370-75 A. Gaddi Florence			✓	
1370-80 Cione Ottawa			✓	✓
1380 ca Nelli Londres				✓
1380 ca Nelli Portland				✓
1390-1410 Beffi L'Aquila			✓	
1404 Bartolo Sienne				✓

Le tableau – efficace du langage visuel ! – permet de voir comment les motifs entrent successivement dans l'image, comment les changements se font progressivement. Il n'y a jamais de rupture brusque : tandis qu'un motif apparaît, le ou les précédents ne disparaissent pas immédiatement. Aux moments charnières de passage d'un motif à l'autre, certains peintres choisissent de représenter tout simplement deux fois les bergers, sans choisir un motif plutôt que l'autre (Jacopo del Casentino, 1315-1350, Denver, Art Museum ; Bernardo Daddi, 1338, Edimbourg, National Galleries of Scotland ; Jacopo di Cione, 1370-80, Ottawa, Musée des Beaux-Arts). Ce redoublement de la présence des bergers au premier et à l'arrière-plan est rendu possible justement parce que ce sont désormais deux moments différents et successifs qui sont représentés (*l'Annonce* puis *l'Hommage* ou *Adoration*). Les bergers sont donc pour beaucoup dans la qualité narrative de la *Nativité* tout en basculant, eux aussi, dans les tout derniers triptyques, en position d'adoration, exactement là où Jacopo del Casentino avait placé son ange adorateur cinquante ans plus tôt (1370 ca, Niccolò di Tommaso, La Haye, Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum). Contrairement au motif de l'ange agenouillé qui n'avait rencontré qu'un succès limité, sans doute parce que sa qualité d'être surnaturel entravait une identification du fidèle, au contraire si aisée avec les bergers, ces derniers, agenouillés, connaissent un succès qui ne se dément pas (jusqu'au XVIIIe siècle !).

Dans le triptyque Beffi (1390-1410, L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo), c'est le commanditaire en personne qui se fait représenter au premier plan, comme les bergers. Comme le montrait bien le récit de Giovanni di Pagolo Morelli, le fidèle adorant une *tavola* s'imprègne des épisodes de la vie du Christ « pour lui-même ». Morelli voit Jésus sur la croix et Marie pleurant comme souffrant « pour lui », « à cause de lui ». Il en va de même pour la *Nativité* : le Christ s'incarne *pour* les hommes, pour les sauver. Les bergers, qui sont l'image des hommes vertueux parce que pauvres, remercient donc leur Dieu de s'incarner afin de se sacrifier *pour eux*, c'est-à-dire *pour tous les fidèles*<sup>81</sup>. La mise en valeur des bergers va de pair avec celle de Marie. Les bergers et Marie sont les deux pôles principaux par lesquels l'adoration entre dans la *Nativité*. Comme les bergers, et même davantage, Marie fait l'objet d'expérimentations iconographiques continues dans les triptyques portatifs. J'ai tenté de les rassembler sous des étiquettes pour en ordonner le foisonnement.

---

<sup>81</sup> Cette réflexion est développée au ch. 7, Des bergers en adoration.

### 4.3.3. Vierge d'humilité et Vierge adorante

Légende :

<i>1<sup>ère</sup> donnée</i> : <b>Position du corps</b>	<i>2<sup>ème</sup> donnée</i> : <b>Geste</b>
Al : Allongée	B : donne un baiser à Jésus
As : Assise au sol	C : place Jésus dans la crèche
Ag : Agenouillée	E : serre Jésus contre elle
Ac : Accoudée au sol	L : allaite Jésus
	M : lui caresse le menton
	R : regarde Jésus
	SF : tend Jésus à une sage-femme
	P : adopte une attitude de prière (mains jointes ou croisées sur la poitrine)

	Nb	Position	Occurrences
As	13	Assise au sol, elle tient Jésus dans ses bras	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1310-30, Taddeo Gaddi, Strasbourg</li> <li>- 1315-50, Jacopo del Casentino, Denver</li> <li>- 1315-50, Jacopo del Casentino, Berlin</li> <li>- 1315-50, Jacopo del Casentino, Gênes</li> <li>- 1320-60, M. de la Pietà Fogg, Assise</li> <li>- 1330s, M. T. C. Medici, Würzburg</li> <li>- 1333, Dalmasio, Paris</li> <li>- 1338, Bernardo Daddi, Londres</li> <li>- 1345-50, Giovanni Bonsi, Coll. Part.</li> <li>- 1350-99, An. Florentin, Londres</li> <li>- 1350-99, Jacopo di Cione, New York</li> <li>- 1350-99, An. Florentin, inconnu</li> <li>- 1380 ca, Pietro Nelli, Londres</li> </ul>
AgP	7	Agenouillée, elle adore Jésus	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1350-99, An. Florentin, anc. Pérouse</li> <li>- 1375-99, An. Fl., N. Gerini, inc.</li> <li>- 1370-80, Jacopo di Cione, Ottawa</li> <li>- 1370-90, An. Vér./omb., Pérouse</li> <li>- 1373-75, Niccolò di Tommaso, Philadelphie</li> <li>- 1370 ca, Andrea Bonaiuti, Moscou</li> <li>- 1370-90, An. Ombrien, Pérouse</li> </ul>
AsL	6	Assise au sol, elle l'allaite	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1333, Bernardo Daddi, Florence</li> <li>- 1334, Taddeo Gaddi, Berlin</li> <li>- 1335-50, Maso di Banco, Detroit</li> <li>- 1336, Bernardo Daddi, Sienne</li> <li>- 1338-40, Bernardo Daddi, Berlin</li> <li>- 1345-50, Taddeo Gaddi, Moretti</li> </ul>
AgC	5	Agenouillée, elle le place dans la crèche	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1325-50, M. di S. M. alla Palma, Assise</li> <li>- 1338, Bernardo Daddi, Edimbourg</li> </ul>

			<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1440-45, Puccio di Simone, Avignon</li> <li>- 1340-48, Bernardo Daddi, Milan</li> <li>- 1350 ca, Allegretto Nuzi, Detroit</li> </ul>
AsC	4	Assise au sol, elle le place dans la crèche	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1335-40, Bernardo Daddi, Altenburg</li> <li>- 1370-75, Tommaso del Mazza, New York</li> <li>- 1380 ca, Pietro Nelli, Portland</li> <li>- 1404, Andrea di Bartolo, Sienne</li> </ul>
AsB	4	Assise au sol, elle étreint Jésus et lui donne un baiser	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1315-50, Jacopo del Casentino, New York</li> <li>- 1329-50, Maso di Banco, Bergame</li> <li>- 1340s, An. Fl. (Daddi ?), York</li> <li>- 1390-1410, M. Beffi, L'Aquila</li> </ul>
AsE	4	Assise au sol, elle étreint Jésus contre elle	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1330s-50s, An. Florentin, Londres</li> <li>- 1360 ca, Niccolò di Tommaso, Paris</li> <li>- 1370s, Niccolò di Tommaso, La Haye</li> <li>- 1375-80, M. della Misericordia, Moscou</li> </ul>
AsR	2	Assise au sol, elle le regarde dans la crèche	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1356-61, Luca di Tommè, San Diego</li> <li>- 1370-75, Agnolo Gaddi, Barcelone</li> </ul>
Al	2	Allongée sur sa couche, absence de contact avec Jésus	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1310 ca, M. di Vicchio di Rimaggio, New Haven</li> <li>- 1310-20, Pacino di Bonaguida, Altenburg</li> </ul>
AsP	1	Assise au sol, elle croise les bras contre sa poitrine, en prière et soumission	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1323 ap., Jacopo del Casentino, Berlin</li> </ul>
Ac	1	Accoudée au sol, absence de contact	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1336, Maso di Banco, Brooklyn</li> </ul>
AsM	1	Assise, elle le tient d'une main et de l'autre lui caresse le menton	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1355-60, M. de San Lucchese, Coll. Part.</li> </ul>
AgE	1	Agenouillée, elle l'étreint contre elle	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1350-99, An. Toscan, Tavarnelle</li> </ul>
AsSF	1	Assise au sol, elle le tend à une sage-femme pour le bain	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1367, Giusto de' Menabuoi, Londres</li> </ul>

De ce recensement, il ressort avant tout que le Trecento voit la disparition, lente mais certaine, de la Vierge au repos, allongée sur sa couche, et l'émergence des deux types caractéristiques que sont la *Vierge d'humilité*, assise à même le sol, et la *Vierge adorante*, agenouillée, avec, pour chacune, une déclinaison de variations.

Dans la gamme de Marie assise devant la crèche, le type qui connaît un succès retentissant (13 occurrences) s'inspire de la fresque de Giotto (1315-20, Assise, Basilique Inférieure),

une forme de compromis entre l'expression de la tendresse maternelle qui sied à une interprétation franciscaine du thème (Marie tient Jésus entre ses mains) et une certaine retenue (elle le tient à une certaine distance devant elle, sur ses cuisses). Il arrive que le peintre choisisse d'exacerber les signes de tendresse et d'intimité : Marie allaite alors Jésus (6 occurrences)<sup>82</sup>, elle le place délicatement dans la crèche (4), ou bien l'étreint pour lui donner un baiser (4). Jacopo del Casentino (1323 ap., Berlin, Gemäldegalerie) choisit une forme d'hybridation inédite des deux tendances. Il représente Marie assise au sol mais en prière, les bras en croix sur la poitrine<sup>83</sup>. Giusto de' Menabuoi, quant à lui, fait un choix tout à fait original et à la saveur archaïsante : il peint Marie tendant son fils à une sage-femme afin qu'elle l'emène pour le baigner. La présence de l'épisode des sages-femmes s'explique probablement par le fait que le revers des volets illustre *la Vie de Joachim et d'Anne* et *la Vie de Marie*, incluant la *Nativité de Marie*. Un parallèle s'instaure donc entre les deux *Nativités*, de chaque côté des volets (v. *infra* 8.4 Les deux *Nativités* de Giusto de' Menabuoi).

Quant à l'autre branche, celle de Marie agenouillée, quoique numériquement inférieure, elle est bien représentée : le type de Marie à genoux plaçant Jésus dans la crèche (5 occurrences) cède progressivement la place aux représentations de Marie adorant son fils en prière (7), dont la fréquence augmente après le milieu du siècle. Encore une fois, comme on l'a constaté pour les bergers, un geste narratif – poser l'Enfant dans la crèche – cède la place à un geste purement dévotionnel – Marie agenouillée devant la crèche pour prier, et non plus pour accomplir une tâche pratique.

Dans l'ensemble, on peut conclure que les triptyques portatifs sont bien l'un des lieux de diffusion de l'*adoratio* dans la *Nativité*. Cette posture de dévotion entre dans chacun des panneaux, central ou latéral, dans chaque scène, *Nativité* comme *Crucifixion* : les commanditaires (Taddeo Gaddi, 1310-30, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts ; Bernardo Daddi, 1333, Florence, Bigallo ; 1334, Taddeo Gaddi, Berlin, Gemäldegalerie ; Pietro Nelli, 1380ca, Londres, Sotheby's) ou les anges (J. del Casentino, 1315-50, Denver, Museum of Art ; 1330s, M. del Polittico della Cappella Medici, Würzburg,

---

<sup>82</sup> D'après Miklos Boskovits, le motif de Marie qui allaite dans la *Nativité* apparaît pour la toute première fois précisément dans le retable de Bernardo Daddi de 1333 conservé au Museo del Bigallo à Florence, qui précède son jumeau, peint par Taddeo Gaddi en 1334, BOSKOVITS 1988, p. 51.

<sup>83</sup> On avait déjà vu ce genre d'hybridation de deux motifs dans la figure de Marie, à la fois assise sur sa couche et les bras croisés contre sa poitrine, chez Francesco da Rimini (1335 ca, Ajaccio, Musée Fesch), v. 3.3.3 La *Nativité* italienne se vide de ses Mages.



Kunstgeschichtliches Museum der Universität ; Bernardo Daddi, 1338-40, Berlin, Gemäldegalerie) dans le panneau central ; Madeleine et François dans la *Crucifixion* (pour n'en citer qu'un, exemplaire, An. Fl., 1375-99, loc. inc.) ; tous les personnages à l'exception de Jésus, dans la *Nativité*.

Il faut sans doute lier cette diffusion de l'*adoratio* à l'usage apotropaïque qui était fait des triptyques. On le lit dans la présence de la *Madone de la Miséricorde* dans le volet gauche du triptyque de Dalmasio (1333, Paris, Louvre), dont le manteau enveloppe de nombreux fidèles agenouillés, mais sans doute encore plus dans la récurrence de scènes évoquant saint Nicolas dans quatre triptyques : Bernardo Daddi, 1333, Florence, Bigallo ; Taddeo Gaddi, 1334, Berlin, Gemäldegalerie ; Bernardo Daddi, 1336, Sienne, Pinacothèque et Bernardo Daddi, 1338, Edimbourg, National Galleries of Scotland. Dans les trois premiers, l'*Annonciation* dans les lunettes est en effet remplacée par deux scènes qui racontent comment saint Nicolas sauve Adeodatus. Adeodatus, enfant enlevé à ses parents et réduit en esclavage par un roi mauvais, est miraculeusement arraché des mains de son tyran par le saint (demi-lunette gauche) qui le remet, tout aussi miraculeusement, à ses parents (demi-lunette droite). Dans le quatrième, on voit saint Nicolas offrant une dot aux trois filles d'un noble ruiné, leur ouvrant ainsi la possibilité de se marier<sup>84</sup>. On peut formuler l'hypothèse que les acheteurs aient demandé aux peintres de « personnaliser » les lunettes des triptyques, en écho à des préoccupations personnelles, telles que la disparition d'un enfant ou bien le cruel manque d'argent au moment de marier leur progéniture. Saint Nicolas revient également en figure en pied (chez Pietro Nelli, 1380 ca, Londres, Sotheby's, il occupe le revers du volet gauche), sans forcément être inséré dans une scène narrative. Dans tous les cas, il est clair qu'il est invoqué comme protecteur des enfants<sup>85</sup>. Pour les acheteurs des triptyques, les questions liées à la génération – stérilité, mort d'un nourrisson ou d'un enfant en bas-âge – étaient souvent objet de dévotion, Giovanni di Pagolo Morelli nous apportant la preuve que cela valait encore au début du Quattrocento. Dans certains triptyques, le cycle de l'*Enfance* est augmenté de l'*Adoration des Mages*, comme

<sup>84</sup> « So gibt das vollständig erhaltene Triptychon aus dem Bigallo nicht nur ... sondern zeigt dort auch die beiden raren Szenen mit der Errettung des Knaben Adeodatus. Hier wie dort scheinen die Bildfindungen für die Szenen aus der Nikolausvita eine Weiterentwicklung und Privatisierung der gleichen Szenen in der Kapelle des hl. Nikolaus in Assisi, die von der Giottowerkstatt ausgeführt wurden, dort aber nicht isoliert sind, sondern im Rahmen einer Vita des Heiligen stehen. », LÖHR, WEPPELMANN 2008, p. 262-64.

<sup>85</sup> Michele Bacci a dressé, dans *San Nicola. Il grande taumaturgo* (BACCI 2009A), un portrait complet du personnage historique de saint Nicolas de Bari ainsi que de la construction de son image de protecteur des enfants, qui est, entre autres, à l'origine de la figure de notre Père Noël.

pour souligner la dévotion portée à l'Incarnation : sous le pinceau de Bernardo Daddi (1338, Londres, Courtauld Institute), la scène occupe le revers des deux volets ; Luca di Tommè (1356-61, San Diego, Timken Museum of Art) place quant à lui *Nativité* et *Adoration des Mages* sur deux registres superposés dans le volet gauche. L'insistance sur les scènes de révérence face à la naissance du Christ pouvait servir soit pour invoquer la venue d'une grossesse, soit pour remercier de cette venue<sup>86</sup>.

La position de l'*adoratio*, apparue dans l'iconographie italienne au Duecento, se diffuse véritablement durant la première moitié du Trecento. L'introduction de ce motif dans des images plutôt narratives en altère la nature, indiquant qu'on peut également en faire un usage dévotionnel : « Ainsi, en moins d'un siècle, une des images les plus diffusées dans le monde chrétien [la *Nativité*] a été complètement transformée, à la suite des réflexions franciscaines et de l'inventivité des artistes. », analyse avec justesse Paul Payan<sup>87</sup>. Les triptyques portatifs, retables de petit format qui se diffusent à Florence au début du Trecento et dont le succès accompagne tout le siècle, sont représentatifs de l'usage dévotionnel des images qui se répand, y compris chez les laïcs et dans la sphère privée, dans l'Italie médiévale. Ces triptyques, dans lesquels la *Nativité* a été très souvent représentée, offrent un observatoire privilégié de ce que J. Baschet a identifié comme les deux qualités opposées et complémentaires des images médiévales : la sérialité et l'inventivité. Les *trittichetti* sont des produits semi-finis, où les scènes sont disposées selon un ordre codifié ; dans le même temps, on constate une remarquable marge de manœuvre de la part des peintres, qui n'hésitent pas à s'éloigner de cet ordre et encore moins à renouveler l'iconographie des scènes. C'est ainsi que la *Nativité* apparaît comme une scène en perpétuelle évolution, tant chacun de ces personnages subit de variations. La *sérialité* des triptyques portatifs, leur cohérence formelle globale fait, en réalité, ressortir d'autant plus fortement les écarts, les nouveautés, les éléments qui relèvent de l'*inventivité* des peintres.

Cependant, on peut observer la même ductilité de la *Nativité* sur d'autres supports que les triptyques portatifs. Deux panneaux de format équivalent et peints quasiment au même moment (An. Duccesque, 1320 ca, New York, Metropolitan Museum of Art ; Ambrogio

---

<sup>86</sup> Sur ces questions anthropologiques, voir 8.2.3 Les deux *Nativités* de Giusto de' Menabuoi.

<sup>87</sup> PAYAN 2006, p. 130-131.

Lorenzetti, 1320-25, Francfort, Städelsches Museum) peuvent présenter un traitement radicalement différent de la *Nativité*. Dans le premier, un panneau unique, des frises discrètes découpent l'espace en deux registres : le plus haut, qu'occupe une *Vierge à l'Enfant*, est plus grand que le plus bas, divisé lui-même en deux, avec l'*Annonciation* à gauche et la *Nativité* à droite. Cette dernière scène présente tous les traits d'une *Nativité* de type byzantin, avec Marie allongée sur sa couche. Le second, peint lui aussi sur un seul panneau et découpé artificiellement en plusieurs compartiments, se compose de trois registres superposés : les deux plus hauts occupés par la *Crucifixion* au centre, et deux saints superposés de chaque côté, tandis que le registre inférieur comprend la *Nativité* et le *Voyage des Bergers*. Les deux parents sont déjà placés en adoration de part et d'autre de l'Enfant ; quant aux bergers, représentés deux fois (recevant l'*Annonce* et en chemin pour venir rendre hommage à Jésus), ils occupent une place remarquablement importante dans l'économie du tableau. Autant la *Nativité* de l'An. Duccesque n'apporte rien en matière d'*inventivité*, autant celle d'Ambrogio Lorenzetti présente des nouveautés radicales. Le traitement des parents par Lorenzetti est plus proche de ce que peindra Beato Angelico un siècle plus tard, et celui des bergers rappelle plus volontiers Mantegna, cent trente ans après (1451-53, New York, Metropolitan Museum of Art), que n'importe quelle *Nativité* du Trecento ! Durant cette période stupéfiante d'*inventivité* iconographique que sont les premières décennies du Trecento, Ambrogio Lorenzetti propose une formule de la *Nativité* complètement renouvelée, affranchie de toute dette à l'égard des *Nativités* du Duecento, sans parler des icônes byzantines. Ce travail d'invention, au sens propre, d'une *Nativité* locale, en l'occurrence siennoise, est d'autant plus remarquable que ce sont justement les peintres siennois de la fin du Duecento qui s'étaient, plus que d'autres, approprié les images venues de Byzance<sup>88</sup>.

Le Trecento est marqué par la présence simultanée de nombreux modèles divergents de *Nativité*, plus ou moins novateurs. Un même peintre, s'il est amené à peindre cette scène plusieurs fois, recourt volontiers à l'un ou à l'autre type. Taddeo Gaddi (1325 ca, Barcelone, MNAC) adapte par exemple le motif de Marie sur sa couche ajustant la couverture sur Jésus (Giovanni Pisano, 1298-1301, Pistoia, Sant'Andrea ; *id.*, 1302-10, Pisa, Duomo) au nouveau type de Marie assise au pied de la crèche ; plus tard il propose le motif de la *Virgo lactans* (Taddeo Gaddi, 1330-34, Florence, Galleria Moretti 2003) en

---

<sup>88</sup> BELTING, p. 501 sq.

même temps qu'il représente aussi la Vierge agenouillée plaçant son fils dans la crèche (1335-40, Florence, Accademia). Cette même versatilité se retrouve chez Bernardo Daddi (tous ses triptyques). Elle traduit bien le fait que la *Nativité* n'est pas figée, pas plus en peinture que dans les interprétations émanant des milieux religieux, et que le peintre peut choisir de représenter une scène tendant plutôt vers le narratif ou plutôt vers le dévotionnel, selon les éventuelles volontés d'un commanditaire ou selon son libre arbitre, s'il est seul à décider de la composition de son retable, comme cela pouvait être le cas pour des produits semi-finis.

Un manuscrit de la Bibliothèque Nationale de France, le ms it. 115, contient un texte en vulgaire, les *Meditationes Vitae Christi* (1335-40) de Johannes de Caulibus, illustré de nombreuses aquarelles, si riche, dans le texte comme dans les images, sur la question de la place de l'adoration dans la *Nativité* que, comme je l'ai déjà fait pour les bas-reliefs des Pisano père et fils, je propose au lecteur de l'intégrer à mon propos dans le chapitre à venir. Les *Meditationes...* décrivent en effet en détail plusieurs adorations après l'accouchement de Marie, et le cycle d'aquarelles s'en fait l'écho, de sorte qu'il apparaît comme une forme de concentré, en quelques folios, de la gamme de variations que l'on vient de voir se déployer dans les triptyques portatifs.

## CHAPITRE 5

### LE RÉCIT DILATÉ : LA NATIVITÉ DANS LES *MEDITATIONES VITAE CHRISTI*

Les *Meditationes Vitae Christi* sont un texte à visée didactique écrit par un franciscain pour une clarisse dont il assurait la formation<sup>1</sup>. L'auteur s'adresse explicitement à son élève, l'invitant à participer personnellement à chacun des épisodes de la vie du Christ qu'il commente. Il fait alterner moments narratifs truffés de détails pittoresques et familiers, et moments méditatifs, largement inspirés des sermons de saint Bernard, invitant sa lectrice à pratiquer les vertus franciscaines d'humilité et de pauvreté, à l'image du Christ.

Les *Meditations* nous sont parvenues à la fois à travers des manuscrits en latin et des manuscrits en diverses langues vulgaires<sup>2</sup>. Le plus ancien de tous les manuscrits est en vulgaire toscan, conservé aujourd'hui à Paris, à la Bibliothèque nationale de France, avec la cote ms. It. 115. Sa date de fabrication a donc servi à établir la datation du texte des *Méditations* elles-mêmes aux années 1335-40. La question s'est rapidement posée de savoir dans laquelle des deux langues – latin ou vulgaire – le texte avait été écrit dans un premier temps. L'hypothèse la plus convaincante est que l'auteur a produit lui-même et simultanément une version de son texte dans chacune des deux langues<sup>3</sup>. Cette hypothèse naît de l'identité, aussi unique que saisissante, entre le texte vulgaire du ms. It. 115 et le texte latin des manuscrits les plus anciens<sup>4</sup>. En effet, comme on peut le lire dans les

---

<sup>1</sup> « Dal prologo risulta che l'opera si rivolge ad un'anonima clarissa, come si vede dalle parole dell'autore : "la beata vergine Clara madre et dughessa tua". ... le parole ... "prego te dilecta figliuola che questo mio lavoro lo quale abbo preso ad laude del signore Iesu et tuo perfecto et mia utilidade allegramente riceve et più allegramente, più devotamente et più sollicitamente te exercita in questo" dimostrano che l'autore si indirizza ad una persona sola, non laica, per lo scopo preciso di guidare le sue meditazioni personali. ... le *Meditationes* si presentano *ab origine* come un testo di insegnamento – un corso di lezioni per la clarissa. ... Per mezzo di questo 'corso di lezioni' il maestro vuol aprire la via ad una profonda esperienza spirituale. », RAGUSA 2003, p. 71.

<sup>2</sup> « Ce texte a connu à la fin du Moyen Âge une diffusion très rapide : on en conserve encore près de deux cents manuscrits, dont une quarantaine en latin, plus de soixante en italien et une quinzaine en français. », PAYAN 2006, p. 102.

<sup>3</sup> Hypothèse esquissée dans DE LUCA 1954, reprise et précisée dans BESSEYRE, DALARUN 2009, p. 74-75.

<sup>4</sup> « Le texte relativement uniforme des manuscrits latins de la version longue [une version brève est apparue avec le temps qui ne retenait des *Meditationes Vitae Christi* que le récit de la Passion] des *Meditationes* et l'italien de ce témoin – de ce seul témoin – sont d'une incroyable proximité, mot à mot : rien à voir avec la paraphrase qu'offrent d'ordinaire les *vulgarizzamenti* de même époque, une paraphrase qu'on retrouve dans tous les autres témoins vulgaires des *Meditationes*, italiens compris. On [Cellucci 1938] a relevé les

premières lignes des *Méditations*, ce texte est écrit au départ en vulgaire parce que la clarisse à qui il était destiné ne connaissait pas le latin<sup>5</sup>, ensuite,

parce qu'il avait compris que son œuvre de circonstance pouvait avoir une bien plus large diffusion, [l'auteur] a lui-même écrit en parallèle la version latine de l'ouvrage ... Aucune des deux versions n'est l'originale de l'autre ... [il] a été son 'self translator' dans une double rédaction menée de front<sup>6</sup>.

La datation ainsi que l'attribution des *Meditationes Vitae Christi* sont encore discutées aujourd'hui. Cependant, il semble plausible d'en situer la rédaction autour de 1335-40 et d'en attribuer la paternité à Jean de Caulibus, c'est-à-dire Giovanni da Calvoli, près de San Gimignano. Les *Meditationes Vitae Christi* ont longtemps été attribuées à saint Bonaventure (1221 – 1274), or l'examen attentif du texte a permis de relever une citation des *Revelaciones* d'Elisabeth de Töss, une moniale dominicaine morte en 1336, date proposée depuis comme *terminus post quem* pour la rédaction des *Méditations*<sup>7</sup>. Par ailleurs, l'observation des filigranes du manuscrit a permis d'identifier des motifs attestés à Bologne, Sienne et Pise entre 1328 et 1341, corroborant la datation précédemment proposée<sup>8</sup>. L'attribution de la paternité à Johannes de Caulibus repose sur le fait qu'il est cité à deux reprises par Barthélémy de Pise (entre 1385 et 1390) comme auteur de *Méditations* et comme appartenant à un couvent de San Gimignano. L'auteur mentionne en effet dans les *Méditations* cette ville comme proche de son monastère, de même qu'il mentionne deux localités très proches (Poggibonsi et Colle Val d'Elsa). Cette attribution a depuis été généralement acceptée, en particulier dans l'édition scientifique la plus récente de la version latine des *Méditations*<sup>9</sup>.

---

latinismes dans l'italien et les italianismes dans le latin : comment aurait-il pu en être autrement en un temps de bilinguisme ? », BESSEYRE, DALARUN 2009, p. 74.

<sup>5</sup> « Colpisce la frase del fol. 3 ... : "parlerò con teo con rozzo e inpulito sermone." A mio avviso l'autore qui non si scusa per mancanze stilistiche nella sua prosa, ma giustifica l'impiego del volgare "perché meglio possi quelle cose piglare", RAGUSA 2003, p. 79.

<sup>6</sup> BESSEYRE, DALARUN 2009, p. 75.

<sup>7</sup> C'est tout l'objet de l'article MCNAMER 1990.

<sup>8</sup> BESSEYRE, DALARUN 2009, p. 79-81.

<sup>9</sup> STALLINGS-TANEY 1997. Il demeure cependant une voix qui préfère considérer l'auteur comme encore anonyme aujourd'hui, RAGUSA 1997, p. 145.

## 5.1 Le récit de la Nativité par Jean de Caulibus

Le récit de la Nativité et des différentes adorations de Jésus est réparti au sein de plusieurs chapitres (du VII *De Nativitate*, au X *De Mora Domine apud presepe*<sup>10</sup>). Le *De Nativitate* se divise en cinq paragraphes. Le premier relate le recensement qui conduit Joseph et Marie à Bethléem. Dans le second, le récit de la naissance du Christ est présenté comme une révélation de Marie à un frère franciscain qui l'aurait lui-même rapportée à l'auteur des *Meditationes*. Le troisième paragraphe, que je ne citerai pas, est un moment méditatif qui reprend principalement les sermons de Bernard sur le privilège des pauvres (les bergers) au moment de recevoir l'annonce de la naissance du Seigneur. Le quatrième décrit l'adoration des anges, puis celle des bergers et enfin l'invitation à l'adoration adressée à la clarisse. Le dernier paragraphe, construit autour d'une anaphore de « Hodie », a lui aussi une fonction méditative.

<p><i>CAPUT VII De Nativitate Christi, et aliis</i><sup>11</sup>.</p>	
<p>[1. <i>Le recensement</i>]  <i>Adveniente autem novem mensium termino, exiit edictum ab imperatore, ut describeretur universus orbis, scilicet quilibet in civitate sua. Cumque Joseph ire vellet in civitatem suam, scilicet Bethleem, et sciret instare tempus partus suae conjugis, duxit eam secum. Vadit ergo iterum Domina hoc longo itinere. Nam Bethleem est prope Hierusalem per quinque vel sex milliaria. Ducunt autem secum bovem et asinum, et vadunt sicut pauperes mercatores bestiarum. Cum autem fuerunt in Bethleem, quia pauperes erant, nam multi concurrerant pro eadem causa, hospitium invenire non potuerunt. Compatere hic Dominae, et conspice ipsam delicatam et juvenem, quindecim enim erat annorum, ex longo itinere fatigatam, et cum verecundia inter gentes conversantem, quaerentem ut quiescat, et non invenit : omnes licentiant eam et socium ejus, et sic coguntur divertere ad quamdam viam coopertam, ubi homines tempore pluviae divertebant. Ibidem Joseph, qui erat magister lignarius, forte</i></p>	<p>Alors que le neuvième mois &lt;de sa grossesse&gt; arrivait à son terme, l'empereur fit publier un édit, qui ordonnait un recensement universel, c'est-à-dire de chacun dans sa ville &lt;d'origine&gt;. Comme Joseph voulait se rendre dans sa ville d'origine, c'est-à-dire Bethléem, et qu'il savait que le moment de l'accouchement était imminent pour son épouse, il la conduisit avec lui. Notre Dame le suit donc sur ce long trajet. Car Bethléem est proche de Jérusalem, à cinq ou six milles. Ils emmènent avec eux un bœuf et un âne, et vont comme de pauvres marchands de bestiaux. Une fois arrivés à Bethléem, parce qu'ils étaient pauvres, et trop nombreux étant ceux qui s'y rendaient pour la même raison, ils ne purent pas trouver de refuge. Compatis ici à Notre Dame, et regarde-la, fragile et jeune – elle avait en effet quinze ans –, fatiguée par le long trajet, s'adressant aux uns et aux autres avec modestie, cherchant un endroit où se reposer, qu'elle ne trouve pas : tous la congédient ainsi que son époux, de sorte qu'ils sont obligés de se replier sous un passage couvert, où les hommes se repliaient par temps de pluie. Là Joseph, qui était</p>

<sup>10</sup> Le VIII *De Circumcisione* n'aborde pas le sujet de l'adoration, je l'ai donc exclu de cette analyse.

<sup>11</sup> Je cite l'édition critique en latin car l'édition critique de la version vulgaire du texte (annoncée en 1952 par Alberto Vaccari !) n'a pas été réalisée à ce jour.

*aliquaqualiter se clausit. Nunc autem diligentissime inspice omnia, maxime quia referre intendo quae ab ipsa Domina revelata et ostensa fuerunt, prout a quodam sancto nostri ordinis fide digno habui, cui puto revelata fuisse.*

[2. La révélation de la nativité]

*Cum autem venisset hora partus, scilicet in media nocte dominicae diei, surgens virgo appodiavit ad quamdam columnam, quae ibi erat; Joseph vero sedebat moestus, ex eo forte quod non poterat quae decebant parare. Surgens ergo et accipiens de foeno praesepis, projecit ad pedes Dominae, et vertit se in aliam partem: tunc Filius Dei aeterni exiens de matris utero, sine aliqua molestia vel laesione, in momento, sicut erat in utero, sic fuit extra uterum super foenum ad pedes matris suae. Et mater incontinenti se inclinans, recolligens eum et dulciter amplexans, posuit in gremio suo et ubere de coelo pleno, et Spiritu sancto edocta, coepit lavare sive linire ipsum per totum cum lacte suo: quo facto involvit eum in velo capitis sui, et posuit eum in praesepe. Et nunc bos et asinus flexis genibus posuerunt ora super praesepe, flantes per nares ac si ratione utentes cognoscerent, quod puer sic pauperrime contactus, calefactione, tempore tanti frigoris, indigebat. Mater vero flexis genibus adoravit, et gratias agens Deo, dixit: Gratias tibi ago, Domine sancte Pater, qui filium tuum mihi dedisti, et adoro te, Deus aeternae, et te filium Dei vivi et meum. Joseph autem similiter adoravit eum, et accipiens sellam asini, et extrahens de ea cussinellum de lana sive bora, posuit juxta praesepe, ut Domina super eo sederet. Ipsa ergo se posuit ibi ad sedendum, et sellam posuit subtus cubitum, et sic stabat Domina mundi, tenens vultum suum super praesepe, innixa oculis et toto affectu super dilectissimum filium suum. Hucusque de revelatione.*

[...3. Premier moment méditatif...]

[4. Les adorations]

*Nato itaque Domino, angelorum multitudo ibi existens suum Dominum adorauerunt et confestim ad pastores ierunt, qui erant ibi prope forte per miliare, nunciantes eis ipsam*

ménisier, parvint tant que mal à fabriquer un abri fermé. Maintenant regarde tout <ce qui va se passer> avec une extrême attention, d'autant plus que je veux raconter ce qui a été révélé et montré par Notre Dame elle-même, selon le récit que m'a fait un saint homme de notre ordre, digne de foi, à qui je crois que tout cela a été révélé.

Comme l'heure de l'accouchement approchait, à savoir un dimanche à minuit, se levant, la Vierge s'appuya à une colonne qui se trouvait là ; Joseph se tenait assis, affligé sans doute de n'avoir pas pu préparer le nécessaire. Se levant à son tour, et attrapant <une poignée de> paille dans la crèche, il la jeta aux pieds de Notre Dame, puis se tourna de l'autre côté : alors le Fils de Dieu éternel, sortant du ventre de sa mère sans provoquer la moindre douleur ou lésion, en un moment, comme il était dans le ventre de sa mère un instant plus tôt, se trouva hors de son ventre sur la paille aux pieds de sa mère. Et la mère se penchant immédiatement vers lui, le prenant dans ses bras et l'étreignant doucement, le posa contre son sein et sa poitrine remplie <de lait> par la volonté céleste, et, instruite par l'Esprit saint, se mit à le laver, ou plutôt à l'enduire tout entier avec son lait : après quoi, elle l'enveloppa dans le voile qu'elle avait sur la tête, et le posa dans la crèche. Et déjà le bœuf et l'âne, les genoux fléchis, approchèrent leurs museaux de la crèche, soufflant par les narines, comme si par l'usage de la raison ils avaient compris que l'enfant, abrité si misérablement, en une saison si froide, avait besoin d'être réchauffé. Sa mère, les genoux fléchis, l'adora, et, rendant grâce à Dieu, s'exclama : « Je te rends grâce, Seigneur très saint Père, qui m'as donné ton fils, et je t'adore, toi le Dieu éternel, et toi, le fils du Dieu vivant et le mien. » Joseph ensuite l'adora également, et attrapant la selle de l'âne pour en extraire la laine qui rembourrait son petit coussin, il la posa à côté de la crèche afin que Notre Dame puisse s'y asseoir. Marie s'y assit donc, et plaça la selle sous son coude, ainsi se tenait la maîtresse du monde, le visage penché au-dessus de la crèche, son regard et tout son amour adressés à son fils chéri. Voilà ce que dit la révélation. [...]

Une fois le Seigneur né, la multitude d'anges qui se trouvait là adora son Seigneur puis s'en alla aussitôt auprès des bergers, qui étaient près de là par hasard, au bord d'une route, leur annonçant la



*natiuitatem et eciam locum. Exinde ascenderunt in celum cum canticis et iubilis, conciuibus suis ea similiter nunciantes. Tota igitur superna curia exhilarata, magnoque facto festo et laudibus et graciaram accionibus Deo patri exhibitis, uenerunt omnes quotquot erant ibi, successiue per ordines suos uidere faciem Domini Dei sui. Et adorantes eum cum omni reuerencia et eciam matrem eius, laudes eidem et cantica personabant. Quis enim eorum auditis novis, remansisset in celo quin uisitasset Dominum suum humiliter constitutum in terra? In nullo hec superbia cadere potuisset. Et ideo dicit Apostolus Ad Hebreos: « Et cum introducit primogenitum in orbem terrarum dicit: Et adorent eum omnes angeli Dei. » [Heb. 1, 6] Hec de angelis meditari incundum puto qualitercumque se habuerit ueritas. Venerunt eciam pastores et adorauerunt eum, referentes que audierant ab angelis. Mater uero prudentissima omnia que de ipso dicebantur « conseruabat in corde suo » [Luc 2, 51]. Illi autem gaudentes abierunt. Genu flecte et tu qui tantum distulisti, et adora Dominum Deum tuum, et postea matrem eius et reuerenter saluta sanctum senem Ioseph. Deinde osculare pedes pueri Iesu iacentis in presepio, et roga Dominam ut eum tibi porrigat uel permittat accipere. Accipias eum, et inter brachia tua retine. Intuere faciem eius. Diligenter ac reuerenter deosculare, et delectare in eo confidenter. Hec facere potes quia ipse ad pescatores uenit pro eorum salute. Et cum eis humiliter conuersatus est et tandem se ipsis dimisit in cibum. Vnde benignitas sua piacenter se permittet tangi pro tuo uelle, nec imputabit presumptioni sed amori. Semper tamen cum reuerencia et timore hec facies quia ipse sanctus sanctorum est. Postea redde ipsum matri; et conspice diligenter quam studiose et sapienter gubernat eum, lactat, et cetera. Facit obsequia. Sta et tu et adiuua eam si potes. In his delectare, incundare, ac sedule meditari memento; et quantum potes sta familiaris Domine et puero Iesu. Et intuearis faciem eius sepe, « in quam desiderant angeli prospicere. » [Hebr. 12, 28] Semper tamen, ut dixi, « cum reuerencia et timore », ne paciariis repulsam. Reputare enim te debes indignam a talium conuersatione.*

nativité et son lieu. De là ils montèrent au ciel en chantant et en se réjouissant, annonçant de même la nouvelle aux autres anges. L'ensemble de la cour céleste fut en liesse et manifesta sa grande joie en chantant des louanges et en rendant des actions de grâce à Dieu le Père, après quoi ils se rendirent tous, autant qu'ils étaient, en ce lieu, successivement et par ordre, voir le visage de leur Seigneur Dieu. L'adorant avec une révérence extrême ainsi que sa mère, ils entonnaient des louanges et des chants. Qui parmi eux, à l'annonce de cette nouvelle, serait resté au ciel sans rendre visite à son Seigneur humblement incarné sur terre? Aucun d'entre eux n'aurait pu pécher par tant d'orgueil. Et effet l'Apôtre dit aux Hébreux : « Et lorsqu'il introduit son premier fils sur terre il dit : "Que tous les anges de Dieu l'adorent." » Je crois qu'il est plaisant de méditer ces actions des anges et les voies par lesquelles la vérité s'est révélée. Les bergers vinrent également et ils l'adorèrent, rapportant ce qu'ils avaient entendu de la bouche des anges. La Mère, très sage, « conservait dans son cœur » tout ce que l'on disait de lui. Les bergers, réjouis, s'en allèrent. Agenouille-toi, toi qui as tant tardé, et adore ton Seigneur Dieu, puis sa mère, et salue avec respect le vieux saint Joseph. Ensuite embrasse les pieds de l'enfant Jésus allongé dans la crèche, et demande à notre Dame qu'elle te le tende et qu'elle te permette de le prendre. Prends-le, et garde-le dans tes bras. Regarde son visage. Avec soin et révérence, embrasse-le, et délecte-toi de lui en toute confiance. Tu peux faire cela parce qu'il s'est approché des pêcheurs pour leur salut. Avec eux humblement il a parlé et enfin il s'est transformé en nourriture pour eux. Sa bonté te permettra volontiers de le toucher à loisir, et n'imputera pas tes caresses à l'audace mais à l'amour. Tu le feras cependant toujours avec révérence et crainte parce qu'il est le saint des saints. Après quoi rends-le à sa mère ; et observe attentivement avec quel soin et quelle habileté elle s'occupe de lui, l'allaite, etc. Elle le révère. Tiens-toi auprès d'elle et aide-la si tu peux. Souviens-toi de jubiler en lui, de te réjouir, et de méditer avec empressement ; et, autant que tu peux, sois assidue auprès de Jésus, Seigneur et enfant. Regarde souvent son visage, « dans lequel les anges désirent plonger leurs regards. » Toujours cependant, j'y insiste, « avec révérence et crainte », pour éviter de te sentir repoussée. Tu dois en effet te considérer

<p>[5. Deuxième moment méditatif]  <i>Meditare eciam debes cum gaudio quanta sit hodierna solemnitas. Hodie namque natus est Christus, et sic vere est dies natalis regis eterni, et Filii Dei uiui. [...] Hodie adoratus est Deus in similitudine carnis peccati. Hodie illa duo mirabilia contigerunt que omnem superant intellectum, et sola fides apprehendere potest : scilicet quod Deus nascitur, et uirgo parit</i><sup>12</sup>.</p>	<p>indigne d'une telle fréquentation.</p> <p>Tu dois méditer avec joie combien aujourd'hui est un jour de fête. Car aujourd'hui est né le Christ, aussi est-ce le jour de la naissance du roi éternel, et Fils du Dieu vivant. Aujourd'hui Dieu est adoré sous l'apparence du péché de chair. Aujourd'hui deux miracles se sont réalisés qui dépassent tout entendement, et que seule la foi permet d'appréhender : à savoir que Dieu est né, et qu'une vierge a accouché.</p>
---	--

On reconnaît la formation franciscaine de Jean de Caulibus au vocabulaire de la pauvreté avec lequel il décrit d'emblée Marie et Joseph (*sicut pauperes mercatores bestiarum, quia pauperes erant*), omniprésent dans les passages méditatifs. La fonction didactique des *Meditationes* ressort de la fréquence à laquelle reviennent les impératifs d'apostrophe (*compatere, conspice*). Il s'agit pour la clarisse non seulement d'observer mais d'apprendre, de connaître par cœur les épisodes de la vie du Christ. Lorsqu'il en arrive au moment même de la naissance, le franciscain emploie l'adverbe au superlatif (*diligentissime inspice omnia*) pour souligner l'arrivée du point culminant de son récit. Il ne se contente pas en effet de raconter, comme il le faisait jusque-là, il explique que le récit à venir de l'accouchement est en réalité une révélation dont la Vierge a gratifié un confrère franciscain (*referre intendo quae ab ipsa Domina revelata et ostensa fuerunt*). Ce franciscain *fide dignus* permet de présenter les mots qui décrivent la Nativité comme directement issus de la Vierge et de leur conférer un poids et une légitimité incontestables.

Nombreux sont les éléments nouveaux introduits par Jean de Caulibus dans cette révélation, à commencer par deux détails, en début et en fin de texte : Marie s'appuie à une colonne pour accoucher, Joseph extrait de la selle de l'âne le coussinet de laine pour offrir à Marie une assise plus confortable. Mais l'auteur souligne surtout deux autres points, à savoir l'instantanéité de l'accouchement et les différentes adorations de l'Enfant. Marie a accouché sans douleur et si vite qu'elle peut à peine s'en apercevoir : *Filius Dei aeterni exiens de matris utero, sine aliqua molestia vel laesione, in momento, sicut erat in utero, sic fuit extra uterum super foenum*. Vient ensuite la description du soin avec lequel Marie enduit le Nouveau-né de son lait, le linge et le pose dans la crèche. Après quoi commence

<sup>12</sup> JOHANNES DE CAULIBUS 1997, p. 30-36. Je remercie Anna Fontes pour avoir corrigé et amendé ma traduction. Toute erreur est de mon fait. Il n'existe qu'une traduction anglaise des *Meditationes Vitae Christi* : GREEN, RAGUSA 1977.

l'énumération des différentes adorations : les animaux les premiers (*bos et asinus flexis genibus*), dont l'agenouillement s'inscrit dans l'enchaînement quasi rationnel de leurs gestes (*flantes per nares ac si ratione utentes cognoscerent, quod puer sic pauperrime contactus, calefactione, tempore tanti frigoris, indigebat*). Marie ensuite (*flexis genibus adoravit*), qui joint le geste à la parole (*adoro te*), et enfin Joseph (*similiter adoravit eum*). La révélation se termine par le portrait de la *Domina mundi* attendrie qui contemple son nourrisson (*innixa oculis et toto affectu super dilectissimum filium suum*).

Après le premier intermède méditatif, Jean de Caulibus reprend le récit des adorations, en commençant par les anges (*angelorum multitudo suum Dominum adorauerunt*), qui accompagnent leur dévotion d'un grand concert de louanges. Les anges qui se trouvaient sur terre au moment de la naissance (*ibi existens*) se chargent d'avertir aussi bien les bergers (*confestim ad pastores iuerunt nunciantes eis ipsa natiuitatem*) que leurs concitoyens au ciel (*conciuibus suis ea nunciantes*). Ces derniers, respectant les hiérarchies angéliques (*uenerunt omnes quotquot erant ibi, successive per ordines suos uidere faciem Domini*), viennent adorer l'Enfant et la Mère (*adorantes eum et eciam matrem eius*). Ce *eciam matrem eius*, inédit jusque-là, introduit une forme d'adoration envers Marie :

Aussi parfaitement humain que soit son aspect, Marie participe autant que son fils du surnaturel et continue à se rapprocher d'un statut divin. ... La Mère de Dieu jouit de l'hyperdulie, une forme de l'adoration intermédiaire entre la latrie réservée à Dieu seul et la dulie offerte aux saints, mais son statut peut se rapprocher de l'un ou l'autre de ces deux pôles<sup>13</sup>.

Marie pratique donc l'adoration en même temps qu'elle la reçoit. Le fidèle peut l'imiter pour adorer Jésus, mais il peut surtout l'adorer pour elle-même, et lui demander d'intercéder pour lui auprès de Dieu. Les *Meditationes* enregistrent, entérinent l'essor du culte marial : on retrouvera bien sûr ce phénomène lors de l'analyse des images. Revenons au texte, où les bergers (*adorauerunt eum*) succèdent aux anges. Jean de Caulibus propose dans les *Meditationes*, pour la première fois, une énumération exhaustive de toutes les adorations, depuis les animaux – les seules pour lesquels il ne prononce pas le verbe *adorare* mais se contente de la position (*flexis genibus*) – jusqu'aux bergers, en passant par Marie, Joseph et les anges, alors qu'elles n'avaient jamais été ainsi mises en série dans les apocryphes et encore moins dans les Évangiles canoniques. Cette itération du geste et du

---

<sup>13</sup> WIRTH 2011, p. 173-175.

verbe *adorare* a une fonction didactique : enseigner l'adoration à la clarisse, par la répétition. Il la presse (*genu flecte et tu qui tantum distulisti*), lui enjoint d'adorer le Fils puis la Mère, comme l'avaient fait les anges (*adora Dominum teum et postea matrem eius*) et de montrer du respect à Joseph. La distinction des verbes (*adora Dominum et matrem / saluta sanctum senem Ioseph*) traduit celle des attitudes vis-à-vis de Dieu et de sa Mère (l'adoration) d'une part, et vis-à-vis de Joseph de l'autre (une simple salutation). *Reverenter saluta*, tout en marquant de la déférence, ne peut en aucune manière prêter à confusion et être pris pour une invitation à l'adoration.

Jean de Caulibus invite ensuite la clarisse à entrer en contact physique avec l'Enfant Jésus (*osculare pedes pueri*), à demander à Marie la permission de le prendre dans ses bras. L'effusion de tendresse, tout à fait cohérente avec la leçon de saint François, doit déboucher sur la contemplation du visage de Jésus comme degré suprême de la béatitude. La longue série d'impératifs, commencée avec *genu flecte*, guide la clarisse sur ce chemin vers la béatitude, jusqu'à une invitation très franche à la jouissance (*Intuere faciem eius. Diligenter ac reverenter deosculare, et delectare in eo confidenter*). Il s'agit pour la clarisse de comprendre la *benignitas* du Christ qui la laissera faire pourvu que ses élans d'affection soient également pleins de *reverencia et timore* (*piacenter se permittet tangi pro tuo uelle, nec imputabit presumptioni sed amori*). Caulibus révèle ici que l'éducation de la clarisse, par définition vouée à la chasteté, passe également par l'apprentissage des gestes maternels. Elle reçoit une formation en fonction de son sexe, et quoiqu'elle ne soit pas destinée à faire l'expérience de la grossesse et de l'accouchement, elle est invitée à s'approprier de la seule expérience de maternité autorisée, à savoir celle de Marie. Jean Wirth a consacré, dans *l'Image à la fin du Moyen Âge*, plusieurs pages à ce phénomène compensatoire :

Que la privation des rapports sexuels ait donné à la « mystique » des nonnes un caractère de substitut, cela a été dit et redit à satiété depuis plus d'un siècle. L'attention des historiens et des psychologues a été moins attirée vers une importante conséquence de cette privation, le besoin inassouvi d'être mère. De fait, l'imagination pieuse des nonnes et les images qui la stimulent portent autant sur la grossesse, l'accouchement et la maternité que sur l'étreinte conjugale<sup>14</sup>.

Le texte de Jean de Caulibus demande effectivement à la clarisse de rendre le nouveau-né à sa mère (*Postea redde ipsum matri*), et d'apprendre d'elle comment on prend soin d'un

---

<sup>14</sup> WIRTH 2011, p. 142.

enfant (*conspice diligenter quam studiose et sapienter gubernat eum*), voire de l'aider (*adiuua eam si potes*). Ce texte nous apprend que la méditation est en fait le résultat d'un parcours essentiellement sensitif et affectif (*In his delectare, incundare, ac sedule meditari memento*), dont la maîtrise vient par la répétition (*quantum potes sta familiaris Domine et puero Iesu*). Le chapitre *De Nativitate* se clôt avec un second moment méditatif rythmé par l'anaphore de *Hodie* en tête de phrase. L'auteur s'en sert pour énumérer les aspects extraordinaires de la naissance de Jésus et aider la clarisse à les retenir (*Hodie adoratus est Deus in similitudine carnis peccati. Hodie duo mirabilia contigerunt : Deus nascitur, et uirgo parit*).

Les *Meditations* se poursuivent ensuite avec la circoncision de Jésus, le huitième jour après sa naissance (chapitre VIII. *De Circumcisione*). Le chapitre IX *De Epiphania*, raconte l'adoration des Mages le trentième jour (*Honorant eum ut regem et adorant ut Deum. ... Stant igitur genuflexi coram eo, et colloquuntur cum Domina*<sup>15</sup>). Le chapitre X *De Mora Domine apud praesepe* mérite d'être cité parce qu'il raconte le séjour de Marie dans la grotte après le départ des Mages jusqu'au quarantième jour après la naissance, ce qui permet à l'auteur de décrire une nouvelle fois les soins qu'elle prodigue à son fils, répétant en somme la scène de la Nativité, et invitant nouvellement la clarisse à imiter la Vierge<sup>16</sup> :

<i>CAPUT X De mora Dominae apud praesepe.</i>	<i>Le séjour de Notre Dame auprès de la crèche</i>
<i>Expeditis igitur Magis, et versus patriam suam regressis, et totis eorum oblationibus erogatis, adhuc stat Domina mundi cum puero Iesu, et nutritore suo sancto sene Joseph apud praesepe, in illo locello patienter usque ad quadragesimam diem, ac si esset quaedam mulier alia de populo, et puer Jesus esset homo purus, et indigeret legis observatione.</i>	Les Mages une fois congédiés, et repartis vers leurs contrées, une fois tous leurs dons redistribués, voici toujours près de la crèche la maîtresse du monde avec l'enfant Jésus, ainsi que son père nourricier, le vieux saint Joseph, séjournant patiemment dans ce lieu modeste jusqu'au quarantième jour, comme si elle était une quelconque femme du peuple et comme si l'Enfant Jésus n'était qu'un homme, soumis à l'observation de la loi.
<i>Sed quia nolebant praerogativas singulares, legem observabant ut caeteri. Non sic faciunt multi, qui in communi congregatione degentes, sibi speciales praerogativas exigunt fieri, et ab aliis, tanquam honorabiliore, volunt in talibus discerni : sed hoc non patitur humilitas vera. Stabat ergo Domina more aliarum,</i>	Mais comme ils ne prétendaient à aucun traitement de faveur, ils observaient la loi, comme tous les autres. Ils sont rares ceux qui se comportent de la sorte, au contraire ceux qui habitent en société exigent qu'on leur réserve des traitements de faveur et, comme s'ils méritaient plus d'honneurs,

<sup>15</sup> JOHANNES DE CAULIBUS 1997, p. 39-41.

<sup>16</sup> Après l'accouchement, la femme restait – dans la religion juive mais également dans la religion chrétienne, puisque cette règle était encore en vigueur à Florence au Quattrocento – quarante jours confinée chez elle, au repos. Ce n'est qu'après un passage rituel par le temple (synagogue ou église donc) qu'elle reprenait toute sa place dans la communauté : v. 8.3 Nativités et relevailles

<p><i>dictam diem expectans ingressura in templum. Stabat vigilans et attenta super custodia dilecti filii sui. O Deus ! cum quanta sollicitudine et diligentia ipsum gubernabat, ne in minimo esset dejectus. Cum quanta etiam reverentia, et cautela, et quo timore ipsum contrectabat, quem sciebat esse Deum suum et Dominum suum, flexis genibus accipiebat, et imponebat eum in cunis ! Cum quanta etiam jucunditate et confidentia, et auctoritate materna, ipsum amplexabatur, osculabatur, stringebat dulciter, et delectabatur in eo, quem sciebat esse filium suum ! Quam saepe curiose intuebatur eum in vultu, et singulis partibus ejus sacratissimi corporis ! Quam seriose ac pudenter tenella membra fascia componebat ! Sicut enim fuit humillima, sic fuit et prudentissima : unde in singulis officiis et obsequiis, vigilanti et dormienti sedule ministrabat, non solum infantulo, sed grandaevo.</i></p> <p><i>O quam libenter eum lactabat ! Vix fieri potuit, quin magnam, etiam aliis foeminis inexpertam dulcedinem in talis filii lactatione sentiret. Sed et de sancto Joseph refert Bernardus se credere, quod et puerum Jesum super genua sua tenens, eidem frequenter arrisit.</i></p> <p><i>Stante ergo Domina apud praesepe, sta et tu cum ea juxta praesepe ; et delectare frequenter cum puero Jesu, quia virtus exit ab ipso. Quaelibet anima fidelis, et maxime religiosa persona, a die Nativitatis Domini usque ad Purificationem, deberet saltem semel in die, apud praedictum praesepe Dominam visitare, adorare puerum Jesum et Matrem ejus affectuose, meditari de paupertate, humilitate et benignitate ipsorum<sup>17</sup>.</i></p>	<p>veulent se distinguer par là des autres : ce que la vraie humilité ne tolère pas. Notre Dame se tenait donc comme les autres, attendant le jour où elle entrerait dans le temple. Elle se tenait vigilante et attentive, gardant son fils chéri. O Dieu ! Avec quelle sollicitude et avec quel dévouement prenait-elle soin de lui, afin que rien ne lui fasse défaut. Avec quelle déférence même, avec quelle précaution et quelle crainte le traitait-elle et, sachant qu'il était son Dieu et son Seigneur, se mettait-elle à genoux pour le prendre dans ses bras, avant de la poser dans la crèche ! Avec quelle joie et quelle aisance, avec quelle assurance maternelle elle l'embrassait, lui donnait des baisers, l'étreignait doucement, et jubilait de sa présence, en sachant que c'était là son fils ! Avec quelle curiosité elle regardait souvent son visage, et chaque membre de son corps très saint ! Avec quelle application et quelle pudeur elle serrait ses petits membres dans les langes ! De même qu'elle fut extrêmement humble, elle se montra extrêmement prudente : de sorte que, s'acquittant de chacune de ses tâches, elle servait avec empressement, le jour comme la nuit, non seulement le petit enfant, mais aussi Joseph.</p> <p>Oh, avec quelle joie elle l'allaitait ! Il semble presque impossible qu'elle pût ressentir une telle délectation, inconnue des autres femmes, dans l'allaitement de son fils. Bernard rapporte aussi que, d'après lui, lorsque Joseph tenait à son tour l'enfant Jésus sur ses genoux, il lui souriait souvent.</p> <p>Notre Dame se tenant auprès de la crèche, tiens-toi aussi, avec elle, tout près de la crèche ; et réjouis-toi souvent en compagnie de Jésus, parce de lui émane la vertu. Toute âme fidèle, et surtout toute personne croyante, depuis le jour de la Nativité jusqu'à celui de la Purification, devrait, à tout le moins une fois par jour, se rendre auprès de la crèche pour visiter Notre Dame, adorer l'enfant Jésus et sa Mère avec tendresse, et méditer sur leur pauvreté, leur humilité et leur bonté.</p>
--	--

L'auteur prend soin de montrer que Marie ne déroge pas aux règles communes, en l'occurrence celle qui exige des accouchées qu'elles observent quarante jours de réclusion (*ac si esset quaedam mulier alia de populo, stabat ergo Domina more aliarum*) avant d'aller se purifier au Temple (objet du chapitre XI *De purificatione Virginis*). Les dix derniers jours

<sup>17</sup> JOHANNES DE CAULIBUS 1997, p. 44-45.

après le départ des Mages sont l'occasion de dresser un portrait de Marie en mère parfaite, sachant combiner des aptitudes aussi différentes qu'indispensables (*sollicitudine, diligentia, reverentia, cautela*), où l'assurance (*gubernabat, confidentia, et auctoritate materna, vigilanti et dormienti sedule ministrabat*) se mêle à l'affection (*jucunditate, amplexabatur, osculabatur, stringebat dulciter*), à la déférence (*cum quo timore contrectabat, quem sciebat esse Deum suum, flexis genibus accipiebat, humillima*) en même temps qu'au plaisir (*delectabatur in eo, saepe curiose intuebatur eum in vultu, quam libenter eum lactabat*). La clarisse est invitée à expérimenter toutes ces nuances en imitant la Vierge (*Stante Domina, sta et tu cum ea juxta praesepe; et delectare frequenter cum puero Jesu*). Enfin, Jean de Caulibus prescrit une adoration quotidienne de Jésus et de sa Mère pendant les quarante jours suivant la naissance (*Quaelibet anima fidelis a die Nativitatis usque ad Purificationem deberet saltem semel in die apud praesepe visitare, adorare puerum Jesum et Matrem ejus affectuose*). La conclusion de cette longue narration-méditation sur la Nativité ne manque pas d'invoquer les vertus cardinales du franciscanisme : *meditari de paupertate, humilitate et benignitate ipsorum*.

Dans ce chapitre X (*De more Dominae apud praesepe*), le choix du temps des verbes accompagne l'intention de l'auteur qui est de rapprocher de la clarisse le récit évangélique. Le long paragraphe qui commence par *Sed quia nolebant* comporte non moins de dix-sept verbes à l'imparfait, qui prennent en charge la narration et la description. Le paragraphe final commençant par *Stante ergo Domina* est en revanche rédigé à l'impératif présent (*sta, delectare*). Les infinitifs qui suivent le conditionnel d'injonction (*quaelibet anima fidelis deberet visitare et adorare*) ont la même vertu : ils transforment la description d'un passé révolu en un spectacle présent et vivant auquel la clarisse a pour devoir de prendre part. À y regarder de près, ce jeu sur les temps est déjà à l'œuvre dans le chapitre VII (*De Nativitate*). Le paragraphe sur le recensement [1.] débute par une description des circonstances dans lesquelles va s'inscrire l'action principale (*exiit edictum ut describeretur, Joseph ire vellet*). Lorsque les protagonistes entrent en scène en revanche, Jean de Caulibus emploie le présent (*Vadit Domina, Bethleem est prope Hierusalem, ducunt, vadunt*). La rupture temporelle recherche un effet d'*evidentia* qui saisisse l'attention de la clarisse, ou de tout lecteur, et en augmente par conséquent l'empathie (*Comperere, conspice*). Par l'usage prolongé du présent, l'écriture s'emploie à dramatiser les passages sur le désarroi de la Sainte Famille (*[Domina] conversantem, quaerentem ut quiescat non invenit, omnes licentiant eam, coguntur divertere*). Enfin, Jean

de Caulibus oppose le plus fortement temps passé et temps présent dans le paragraphe sur les adorations [4.]. La description des adorations successives se fait par la répétition de verbes au passé simple (*[angeli] adoraverunt, venerunt; venerunt pastores et adoraverunt*). Le tournant du texte se situe dans le passage entre le congé pris par les bergers et l'ordre intimé à la clarisse de se substituer à eux (*gaudentes abierunt. Genu flecte et adora*). À compter de ce changement de temps en faveur du présent, tout le restant du paragraphe multiplie les impératifs (*saluta, osculare, inter brachia tua retine, intueri, deosculare, delectare, redde, conspice, sta et adiuva, delectare, incundare*) qui évoquent une interaction physique de la clarisse avec la Vierge et son Fils, voire un jeu dévotionnel proche de ceux que Ch. Klapisch-Zuber a identifiés et décrits dans la Florence du siècle suivant :

La pratica rituale più corrente è l'esposizione del Bambin Gesù non solo sull'altare, in posizione trionfante, ma anche coricato in una culla o in una mangiatoia, a Natale ; i fedeli vengono ad adorarlo e a toccargli e baciargli i piedi ... questi Bambin Gesù di Natale ... suscitano altri riti di accudimento materno, assai più elaborati e sempre più diffusi nei conventi europei dell'epoca moderna. Queste pie donne non si accontentano di cullare i loro piccoli Gesù ; qui o là esse gli fanno il bagno, li rivestono, gli ricuciono i vestitini, mettendo così in pratica alla lettera le raccomandazioni spirituali che incoraggiavano la buona cristiana a sobbarcarsi anche queste umili incombenze. ... L'immagine ... non viene soltanto interpretata e adorata, ma è manipolata, carezzata, portata a passeggio attraverso il convento ... essa prende veramente vita<sup>18</sup>.

Ce que l'historienne identifie comme une pratique de l'époque moderne existe en réalité déjà au Trecento puisque Jean de Caulibus impartit bien à sa clarisse des *raccomandazioni spirituali che incoraggiavano la buona cristiana a sobbarcarsi anche queste umili incombenze*. Dans l'ensemble du texte, par ailleurs, la culture visuelle (la connaissance des *immagini interpretate, adorate, manipolate*) de l'auteur transparait nettement. Certaines formulations semblent de véritables descriptions des variantes de la *Nativité* telles qu'on les a identifiées, au chapitre précédent, dans les volets des triptyques portatifs :

- *mater se inclinans, recolligens eum et dulciter amplexans, posuit in gremio suo, et posuit eum in praesepio; flexis genibus accipiebat et imponebat eum in cunis*, évoquent, par exemple, le M. di San Martino alla Palma (1325-50, Assise, Coll. Perkins) ;

---

<sup>18</sup> Chapitre XI « Le sante bambole. Gioco e devozione nella Firenze del Quattrocento », in KLAPISCH-ZUBER 1988, p. 305-329, en l'occurrence ici p. 321-322.



- *ipsum amplexabatur, osculabatur, stringebat dulciter, intuebatur eum in vultu*, ce regard tendre revient dans chacun des triptyques de Jacopo del Casentino (1315-50, Denver Art Museum ; 1315-50, New York, Christie's 1995) ;
- *eum lactabat*, comme dans le volet de triptyque démembré de Taddeo Gaddi (1330-34, Florence, Galleria Moretti 2003).

Il ne s'agit pas de dire que Johannes de Caulibus connaissait précisément ces retables-là mais de suggérer qu'il en fréquentait de très semblables au quotidien. La construction même d'une phrase avec le verbe *stare* évoque presque une *ekphrasis* : *stat Domina mundi cum puero Jesu, et nutritore suo sancto sene Joseph apud praesepe*. Il est possible que l'écriture de Jean de Caulibus témoigne ici concrètement de sa familiarité avec ces images comme de leur pénétration et de leur assimilation dans le milieu franciscain. D'autant plus que le ms. It. 115 comporte un cycle d'illustrations dont l'abondance et l'inventivité, tout à fait uniques, montrent qu'elles ont été soigneusement pensées par quelqu'un qui appréciait les images et leur efficacité, afin de guider par elles l'apprentissage et la méditation au moins au même titre que par le texte :

È solo dopo il contributo dell'artista che si può dire compiuta la missione didattica dell'autore del testo e dell'ideatore delle illustrazioni. ... l'intento del ms. It. 115 era di fornire ... un'immagine ... che aiutasse la clarissa nelle sue meditazioni. ... Non è più possibile dire se sia stato il testo che invita la clarissa ad avvicinarsi alla scena rappresentata ... che ha ispirato l'artista, o se sia stato il concetto delle ... illustrazioni come un progressivo intromettersi della clarissa (o di un qualsiasi lettore del libro) nella scena, a suggerire l'idea all'autore. Si tratta di una collaborazione continua e reciproca. ... È soprattutto il testo stesso delle *Meditationes* che suggerisce che fin dall'inizio l'autore aveva in mente di far accompagnare le parole con delle immagini<sup>19</sup>.

Quoique l'ensemble des illustrations prévues n'ait pas été exécuté, celles qui concernent la *Nativité*, et qui se situent au début de l'ouvrage, sont achevées. Dans les marges de chaque image, des notes sont destinées à l'illustrateur afin de le guider dans la réalisation d'un ensemble figuratif d'une précision inédite<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> RAGUSA 2003, p. 77.

<sup>20</sup> Ragusa et Green ont recensé les quelques occurrences où l'illustrateur n'a pas suivi les indications, RAGUSA GREEN 1977, p. XXXIII.

## 5.2 Les illustrations du ms. It. 115

À chaque chapitre de texte correspond une « rubrique » regroupant plusieurs images :

- *de la nattivita del nostro signore yhesu christo. Luca II* correspond aux chapitres VII (Nativité) et VIII (Circoncision) et comporte onze images réparties du folio 18r au 25r ;
- *de la epiphanya uvero de la manifestagione del nostro signore yhesu christo* correspond au chapitre IX du texte et comporte six images consacrées aux Mages, réparties du fol. 27v à 30v ;
- *de la dimoransa de la donna appo lo presepio* correspond au chapitre X et comporte trois nouvelles illustrations de la *Nativité* réparties du fol. 31r à 32r.

La *Nativité* – cela vaut aussi pour l'*Adoration des Mages* – n'est pas ici *une* image mais une multiplicité d'arrêts sur image qui, mis bout à bout, forment un récit détaillé :

l'immagine della Natività, di solito limitata ad una sola raffigurazione in un riquadro, è qui ampliata secondo il principio della illustrazione narrativa che impone *un quadro per ogni azione*. L'autore sviluppa la trama e l'artista la figura passo per passo<sup>21</sup>.

Observons dans un premier temps chacune des aquarelles qui se lisent presque comme les vignettes d'une bande dessinée. Elle sont accompagnées d'une, voire deux inscriptions : des notes marginales à l'usage de l'illustrateur encore lisibles sur le manuscrit ainsi que, dans certains cas, des titres, comme si le peintre avait ressenti le besoin d'explicitier le sujet de plusieurs de ces scènes rarement représentées auparavant<sup>22</sup> :

### LÉGENDES DES ILLUSTRATIONS DU MS IT 115

Folio	Titre moderne	Notes marginales à l'usage de l'illustrateur	Titre de l'image dans le manuscrit
16	Les doutes de Joseph	Di sopra come josep mirava la donna	Maria come cucie/josep come sta pensoso della

<sup>21</sup> RAGUSA 2003, p. 74-75.

<sup>22</sup> Toutes les légendes retranscrites dans ce tableau sont disponibles sur <http://mandragore.bnf.fr>. Les titres modernes en revanche sont de mon fait. D'après les philologues qui ont examiné le manuscrit, deux personnes différentes ont rédigé les inscriptions à destination de l'enlumineur d'une part, et les titres donnés aux images une fois terminées de l'autre : « presumably after the drawings were made, the artists added the explanatory inscriptions ... the vocabulary of the inscriptions differs from that of the text. Some of the new words used are *maida, puella, desco, banco*. », GREEN, RAGUSA 1977, p. XXIX et n. 13.

			donna chella va grossa
16v (1)	Marie face aux doutes de Joseph	Come la donna sta e mira josep	Maria/josep pensoso
16v (2)	Le songe de Joseph et la prière de Marie	Come li apparve l'angelo a josep	Come l'angelo anuncio a joseph come la nostra dona ... grossa de lo spirito sancto
17	Joseph remercie Dieu	Come joseph ringracia colla donna	Joseph come ringratia dio del de... della donna/maria
18	Voyage vers Bethléem	come... donna e josep coll'acinello e el bue	josep come va con maria in jerusalem a la festa
18v	Préparatifs de l'accouchement	come entra in de la grotta	maria / josep / come sono intrati in una grotta non trovando altro albergo
19	La naissance	come parturisce	maria come ae parturito / joseph
19v	Marie prend Jésus dans ses bras	come lo ricolse e abbracciolo e po lo lava colla[tte]	
19v	L'adoration	come lo [...]	
20	Le repos	come josep [...]	
22	L'adoration des anges	come la donna e josep era in de la grotta... in del presepio [...]	
22v	L'annonce aux bergers	come l'angelo venne ai pastori	
23	L'adoration des bergers		
24v	Marie circoncit Jésus	come la [...]	come la nostra donna lo circuncise... jhesu
25	Jésus console Marie	come la donna... lo bambulo	
27v- 28	Le voyage des Mages	come vanno li mai colla cavallaria e colle	
28	La sainte Famille attend les Mages	la grotta colla donna e col parvulo collei e josep all'uscita	Josep
28v	L'adoration des Mages	come stano inanti al bambulo	
29	Les Mages offrent leurs présents	... apporta [...]	
29v	Le voyage de retour des Mages	come sene vanno	li mai come se ne vanno
30v	Marie donne les présents aux pauvres	come la... da ai poveri la [...]	come la nostra donna da ai poveri tutto loro che diederio offerta a jhesu
31	Marie allaite Jésus	come la donna e in de la grotta col bambulo in collo e josep	

31v	Joseph tient Jésus dans ses bras	come ella donna in de la sua grotta l'istalla	
32	La sainte Famille quitte la crèche	come la donna col bambolo in collo e josep vanno al templo	come la nostra donna va con josep al templo

Le chapitre VI (*De conversacione et habitacione et vita quam Domina fecit cum sponso* des *Méditations*, juste avant le récit de la Nativité, fait une large place aux doutes de Joseph jusqu'à ce que l'ange vienne le rassurer dans son sommeil. Cet épisode est illustré en quatre images : les deux premières (f. 16 et 16v [1]) montrent Marie cousant ou filant la laine, assise en face de Joseph particulièrement pensif. Le dédoublement de la scène des doutes est un moyen visuel efficace d'insister sur l'embarras et la durée du trouble qui agite Joseph. La troisième image (f. 16v [2]) montre l'ange qui vient expliquer l'origine divine de la grossesse de Marie à Joseph durant son sommeil, tandis que Marie prie pour que ses doutes se dissipent. Enfin, la quatrième image (f. 17) montre à nouveau les deux époux, mais une fois la tension résolue : Marie, sortie de son silence, s'adresse à Joseph, tandis que lui remercie Dieu (la prise de parole de chacun est rendue par leurs mains en mouvement). Cette petite séquence est très représentative de la qualité des rapports au sein du couple illustrés dans le ms. It. 115., où Joseph et Marie sont montrés comme capables de dialogue et de complicité, qualités que l'on retrouve dans la suite des illustrations.

Les illustrations du chapitre VII (*De Nativitate*) sont au nombre de neuf, deux avant la naissance (f. 18 et 18v), une pendant (f. 19), et les six autres ensuite (f. 19v deux fois, 20, 22, 22v, 23). La première (f. 18) illustre le *Voyage de Joseph, Marie enceinte et leurs deux animaux vers Bethléem* pour le recensement. Pour décrire ce moment, rare dans la tradition figurative, le peintre a emprunté et modifié le schéma de la *Fuite en Égypte* : si la composition d'ensemble est la même, Marie n'est pas assise sur l'âne mais marche à pied comme Joseph, et le bœuf accompagne l'âne, alors qu'il est généralement absent de la *Fuite en Égypte*<sup>23</sup>. Dans l'image suivante (f. 18v), les protagonistes sont arrivés dans la grotte et Joseph montre la crèche à Marie. Le moment précisément représenté, inédit dans la tradition figurative, précède l'accouchement et montre Marie assise au sol, adossée à une paroi de la grotte, une main sur son ventre rond. L'image suivante (f. 19) montre le

<sup>23</sup> Le cycle de fresques de Sant'Abbondio (1315 ca, M. di Sant'Abbondio, Como) comprend également un *Voyage vers Bethléem*.

moment de la naissance et, comme la précédente, elle est unique en son genre. Suivant le texte des *Meditationes*, Marie s'appuie à une colonne pour accoucher (*surgens virgo appodiavit ad quamdam columnam, quae ibi erat*). Cette colonne, dont la présence est si invraisemblable que le peintre ne prend pas la peine de la représenter dans les autres images de la grotte, a bien sûr une fonction allégorique. Elle est la *figura* du Christ, qui apparaît miraculeusement au moment où le Christ se révèle à nos yeux<sup>24</sup>. Marie figure le geste de l'accouchement en ouvrant son manteau de ses deux mains, révélant un Jésus enroulé à mi-corps dans un pan de ce même manteau. L'habit vaut ici pour le corps et le peintre l'utilise afin de montrer l'Enfant et la Mère non encore disjoints. Dans l'ensemble du corpus, on ne retrouve le motif de Jésus enroulé, langé dans le manteau de sa Mère que chez Filippo Lippi (1445 ca, Washington, National Gallery of Art)<sup>25</sup>; en revanche, le motif de Jésus posé sur un pan du manteau de sa Mère devient fort commun au Quattrocento (quelques exemples : Antonio Vivarini et Giovanni d'Alemagna, 1447, Prague, Narodni Galerie ; Mantegna, 1451-53, New York, Metropolitan Museum of Art). L'illustrateur du ms. It. 115 a donc un siècle d'avance dans l'invention d'un motif destiné à signifier le rapport privilégié de Marie et Jésus, leur lien charnel, Marie comme enveloppe charnelle du Dieu fait homme<sup>26</sup>.

Après ces trois premières images particulièrement innovantes, celles qui illustrent les suites de la naissance peuvent paraître plus familières, quoiqu'elles présentent en réalité elles aussi quelques particularités, liées à leur interaction avec le texte des *Meditationes*. On peut en effet lire ces images en suivant l'ordre du texte :

- *dulciter amplexans, posuit in gremio suo* : f. 19v (1) ;
- *bos et asinus flexis genibus ... Mater vero flexis genibus adoravit ... Joseph autem similiter adoravit eum* : f. 19v (2) ;
- *ipsa se posuit ad sedendum, et sellam posuit subtus cubitum* : f. 20 ;

<sup>24</sup> Daniel Arasse a décrit l'usage pictural de cette colonne allégorique par Piero della Francesca dans *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective* (en particulier p. 41-45), où il cite Raban Maur : « Colonna est divinitas Christi [...] Columna humanitas Christi [...] », *Allegoriae in Sacram Scripturam* (Patrologia Latina, 112, col. 899), in ARASSE 1999, p. 345, n. 46.

<sup>25</sup> Jésus y est enveloppé dans le manteau de sa mère de manière assez semblable, à ceci près que le manteau, avec son liseré de fourrure, est présenté plutôt comme une couverture enroulée autour de l'Enfant Jésus. Le tissu bleu du manteau de la Vierge dessine une courbe de la mère jusqu'à l'Enfant qui suggère toutefois de façon évidente le lien organique entre eux et, qui sait, peut-être aussi le processus concret de la mise au monde. Cette prédelle est plus amplement analysée plus loin, v. 9.3.3

<sup>26</sup> V. *Ibid.*, 9.3.3

- *angelorum multitudo suum Dominum adoraverunt* : f. 22 ;
- *ad pastores qui erant ibi nunciantes ipsam nativitatem et eciam locum* : f. 22v ;
- *venerunt pastores et adoraverunt eum* : f. 23.

Ces six images peuvent se décomposer en deux groupes. D'abord un cycle de trois scènes intimes, où seuls interviennent Marie, Joseph et les animaux, puis un cycle pour illustrer la propagation de l'hommage rendu à Jésus. Le premier geste (19v [1]) de Marie envers son Fils est un geste de tendresse, avant même l'adoration (19v [2]), qui n'arrive que dans un second temps, suivi enfin par un moment de repos (20), lors duquel elle s'assoit et admire son Fils dans la crèche. Dans la scène (19v [1]) où Marie embrasse affectueusement Jésus, le peintre la place sur un trône – suivant l'iconographie de la *Vierge à l'Enfant* –, lequel disparaît dans la scène suivante d'adoration. Il en est du trône comme de la colonne (19), sa présence ne relève pas du vraisemblable mais du symbolique et indique la dimension divine de cette naissance comparée à toutes les autres (celle de Jean-Baptiste au fol. 14v, par exemple). Si Ambrogio Lorenzetti (1320-25, Francfort, Städelsches Museum) était le premier à représenter Marie et Joseph adorant Jésus, le peintre du ms. It. 115 est certainement le premier à montrer les animaux qui les accompagnent dans ce geste. Cette première scène où tous les êtres présents autour de Jésus s'agenouillent témoigne, à mes yeux, de l'enracinement de l'adoration dans la pratique dévotionnelle d'une part, et de son installation dans l'iconographie italienne d'autre part.

L'auteur des *Meditationes* confère à son texte et à ses illustrations un ordre précis où les adorations se succèdent sans se ressembler (les animaux, puis Marie, suivie de Joseph, les anges, les bergers, et enfin les Mages), où ce geste exprime l'hommage de toutes les catégories d'êtres au Dieu nouveau-né (animaux, humains, célestes, riches et pauvres). Deux images illustrent le rôle des bergers, leur accordant ainsi une place de choix. L'*Annonce* (22v) présente trois bergers au centre de la composition, qui lèvent les bras et la tête vers un ange tenant un arbrisseau à la main. Tout le reste de l'image est occupé par des éléments de paysage (rochers et arbres), sur lesquels circulent de nombreux animaux :

Une chèvre, dressée, allonge la tête, cherchant à atteindre une touffe d'herbe trop élevée ; un bélier se gratte le cou avec la patte de derrière, tandis que deux autres s'affrontent ; un chien couché monte attentivement la garde : telle est la scène qui encadre l'Annonce faite aux bergers<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> DALBANNE 1929, p. 7-8.

Sans doute n'est-ce pas un hasard si l'illustrateur fait, à côté des bergers, une large place aux animaux : les textes qui racontent le Noël à Greccio insistent tous sur le fait que, pour François, la naissance du Christ advient pour toutes les créatures, humaines comme animales<sup>28</sup>. L'adoration des *Meditationes* est totalement inclusive, la clarisse elle-même est invitée à s'y prêter (*Genu flecte et tu qui tantum distulisti, et adora*) : dans l'*Adoration des bergers* (23), la Vierge, de trois-quarts face et la main tendue, ainsi que les anges plongeant vers Jésus, invitent à les imiter dans leur dévotion<sup>29</sup>. Les bergers, au premier plan, se tournent également vers la clarisse et l'incitent à les suivre, à entrer dans la scène « che non è più un'immagine formale artistica, ma un ambiente destinato ad includerla [la clarissa]<sup>30</sup>. » L'entrée du contemporain dans la scène rappelle François dans les *Noël à Greccio*, où, par sa ferveur en quelque sorte, il se substituait le temps de la mise en scène à Marie. La clarisse ici est invitée à participer en personne à la vie du Christ. Rarement la collaboration du fidèle n'est requise de manière aussi explicite dans le langage figuratif<sup>31</sup>.

Le chapitre VIII *De Circumcisione* comporte deux illustrations qui, sommées aux neuf que l'on vient d'observer, forment la rubrique *de la nattivita del nostro signore yhesu christo* : Marie circoncisant elle-même Jésus (24v) et Jésus la consolant de l'avoir circoncis (25). Telle est bien la version de la Circoncision revue par l'esprit franciscain, qui gomme le côté généralement institutionnel et public de la cérémonie se déroulant dans un temple sous la direction d'un prêtre. Dans les *Meditationes*, la Circoncision est prise en charge par Marie et se déroule dans l'intimité :

Ploravit ergo puer Iesus hodie propter dolorem quem sensit in carne sua ... Sed eo plorante credis ne quod mater potuerit lacrimas continere ? Ploravit ergo et ipsa, quam plorantem filius stans in gremio eius aspiciens, paruulam manum suam ad os et uultum eius ponebat, quasi nutu rogans eandem ne ploraret. Quam enim tenerrime diligebat a ploratu cessare uolebat ; similiter et mater cuius uiscera totaliter commouebantur in dolore et lacrimis filii, et nutu et uerbis consolabatur eum.

<sup>28</sup> 2.2.1 La *Vita* de Thomas de Celano.

<sup>29</sup> « L'illustrazione rispecchia il tono del testo che sostituisce la suggestione immediata all'esposizione obiettiva. In questo modo l'autore e l'artista delle *Meditationes* riescono ad andare oltre il consiglio di 'imitare' Cristo e permettono alla clarissa di prendere parte direttamente alla vita di Cristo. », RAGUSA 2003, p. 75.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>31</sup> « Inoltre l'illustrazione apre la via a tutti coloro che contemplano la parola e l'immagine a sentire lo stesso impulso. È solo dopo il contributo dell'artista che si può dire compiuta la missione didattica dell'autore del testo e dell'ideatore delle illustrazioni. », *Ibid.*, p. 77.

[L'enfant Jésus a pleuré aujourd'hui du fait de la douleur qu'il a ressentie dans sa chair. ... Mais crois-tu que sa mère, le voyant pleurer, a pu retenir ses larmes ? Elle a pleuré aussi, et son fils, assis sur son giron, la voyant pleurer, passait sa petite main sur la bouche et sur le visage de sa mère, comme si par ce geste il lui demandait de ne pas pleurer. Elle qui le chérissait si tendrement voulait qu'il cesse de pleurer ; ainsi la mère, que la douleur et les larmes de son fils émouvaient jusqu'au plus profond de son corps, le consolait de semblable façon en le caressant et en lui parlant<sup>32</sup>.]

Les deux aquarelles, visibles ensemble puisqu'elles occupent le *verso* d'un *folio* et le *recto* du suivant, illustrent à merveille la dialectique consolatoire identifiée par J. Wirth dans les images à partir du Trecento. Le sacrifice et la souffrance de Jésus sont inévitables, ils sont la condition sine qua non du rachat mais ils s'accompagnent désormais de toute une iconographie de la consolation dont la *Vierge à l'Enfant* est le principal vecteur<sup>33</sup>. La consolation se fonde sur l'empathie et la contagion des émotions, de sorte qu'elle devient circulaire : celle qui voit son Fils souffrir s'émeut, ce dernier s'en aperçoit et la console, avant qu'elle ne le console à son tour. Ce réflexe traduit la même conception du Christ comme Amour infini chantée par Iacopone dans les *Laude*<sup>34</sup>. Une nouvelle adoration suit ce dialogue mêlé d'amour et de douleur.

Six images scandent, en effet, le chapitre IX *De Epiphania*. Tout d'abord le *Voyage des Mages* (27v), avec leur long cortège qui a permis aux historiens d'art de reconnaître des costumes guerriers typiquement siennois de la première moitié du Trecento (semblables à celui de Guidoriccio da Fogliano, 1328-30, Sienne, Palazzo Pubblico). Ensuite une forme de *Sainte Famille* (28) où Marie tient Jésus dans ses bras tandis que Joseph se tient à l'orée de la grotte, d'où il observe dans le ciel l'étoile des Mages. L'*Adoration des Mages* proprement dite (28v) montre bien, grâce aux mouvements des mains, l'échange avec Marie tel que le décrit Jean de Caulibus (*Stant igitur genuflexi coram eo, et colloquuntur cum Domina uel per interpretem uel per seipsos ; quia sapientes erant, et forte linguam Hebraicam sciebant*<sup>35</sup>). L'un des Mages, le visage parfaitement de face, invite le fidèle dans cette conversation. Suivent enfin le *Don des présents* à Marie et Jésus (29), puis le *Voyage de retour* (29v). L'illustrateur emploie son talent à varier le sens de la marche des chevaux (de gauche à droite ou l'inverse), la position des Mages (au premier ou au second plan) et les attitudes des membres du cortège afin de différencier les trois images qui ont une composition

<sup>32</sup> JOHANNES DE CAULIBUS 1997, p. 38.

<sup>33</sup> V. 3.2.1 Les langes de l'Enfant, le linceul du Christ (§ Bominaco).

<sup>34</sup> V. 3.3.2

<sup>35</sup> JOHANNES DE CAULIBUS 1997, p. 41.



similaire (27v, 29, 29v). Le chapitre se clôt avec une image (30v) de Marie donnant les présents reçus des mains des Mages aux pauvres (*Domina zelans paupertatem et plena caritate dedit eam pauperibus*), faisant preuve en cela d'une éthique toute franciscaine.

Enfin le chapitre X *De mora Domine apud presepe* est illustré par trois images : la première (31) montre la *Virgo lactans* (*O quam libenter eum lactabat !*), la seconde (31v) ce qu'on pourrait appeler un *Joseph à l'Enfant*, c'est-à-dire Joseph tenant tendrement l'Enfant dans ses bras (*de sancto Joseph refert Bernardus se credere, quod et puerum Jesum super genua sua tenens, eidem frequenter arrisit*)<sup>36</sup>, et la troisième la *Sainte Famille quittant la crèche*, le quarantième jour après la naissance étant arrivé. Joseph et Marie sont montrés en train de dialoguer, au moment où, debout, ils s'apprêtent à quitter la grotte. Cette image clôt le long cycle de la naissance, commencé avec le voyage vers Bethléem (18) : dans celle-ci on voyait les animaux marcher en tête, Marie enceinte les suivre et Joseph clore le rang, dans celle-là Joseph part en tête, Marie a désormais son Enfant dans les bras, et les animaux semblent devoir rester dans la grotte, mais l'image est composée de manière très semblable avec le couple en marche qui occupe une moitié de l'image et les animaux l'autre moitié. Dans l'image de l'allaitement (31), Joseph indique Marie de la main, tandis que dans l'image suivante (31v), Marie lui rend la pareille, l'indiquant au moment où il tient Jésus dans ses bras. Lorsque l'un s'occupe tendrement de l'Enfant, l'autre est chargé d'inviter la clarisse à apprendre à imiter cette tendresse (*sta et tu juxta praesepe et delectare frequenter cum puero Jesu*).

Un motif figuratif, la selle de l'âne, qui revient dans presque toutes les images, contribue à donner son unité à ce cycle de la naissance du Christ (depuis le f. 18 jusqu'au 32). Cet objet a en effet dans les images plus de place que dans le texte, où Jean de Caulibus ne le mentionne qu'au second paragraphe du chapitre VII, lorsque Joseph extrait de la selle le coussin pour offrir une assise plus confortable à Marie dans l'environnement hostile de la grotte (*accipiens sellam asini, et extrahens de ea cussinellum de lana sive bora, posuit juxta praesepe, ut Domina super eo sederet*). Or, le peintre introduit la selle « à sa place » sur le dos de l'âne (18), puis la montre posée au sol dans la grotte pas moins de treize fois (f. 18v, 19, 19v (1), 19v (2), 20, 22, 23, 24v, 25, 28, 31, 31v, 32), voire quatorze, si l'on tient compte du fait que, dans l'image où Marie se repose après l'adoration (20), elle apparaît deux fois, sous son

<sup>36</sup> Cette image est fort rare : l'autre seule occurrence que je lui connaisse est dans un petit panneau d'un An. Vénéto-adriatique (1300-10, Venise, Museo Correr, inv. 657.973). Le panneau comprend une scène avec la Sainte Famille dans le désert où Joseph tient Jésus dans ses bras, assis, tandis que Marie semble tenir un linge dans les airs (pour le secouer ou pour les abriter ?).

coude – comme le veut le texte (*ipsa ergo se posuit ibi ad sedendum, et sellam posuit subtus cubitum*) – et au premier plan. Il me semble que, dans le dénuement général qui caractérise la sainte Famille dans la grotte, la selle sert à souligner la pauvreté et l'errance des protagonistes. Au lieu de les montrer ne possédant rien, le peintre choisit habilement de les montrer ne possédant qu'un seul et unique objet, dont la présence, saugrenue et solitaire, souligne efficacement le vide de la grotte. Depuis le début du texte (*pauperes erant*) jusqu'à la dernière phrase (*meditari de paupertate, humilitate et benignitate ipsorum*), Jean de Caulibus revient régulièrement sur la pauvreté et l'humilité de la Vierge et de sa famille. Marie et Joseph portent donc des vêtements fort simples et *vadunt sicut pauperes mercatores bestiarum*, de pauvres marchands de bestiaux pour qui les animaux sont le bien le plus précieux. La *Vita Secunda* de Thomas de Celano (1246-47) contient un exemple, au chapitre 143, de la richesse que peut représenter une bête de somme dans une famille pauvre : Giovanni, un homme fort simple, veut entrer dans l'ordre de François. Or, la condition d'accès à l'ordre est le renoncement à tous ses biens. Giovanni propose donc à François de lui offrir, pour lui et pour l'ordre, tous ses biens, à savoir un des deux bœufs avec lesquels sa famille travaille et se nourrit. Se voyant menacée de perdre la moitié de ses biens, la famille de Giovanni supplie François de ne pas accepter ce don, ce que François fait volontiers. Giovanni, déjà pauvre de son état, entre donc dans l'ordre tel qu'il est et sa famille continue de disposer de ses deux bœufs pour vivre<sup>37</sup>. La selle, métonymie de l'âne, renvoie ainsi à la seule possession de Joseph et Marie, en même temps qu'elle rappelle leur condition de voyageurs ne disposant pas d'un toit qui leur soit propre.

En somme, le ms it. 115 peut fonctionner comme un observatoire du lien image-texte, dans toute l'irrégularité qui caractérise ce lien. Dans certains cas, le texte prime et l'image l'illustre : *L'accouchement contre la colonne, Jésus consolant Marie* ou bien *Joseph à l'Enfant*. Dans d'autres, le peintre travaille indépendamment du texte, on vient d'en voir l'exemple avec la selle de l'âne. En réalité, les deux liens aux textes – dépendance/indépendance – apparaissent même au sein d'une même composition. Si le peintre insère bien la colonne dans le f. 19, il recourt à ses propres moyens figuratifs pour la représentation de la naissance, toute entière suggérée par les plis et les enroulements du manteau de Marie. Il n'y a donc pas à trancher : par moments, les aquarelles sont bien des illustrations du texte,

---

<sup>37</sup> Giacomo Todeschini a analysé cet épisode dans TODESCHINI 2007, p. 223-225.

à d'autres elles ne lui doivent rien. Pour le dire autrement, le peintre a son propre langage figuratif, au moyen duquel il pense l'équilibre de ses compositions – la répartition végétal/minéral dans le f. 20 par exemple, ou encore animal/humain/animal dans le f. 22v – et sa pensée de la composition est assez souple pour qu'il y intègre une ou plusieurs contraintes venues de l'écrit, qu'il traduit et intègre dans une scène qui ne se réduit jamais à la simple illustration.

### 5.3 La révélation de la Vierge à un Franciscain

Le cycle du ms it. 115 donne avant tout à voir la *Nativité* dans sa lente et progressive scansion temporelle. De la sorte, chaque moment est personnalisé, *ad hoc*, pour la clarifier ; les personnages se tournent vers elle, l'invitant à entrer dans l'image (f. 23, f. 31, f. 31v). Cette personnalisation n'a pas qu'une valeur didactique, elle fonctionne en fait délibérément comme une appropriation du récit de la Nativité par le narrateur franciscain. Il présente en effet son récit comme une révélation dont la Vierge aurait fait bénéficier un franciscain connu de Jean de Caulibus. Ce dernier souligne bien les moments de l'accouchement ainsi que l'adoration des animaux et des parents par des marqueurs de cette révélation (*referre intendo quae ab ipsa Domina revelata et ostensa fuerunt, prout a quodam sancto nostri ordinis fide digno habui, cui puto revelata fuisse [...] Hucusque de revelatione*). Peu importe le nom (et l'existence) du franciscain en question (*quodam sancto*), seule compte son appartenance à l'ordre (*nostri ordinis*). Jean de Caulibus fait ici une opération de légitimation de la version franciscaine de la Nativité. Dire que le passage sur le mode d'accouchement (contre une colonne) et le mode d'adoration (les animaux et les deux parents d'emblée) sont *revelata et ostensa* par la Vierge en personne à un franciscain, c'est dire, en creux, que les franciscains ont le privilège de connaître la vérité des faits bibliques, une vérité jusque-là méconnue que la Vierge choisit de révéler à un homme de l'ordre mendiant pour qu'à son tour il la révèle au monde. Jean de Caulibus se fait le pourvoyeur d'un message inédit, d'une description de la Nativité nouvelle et que, du fait même de cette nouveauté, il s'efforce de présenter avec le sceau légitimant d'une révélation mariale. L'auteur des *Meditationes* n'est pas le premier à parler d'adoration de l'Enfant Jésus – le terme est déjà dans l'Évangile de Matthieu à propos des Mages –, il est en revanche le

premier à insérer l'épisode de l'adoration juste après la naissance et à proposer la performance du geste par les animaux d'abord, puis par les parents. Voici les occurrences du champ lexical d'*adorare* dans les évangiles, canoniques et apocryphes, jusqu'à la *Légende dorée* de Jacques de Voragine (les citations sont toutes issues des textes présentés au ch. 1) :

### CHAMP LEXICAL DE L'ADORATION

Texte	Adorateur	Citation
Év. Matthieu	Mages	<i>Venimus adorare eum</i> <i>Procidentes adoraverunt eum</i>
Pr. Jacques	Salomé	<i>Je l'adorerai</i>
Ps. Mathieu	Anges Zelomi Le bœuf et l'âne	<i>Angeli natum adoraverunt</i> <i>Adora eum ... Adorans eum</i> <i>Bos et asinus adoraverant eum ...</i> <i>Animalia incessanter adorabant eum</i>
Év. Arménien enfance	la troupe vue par Marie avant d'accoucher Salomé Les bergers  Les Mages	<i>Les troupes ... attendent ... pour venir adorer l'enfant nouveau-né<sup>38</sup>.</i> <i>Elle adora l'enfant</i> <i>Apercevant Jésus, ils se prosternèrent devant lui et l'adorèrent.</i> <i>Nous voulons l'adorer ... ils se prosternèrent devant lui</i>
<i>Liber de infantia salvatoris</i>	Marie Sage-femme	<i>ella adorò colui che vide che aveva partorito</i> <i>mi prostrai e lo adorai</i>
<i>Légende dorée</i>	les animaux	<i>Bos igitur et asinus miraculose dominum cognoscentes flexis genibus ipsum adorauerunt</i>

Le terme *adorare* s'applique tout d'abord aux Mages. À compter du Protévangile de Jacques, la sage-femme Salomé annonce qu'elle va adorer le Seigneur et ainsi le geste commence à régresser dans le temps du récit vers le moment de la naissance, puisque la sage-femme arrive juste après l'accouchement et non pas plusieurs jours plus tard comme les Mages. L'auteur du Pseudo-Matthieu introduit pour la première fois de multiples adorations (anges, sage-femme, animaux). L'Évangile arménien de l'Enfance rapporte aussi plusieurs adorations mais toutes postérieures à la naissance. Le *Liber de Infantia Salvatoris* est le premier à mentionner une adoration par Marie et immédiatement après son accouchement (*Ipsium quem genuit adoravit Maria*)<sup>39</sup>. Enfin, Jacques de Voragine ne mentionne que l'adoration par les animaux.

<sup>38</sup> Évangile arménien de l'Enfance, § 4, in ÉVANGILES APOCRYPHES 1914, p. 122.

<sup>39</sup> V. ch. 1, n. 48.

Jean de Caulibus met, en quelque sorte, de l'ordre dans cette question. Il compose un texte explicitement voué à légitimer et encourager l'adoration de l'Enfant. Il fait de l'adoration un motif narratif avec lequel il scande son récit de la Nativité. Le moment de l'adoration était fort variable dans les apocryphes, de même que les sujets qui la pratiquaient. Dans les *Meditationes Vitae Christi*, le retour du geste et sa pratique par toutes les créatures est systématisé. L'adoration a lieu depuis le moment de la naissance jusqu'à la visite des Mages, et chaque créature doit l'exécuter. Jean de Caulibus tient à légitimer tout particulièrement les adorations les plus rapprochées chronologiquement de la naissance en les insérant dans la fiction de la révélation mariale.

C'est du milieu franciscain qu'est donc issu, durant la première moitié du Trecento, le premier texte qui décrit le geste de l'adoration comme partie intégrante de la Nativité, entérinant sans doute un geste des fidèles, et à coup sûr un motif iconographique déjà vieux de plusieurs décennies. Moins de quarante ans plus tard, Brigitte de Suède accomplit une opération semblable à celle de Jean de Caulibus. Elle prétend avoir reçu une révélation de la Vierge qui lui raconte comment se serait déroulée la naissance de son Fils. Le prochain chapitre permettra de présenter sainte Brigitte de Suède et d'expliquer pourquoi elle se préoccupe de donner une nouvelle version de la Nativité. Le geste de l'adoration prend une place déterminante dans son récit : j'essaierai donc de montrer la diffusion et les répercussions de la révélation de la sainte suédoise sur la figuration picturale de la scène.

## CHAPITRE 6

### LA NATIVITÉ RÉVÉLÉE À BRIGITTE DE SUÈDE

Née en Suède dans une famille proche du pouvoir royal, Brigitte de Suède (1303 – 1373) a été à la fois une mystique et la fondatrice d'un ordre féminin (l'*Ordo Sanctissimi Salvatoris*, couramment appelé ordre des Brigittines) ; elle s'est également battue pour le retour du pape en Italie à l'époque de l'« exil » avignonnais. Elle est canonisée moins de vingt ans après sa mort, en 1391, après un procès de canonisation mené de main de maître par son dernier confesseur et secrétaire, Alfonso Pecha da Vadaterra<sup>1</sup>. Elle fait, dans un premier temps de sa vie, un bon mariage et met au monde huit enfants, entre 1319 et 1337. Vers 40 ans (en 1342), elle et son mari entreprennent un pèlerinage à pied depuis la Suède jusqu'à Saint Jacques de Compostelle. Son mari ne survit pas à cette éprouvante aventure et s'éteint deux ans après leur retour en Suède (1344). Commence alors pour Brigitte une seconde vie, consacrée à son engagement religieux et politique : c'est à partir de ce moment qu'elle reçoit des révélations – 700 en trente ans –, s'entoure d'un ou plusieurs confesseurs qui rendent publiques ces révélations et en assurent la diffusion<sup>2</sup>. Durant la fin des années 1340, elle séjourne longuement au monastère cistercien d'Alvastra, où son mari a fini ses jours<sup>3</sup>. En 1349, elle se rend à Rome en vue du jubilé de 1350 et y demeure jusqu'à sa mort en 1373<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Il existe de nombreuses biographies de sainte Brigitte de Suède : CECCHETTI 1961, p. 439-530 ; MORRIS 1999 ; ALMAZÁN 2000. Deux colloques organisés à Saint Jacques de Compostelle, où la sainte effectua un pèlerinage au début des années 1340, ont préparé (en 2000) puis célébré (en 2003), le septième centenaire de sa naissance. Ce regain d'intérêt s'explique sans doute en partie par la floraison des *women studies* qui, pour ce qui concerne le Moyen Âge, a fait la part belle aux mystiques, dont Brigitte fut une illustre représentante. L'intérêt qu'elle suscite se justifie par la richesse de sa personnalité (à la fois pèlerine, femme politique, mystique et écrivain) et se retrouve dans les nombreuses publications qui lui sont consacrées.

<sup>2</sup> D'après les actes de son procès de canonisation (*ACTA ET PROCESSUS* 1924-1931, p. 75-77), elle aurait reçu sa première révélation à sept ans, sans que cette information ne soit intégrée à un épisode biographique précis, ce qui est très souvent le cas pour les révélations que Brigitte reçoit adulte. Il est fort probable qu'il ne s'agisse là que d'un passage obligé de l'hagiographie que constituent les actes du procès, insistant sur la précocité de la vocation mystique de Brigitte, en vue d'obtenir sa canonisation.

<sup>3</sup> Son séjour prolongé dans un monastère masculin ne va pas sans heurts, v. PUMA 2010, p. 335-336, et la n. 19.

<sup>4</sup> Elle ne revient plus dans sa terre natale, fait de Rome sa nouvelle patrie, et rayonne à partir de la ville éternelle pour effectuer divers pèlerinages dans toute la péninsule. En 1999, Jean-Paul II l'a d'ailleurs élevée au rang de sainte patronne de l'Europe. À Rome, elle a longtemps été l'hôte de Francesca

Dans le courant des années 1350, elle reçoit une révélation de Marie lui annonçant que le jour où elle se rendra en Terre Sainte, elle recevra de sa part une nouvelle révélation sur les véritables circonstances de la naissance de Jésus. Brigitte se rend Bethléem plus de vingt ans après, en 1372, et la Vierge tient sa promesse. Le texte de la vision apporte sur la Nativité des détails inédits dans les textes que j'ai cités jusqu'ici<sup>5</sup>. Il a la particularité d'avoir été exploité tout de suite après sa mort pour la réalisation de plusieurs retables et fresques de la *Nativité* incluant la figure de Brigitte de Suède et plusieurs détails du texte. Les toutes premières *Nativités avec Brigitte de Suède* ont d'ailleurs vu le jour durant la campagne de promotion pour la canonisation<sup>6</sup>. L'objet de ce chapitre est de présenter le texte de la révélation, puis le *corpus* des *Nativités* composées comme autant de *Visions de la Nativité par sainte Brigitte*. Ces quelques images particulières, sont à distinguer de la masse de *Nativités*, *Adorations de l'Enfant* ou *Adorations des Bergers* dont on explique généralement l'iconographie par la révélation de Brigitte alors qu'elles n'ont en réalité aucun rapport direct avec elle, se bornant à présenter la Vierge à genoux, motif largement antécédent à 1372.

### 6.1 D'un « Greccio » intérieur à la Nativité

Avant le texte qui relate la vision – les révélations VII, 21 et VII, 22 –, une autre révélation (VI, 88) aborde la question de la Nativité ; elle ne comporte pas de date précise mais peut raisonnablement être considérée comme antérieure<sup>7</sup>. Dans la droite ligne de tout ce qui a déjà été dit sur la motivation de saint François à *memoriam agere* de Noël, c'est-à-dire réveiller la conscience du sacrifice du Christ dans les cœurs refroidis des

---

Papazzurri, une riche romaine qui vivait sur l'actuelle Place Farnèse. La demeure où Brigitte s'est éteinte a été transformée en chapelle, encore visible aujourd'hui sur la place.

<sup>5</sup> Les *Révélations* de sainte Brigitte se divisent en 9 livres. L'édition critique du texte latin des *Révélations* a été publiée à Stockholm, chez Almqvist & Wiksell, entre 1956 et 2002 : BRIGITTE DE SUÈDE *EXTRAIV.* 1956 ; BRIGITTE DE SUÈDE I 1978 ; BRIGITTE DE SUÈDE II 2001 ; BRIGITTE DE SUÈDE III 1998 ; BRIGITTE DE SUÈDE IV 1992 ; BRIGITTE DE SUÈDE V 1971 ; BRIGITTE DE SUÈDE VI 1991 ; BRIGITTE DE SUÈDE VII 1967 ; BRIGITTE DE SUÈDE VIII 2002.

<sup>6</sup> Dès 1377, Alfonso de Jaén – le dernier des quatre confesseurs-secrétaires qui ont assisté Brigitte de Suède – a terminé d'éditer une version des *Révélations* que Catherine – fille de Brigitte et future sainte Catherine de Suède – remet au pape Grégoire XI ; le processus de canonisation est entamé. V. BRIGITTE DE SUÈDE I 1978, p. 13.

<sup>7</sup> Dans l'ensemble, les différents volumes successifs rassemblent les *Révélations* dans l'ordre chronologique, et cette révélation appartient au volume précédent celle sur la Nativité.

chrétiens oublieux de leur Dieu, cette révélation présente Brigitte de Suède en dévote exemplaire, dans le cœur de qui Jésus demeure bien vivant. Un soir de Noël, la dévotion de Brigitte est si ardente qu'un prodige se produit :

VI, 88	
<p><i>Nocte Natalis Domini tam mirabilis et magna aduenit sponse Christi exultacio cordis, vt vix se pre leticia tenere posset, et in eodem momento sensit in corde motum sensibilem admirabilem, quasi si in corde esset puer viuus et voluens se et reuoluens. Cumque motus iste duraret, ostendit patri spirituali suo et aliquibus amicis spiritualibus suis, ne forte esset illusio. Qui visu et tactu probantes veritatem admirabantur. Itaque iterum eodem die in summa missa apparuit mater Dei et dixit sponse : « Filia, miraris de motu, quem sentis in corde tuo. Scias, quod non est illusio sed ostensio quedam similitudinis dulcedinis mee et misericordie michi facte. Nam sicut tu ignoras, quomodo tam subito tibi cordis exultacio et motus aduenit, sic aduentus filii mei in me mirabilis fuit et festinus. Nam quando ego consensi angelo nunciante michi conceptionem filii Dei, statim sensi in me mirabile quoddam et viuudum. Et cum nasceretur ex me, indicibili exultacione et mirabili festinantia clauso meo virginali vtero prodiebat. Ideo, filia, non timeas illusionem sed gratulare, quia motus iste, quem tu sentis, signum aduentus filii mei est in cor tuum. ... Motus vero iste cordis tui perseuerabit tecum et augebitur iuxta capacitatem cordis tui.</i></p>	<p>Durant la nuit de Noël, une liesse si prodigieuse et si grande s'empara du cœur de l'épouse du Christ qu'elle pouvait à peine retenir son allégresse. Dans ce même moment, elle ressentit dans son cœur un mouvement sensible et merveilleux, comme si dans son cœur se trouvait un enfant qui se tournait et se retournait. Comme ledit mouvement se prolongeait, elle s'en ouvrit à son père spirituel et à ses autres amis spirituels, craignant que ce ne fût une tromperie, mais ils s'émerveillaient de sa véridicité dont ils s'assuraient par la vue et le toucher. Ce même jour, durant la messe solennelle, la mère de Dieu apparut à nouveau et dit à l'épouse : « Ma fille, tu t'étonnes du mouvement que tu ressens dans ton cœur. Sache qu'il ne s'agit pas d'une tromperie mais de la manifestation d'une sorte de réitération de la douceur et de la miséricorde que j'ai reçues. Car, tu ne le sais pas mais, de la même manière que la liesse et le mouvement se sont manifestés subitement dans ton cœur, la venue de mon fils en moi s'est manifestée aussi prodigieusement que promptement. Lorsque je consentis à l'ange qui m'annonçait le conception du fils de Dieu, aussitôt je ressentis en moi quelque chose de prodigieux et de vivant. Plus tard, au moment où il naissait de moi, il quittait mon sein vierge et fermé dans une liesse indicible et avec une rapidité prodigieuse. Voilà, ma fille, pourquoi tu ne dois pas suspecter une tromperie mais t'en féliciter, car ce mouvement que tu ressens est le signe de la venue de mon fils dans ton cœur. ... Ce mouvement dans ton cœur ne te quittera pas, il augmentera au contraire aussi longtemps que ton cœur pourra le contenir<sup>8</sup>.</p>

Le récit du prodige a été prudemment ordonnancé pour paraître irréfutable : d'abord il est décrit – Brigitte a la sensation d'une « grossesse dans son cœur » – mais, immédiatement, il éveille son soupçon (*ne forte esset illusio*). Elle s'en remet alors à des individus dont la parole a de l'autorité, son directeur de conscience et des amis *spirituels*, c'est-à-dire particulièrement dévots. Une fois qu'ils ont certifié la véracité de cette grossesse dans le

<sup>8</sup> BRIGITTE DE SUÈDE VI 1991, p. 247-248. Je traduis.



cœur (*visu et tactu probantes veritatem*) une apparition de la Vierge venant expliquer le sens de ce miracle peut se manifester. L'apparition est elle-même garantie par le fait qu'elle advient durant la messe (*in summa missa apparuit mater Dei*). Aux dires de Marie donc, Brigitte de Suède expérimente une *quedam similitudo*, une forme de réplique des sensations que Marie a éprouvées lors de l'Annonciation et de la Nativité. *Similitudo* signifie à la fois la ressemblance et la non-identité, la même différence hiérarchique qui existe entre un original et une copie. Le soupçon est levé : Brigitte, loin d'être la victime d'une *illusio*, une sensation trompeuse dont l'origine ne saurait être que diabolique, reçoit une gratification pour la qualité et la ferveur de sa dévotion. La sensation intérieure, organique de Brigitte, est le *signum adventus filii mei in cor tuum*, le signe de la venue du Christ dans son cœur. Dans le récit de la crèche à Greccio, ce *signum* s'était extériorisé dans la vision miraculeuse de Giovanni Vellita. Dans le cas de Brigitte, ce *signum* est secret et intériorisé, pour mieux évoquer la ressemblance avec l'Annonciation où la conception advient à l'abri des regards, dans le corps de Marie. La vertu de François et de Brigitte cependant est la même, elle réside dans la chaleur de leur cœur entendue comme foyer de croyance capable de ne jamais s'éteindre. La foi s'alimente par la dévotion, était en substance le message de François à Greccio ; ici Marie invite Brigitte à entretenir sa ferveur (*Motus persenerabit tecum et augebitur iuxta capacitatem cordis tui*). Le cœur, comme siège de la foi, a la même capacité que l'utérus à grossir – la *capacitas*, dont le sens existe toujours dans l'italien *capienza* – et accompagner la croissance de l'Enfant, devnu ici Incarnation de la foi vivante.

La révélation du miracle de Noël dans le cœur de Brigitte est aussi l'occasion d'une première description, très rapide, de l'accouchement de Marie (*indicibili exultacione et mirabili festinantia clauso meo virginali vtero prodiebat*) où apparaissent deux qualités, la liesse et la rapidité fulgurante, amplement reprises et développées dans le récit de la vision de la Nativité reçue à Bethléem, qui est réparti en deux révélations successives. Dans la première (VII, 21), Brigitte prend la parole pour décrire l'accouchement tel qu'elle l'a vu à Bethléem lors de son pèlerinage ; dans la seconde (VII, 22), c'est Marie en personne qui prend la parole pour confirmer et insister sur ses points cruciaux<sup>9</sup> :

---

<sup>9</sup> Je ne reprends pas les paragraphes VII, 23 et VII, 24, très brefs, qui rapportent l'adoration des bergers et celle des Mages, sans apporter de détail nouveau par rapport aux différents récits vus dans les précédents chapitres.

Reuelacio VII, 21	La révélation d'août 1372 à Bethléem
<p><i>Cum essem ad presepe domini in Bethleem vidi quandam virginem pregnantem pulcherrimam valde indutam albo mantello et subtili tunica per quam ab extra eius carnes virgineas clare cernebam. Cuius uterus plenus et multum tumidus erat quia iam parata erat ad pariendum. Cum qua senex quidam honestissimus erat et secum habebant ambo unum bovem et asinum. Qui cum intrassent speluncam senex ille ligatis boue et asino ad presepe exiuit extra et portauit ad virginem candelam accensam fixitque eam in muro, et exiuit extra ne partui personaliter interesset. Virgo igitur illa tunc discalciauit calciamenta pedum suorum et discooperuit mantellum album quo operiebatur, amouitque velum de capite suo et iuxta se reposuit ea, remanens in sola tunica, capillis pulcherrimis quasi de auro extensis super spatulas. Que tunc duos panniculos lineos et duos laneos mundissimos et subtiles extraxit, quos secum portabat inuoluendum nasciturum infantem, et duos alios paruulos lineos ad cooperiendum et ligandum caput illius, ipsosque posuit iuxta se vt eis vteretur tempore debito.</i></p> <p><i>Cumque hec omnia sic parata essent, tunc virgo genuflexa est cum magna reuerentia ponens se ad orationem, et dorsum versus presepe tenebat, faciem vero ad celum leuatam versus orientem. Erectis igitur manibus et oculis in celum intentis, stabat quasi in exstasi contemplationis suspensa, inebriata diuina dulcedine. Et ea in sic oratione stante, vidi tunc ego moueri iacentem in vtero eius et ilico in momento et ictu oculi peperit filium, a quo tanto lux ineffabilis et splendor exibat, quod sol non esset ei comparabilis, neque candela illa quam posuerat senex quoquo modo lumen reddebat, quia splendor ille diuinus splendorem materialem candele totaliter annihilauerat, et tam subitus et momentaneus erat ille modus pariendi quod ego non poteram aduertere nec discernere quo vel in quo membro pariebat. Veruntamen statim vidi illum gloriosum infantem iacentem in terra nudum et nitidissimum. Cuius carnes mundissime erant ab omni sorde et immundicia. Vidi etiam pellem secundinam iacentem prope eum inuolutam et ualde nitidam. Audiui etiam tunc cantus angelorum mirabilis et suauitatis</i></p>	<p>Lorsque j'étais dans la crèche du Seigneur à Bethléem, je vis une Vierge enceinte très belle, toute revêtue d'un manteau blanc et d'une tunique fine, à travers laquelle je voyais nettement de l'extérieur sa chair virginale. Son ventre était plein et très gonflé parce qu'elle était tout près d'accoucher. Avec elle se trouvait un vieillard très respectable, et ils avaient tous deux avec eux un bœuf et un âne. Alors qu'ils étaient entrés dans une grotte, le vieillard, ayant lié le bœuf et l'âne à la crèche, sortit et apporta à la Vierge une bougie allumée qu'il accrocha au mur, puis il sortit afin de ne pas être présent durant l'accouchement. La Vierge donc ôta alors de ses pieds ses chaussures, quitta le manteau blanc qui la recouvrait, ôta le voile de sa tête et les déposa à côté d'elle ne gardant sur elle que sa seule tunique, ses cheveux magnifiques, pareils à de l'or, se déployant sur ses épaules. Elle sortit alors deux petits carrés de lin et deux de laine très propres et fins, qu'elle apportait avec elle pour envelopper l'enfant à naître, ainsi que deux autres petits tissus de lin pour couvrir et pour enserrer sa tête, et elle les posa tous à côté d'elle afin de s'en servir en temps utile. Lorsque toutes ces choses furent ainsi préparées, alors la Vierge se mit à genoux dans une attitude de prière, avec une grande dévotion, et elle se tenait dos à la crèche, son visage tourné vers le ciel du côté de l'orient. Les mains levées et les yeux tendus vers le ciel, elle demeurait sans bouger comme ravie dans l'extase de la contemplation, enivrée de la douceur divine. Alors qu'elle se tenait ainsi en prière, moi je vis celui qui était dans son ventre bouger et aussitôt, à l'instant, en un clin d'œil, elle mit au monde son fils, de qui sortait une lumière tellement ineffable que le soleil ne lui était pas comparable, ni la chandelle que le vieillard avait posée ne diffusait plus aucune clarté, parce que la lumière divine avait annihilé complètement la lumière matérielle de la chandelle ; sa mise au monde était si immédiate, si instantanée, que moi je ne pouvais pas la percevoir ni discerner par quel moyen ou dans quelle partie de son corps l'accouchement avait lieu. Cependant je vis aussitôt ce glorieux enfant couché par terre, nu et tout propre. Ses chairs étaient complètement nettes de toute souillure et de toute saleté. Je vis aussi la peau secondine [le placenta] gisant près de lui roulée sur elle-même et bien propre. Alors j'entendis aussi les chants des anges d'une suavité</p>

<p><i>et magne dulcedinis. Et statim venter virginis qui ante partum tumidissimus erat retraxit se, et videbatur tunc corpus eius mirabilis pulcritudinis et delicatum.</i></p> <p><i>Cum igitur virgo sensit se iam peperisse statim inclinato capite et iunctis manibus cum magna honestate et reuerentia adoravit puerum et dixit illi : Bene veneris deus meus, dominus meus et filius meus, et tunc puer plorans et quasi tremens pre frigore et duricia pavimenti vbi iacebat, voluebat se paululum et extendebat membra querens inuenire refrigerium et matris fauorem, quem tunc mater suscepit in manibus et strinxit eum ad pectus suum et cum maxilla et pectore calefaciebat eum cum magna leticia et tenera compassione materna. Que tunc sedens in terra posuit filium suum in gremio, et recepit cum digitis subtiliter umbilicum eius, qui statim abscisus est, nec inde aliquis liquor aut sanguinis exiuit. Et statim cepit eum diligenter inuoluere. Primo in panniculis lineis et postea in laneis et stringens corpusculum tybias et brachia eius cum facia, que suta erat in quatuor partibus superioris panniculi lanei. Postea vero inuoluit ligando in capite pueri illos duos panniculos lineos quos ad hoc paratos habebat.</i></p> <p><i>Huius igitur completis intrauit senex, et prosternens se ad terram genibus flexis adorando eum plorabat pre gaudio. Nec tunc in partu virgo illa imutabatur colore vel infirmitate, nec in ea defecit fortitudo aliqua corporalis sicut in aliis mulieribus parientibus fieri solet, nisi quod venter eius tumidus retraxit se ad priorem statum, in quo erat antequam puerum conciperet. Tunc autem surrexit illa habens puerum in vlnis suis, et simul ambo scilicet ipsa et Ioseph posuerunt eum in presepio, et flexis genibus adorabant eum cum gaudio immenso et leticia.</i></p>	<p>admirable et d'une grande douceur. Aussitôt le ventre de la Vierge, qui avant l'accouchement était très gonflé, se rétracta, et alors son corps paraissait d'une beauté merveilleuse et délicate. Quand la Vierge sentit qu'elle avait déjà accouché, aussitôt, la tête inclinée et les mains jointes avec grande dévotion et révérence, elle adora l'enfant et lui dit : « Bienvenu mon Dieu, mon maître et mon fils », et alors l'enfant, pleurant et tremblant presque à cause du froid et de la dureté du sol où il gisait, gigotait un peu et étendait ses membres cherchant quelque soulagement et l'affection de sa mère. Alors sa mère le prit dans ses mains et le serra sur son cœur, et elle le réchauffait contre sa joue et sa poitrine avec grand bonheur et une tendre compassion maternelle. Et alors, s'asseyant par terre, elle posa son fils sur son giron et prit délicatement avec ses doigts le cordon de l'enfant qui aussitôt fut coupé, sans qu'il en sorte ni sang ni aucun liquide. Et aussitôt elle commença à l'envelopper avec soin. D'abord dans les tissus de lin, puis dans les tissus de laine, serrant le petit corps, ses jambes et ses bras avec une bande de tissu, qui était cousue en quatre points sur le tissu de laine du dessus. Ensuite, elle enroula les deux morceaux de lin qu'elle avait préparés pour cet usage en enserrant la tête de l'enfant.</p> <p>Ces choses étant accomplies, le vieillard entra, et se prosternant à terre, les genoux fléchis, adorant l'enfant, il pleurait de joie. La Vierge n'avait pas changé de couleur durant l'accouchement ou à cause d'une quelconque infirmité, ni son corps n'avait rien perdu de sa force comme il arrive d'habitude aux autres femmes parturientes, si ce n'est que son ventre gonflé revint à son état précédent, d'avant la conception de l'enfant. Alors elle se leva, tenant son enfant dans ses bras, et Joseph et elle, tous deux en même temps, le placèrent dans la crèche, et l'adoraient à genoux avec immense joie et bonheur.</p>
<p>Reuelacio VII, 22</p>	<p>La confirmation par la Vierge en personne</p>
<p><i>Postea iterum in eodem loco apparuit michi virgo Maria dicens : Filia mea diu est quod promiseram tibi in Roma, quod ostenderem tibi hic in Bethleem modum partus mei. Et licet aliquid ostendi tibi in Neapoli super hoc scilicet qualiter stabam quando peperii filium meum, tamen scias certissime quod ego sic steti et tali modo peperii sicut nunc vidistis flexis genibus orando sola in stabulo, peperii enim eum cum tanta exultacione et leticia anime,</i></p>	<p>Après cela, dans ce même lieu, la Vierge Marie m'apparut à nouveau, disant : Ma fille, il y a longtemps que je t'avais promis, à Rome, que je te montrerais ici à Bethléem comment j'avais accouché. Et bien que je t'aie montré à Naples quelque chose à ce sujet, à savoir comment je me tenais lorsque je mis au monde mon fils, sache néanmoins avec certitude que je me tins de la sorte et que j'enfantai ainsi, comme tu viens de le voir, à genoux, priant seule dans l'étable, je l'ai en</p>

<p><i>quod non sensi aliquod grauamen quando ipse exhibat de corpore meo, nec dolorem aliquem. Sed statim inuolui eum panniculis mundis, quos diu antea preparaueram. Que quando vidit Ioseph miratus est cum magno gaudio et leticia, et eo quod sic sine adiutorio peperam, verum quod magna multitudo gentium in Bethleem circa descriptionem occupata erat. Ideo tantum ipsi attendebant ad illud, quod non potuerunt inter eos mirabilia dei diuulgari. Et ideo scias veraciter, quod quamuis homines secundum humanum sensum conantur asserere, quod filius meus nascebatur per modum communem, veritas tamen est et absque aliquo dubio, quod ipse natus est sicut ego alias dixi tibi et sicut tu nunc vidisti<sup>10</sup>.</i></p>	<p>effet mis au monde avec tant d'exaltation et de joie que je n'ai ressenti aucune peine quand il sortait de mon corps, ni aucune douleur. Mais immédiatement je l'enveloppai avec des linges propres que j'avais préparés longtemps à l'avance. Quand Joseph vit cela, il fut ravi d'admiration et de joie, d'autant que j'avais accouché sans assistance, puisque une foule nombreuse était occupée à Bethléem avec le recensement. Aussi ne songeaient-ils qu'à cela, au point que les merveilles de Dieu ne purent pas être divulguées parmi eux. Ainsi, sache en vérité, quoique les hommes cherchent à attester, en se fiant au bon sens humain, que mon fils naquit selon la manière commune, la vérité pourtant, et sans le moindre doute, est qu'il est né comme je te l'ai dit ailleurs et comme tu l'as vu maintenant.</p>
--	--

La Révélation VII, 21 est tout entière scandée par les verbes de perception (*cum essem ad presepe vidi, vidi ego, ego non poteram aduertere nec discernere, vidi, vidi, audiui*) par l'intermédiaire desquels Brigitte de Suède partage avec ses lecteurs le témoignage dont elle garantit la véridicité. D'après son récit, la vision de l'accouchement de la Vierge qu'elle a eue lors de son pèlerinage à Bethléem se divise en quatre moments :

- les préparatifs,
- l'accouchement miraculeux,
- les soins prodigués au Nouveau-né,
- l'adoration de Joseph.

Immédiatement après cette vision rapportée à la première personne, Brigitte a une seconde révélation durant laquelle la Vierge en personne vient lui certifier l'authenticité du contenu de la vision (*in eodem loco apparuit michi virgo Maria dicens, scias certissime quod ego sic steti et tali modo peperam sicut nunc vidistis, scias veraciter ipse natus est sicut ego alias dixi tibi et sicut tu nunc vidisti*). La révélation VII, 22, en plus de garantir la véracité de la vision de Brigitte, fournit sa clé de lecture. Il s'agit d'établir le *modus pariendi* de Marie, car tout le vocabulaire de ce paragraphe de confirmation tourne autour de cet enjeu :

- *ostendi tibi qualiter stabam quando peperam filium meum ;*

<sup>10</sup> Je remercie mesdames Fontes et Besson pour la relecture de ma traduction. Je demeure seule responsable des erreurs.

- *scias certissime quod ego tali modo peperii flexis genibus orando sola in stabulo, peperii cum leticia, non sensi gravamen nec dolorem ;*
- *sine adiutorio peperam ;*
- *scias veraciter quod quamvis homines conantur asserere, quod filius meus nascebatur per modum communem, veritas tamen est et absque aliquo dubio quod ipse natus est sicut vidisti.*

Les formulations sont, certes, particulièrement didactiques voire insistantes, la clarté du *modus pariendi* n'en est toutefois que plus grande : Marie accouche à genoux, en priant, seule, avec bonheur, sans douleur et sans aide. Le point fondamental est d'établir sa qualité extraordinaire car cet accouchement, de bout en bout miraculeux, ne saurait advenir *per modum communem*, comme pour toutes les autres femmes. Le paradoxe de la révélation VII, 21 est le suivant : les enjeux théologiques sous-jacents à sa rédaction apparaissent d'autant plus clairement qu'il s'agit d'un texte dicté par une femme qui, ayant vécu elle-même huit accouchements, le truffe davantage de détails pragmatiques, issus d'une connaissance expérimentale de l'accouchement (son déroulement, les gestes, pratiques et usages qui l'accompagnent).

Les détails familiers, d'abord : la Vierge, organisée et prévoyante (*posuit iuxta se ut eis uteretur tempore debito*), a préparé un petit trousseau pour le Nouveau-né, des langes en lin à porter à même la peau, d'autres en laine à mettre par dessus pour protéger l'Enfant du froid, et d'autres encore en lin pour protéger la petite tête fragile dans la nuit d'hiver. Au troisième paragraphe, chacun de ces objets revient, dans le même ordre, au moment où Marie s'en sert effectivement pour langer le Nouveau-né. Brigitte décrit ses gestes avec précision aussi bien pour ce qui concerne l'anatomie que la couture (*primo in panniculis lineis et postea in laneis et stringens corpusculum tybias et brachia eius cum facia, que suta erat in quatuor partibus superioris panniculi lanei. Postea vero involuit ligando in capite pueri illos duos panniculos*). Ce n'est sans doute pas un hasard si aucun des récits de la Nativité précédents, depuis les évangiles jusqu'aux *Meditationes Vitae Christi*, tous écrits par des hommes, ne mentionnait ce genre de détail. Or, on sait que seules des femmes entouraient les parturientes au Moyen Âge, ce qui explique pourquoi ces détails n'apparaissent que dans ce texte dicté par une femme (le texte d'ailleurs ne fait pas exception et souligne que Joseph s'éclipse le moment venu : *exiit extra ne partui personaliter interesset*)<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Sur l'accouchement au Moyen Âge, v. ALEXANDRE-BIDON, CLOSSON 1985, p. 53-62, mais aussi SALVAT 1980, LAURENT 1989, WEISS-ROUANET 1995, L'ESTRANGE 2008b.

La présence de ces précisions techniques n'altère en rien la profonde conscience des enjeux théologiques qui dictent à Brigitte de Suède la nécessité de produire une nouvelle version du récit de la Nativité. Sa révélation présente à la fois des éléments inédits et des éléments présents dans les précédents récits, mais réaménagés ou altérés.

La révélation commence par un portrait de Marie se dévêtant avant d'accoucher (*disalcianuit, discooperuit, amouitque velum, remanens in sola tunica, capillis pulcerrimis quasi de auro extensis super spatulas*), parfaitement inédit. L'intérêt de ce découverte est de permettre à Brigitte d'observer en détail les phénomènes miraculeux qui vont affecter physiologiquement la Vierge pendant et après l'accouchement (*indutam subtili tunica per quam ab extra eius carnes virgineas clare cernebam*), en particulier la rétractation immédiate de son ventre (*statim venter virginis qui ante partum tumidissimus erat retraxit se, nisi quod venter eius tumidus retraxit se ad priorem statum, in quo erat antequam puerum conciperet*).

La nouveauté sans doute la plus importante que Brigitte introduit dans le récit de la Nativité est le déplacement du moment de la première adoration par Marie. Dans les *Meditationes Vitae Christi*, Jean de Caulibus avait anticipé l'adoration plus que ne l'avait jamais fait aucun autre, en plaçant les animaux, Marie et Joseph à genoux devant l'Enfant presque tout de suite après l'accouchement. Brigitte anticipe encore d'un degré cet agenouillement, car elle présente une version de la Nativité dans laquelle la Vierge accouche directement à genoux. Une fois les préparatifs achevés, Marie se place en position de prière, le visage levé vers le ciel et vers l'orient (*virgo genuflexa est cum magna reverentia ponens se ad orationem, et dorsum versus presepe tenebat, faciem vero ad celum leuatam versus orientem*). L'adoption de la posture *ad orationem* favorise l'accès à un état d'extase et d'ivresse (*erectis manibus et oculis in celum intentis, stabat quasi in exstasi contemplationis suspensa, inebriata diuina dulcedine*). Plongée dans cet état second, Marie subit – plutôt qu'elle ne le vit – l'accouchement. Brigitte superpose donc deux moments jusque-là disjoints, l'accouchement et l'adoration, et écrit une version de la Nativité où ils se confondent : la naissance advient durant la prière.

Cette superposition permet de souligner la qualité miraculeuse de la mise au monde de Jésus<sup>12</sup>. C'est peu dire que le texte insiste sur l'instantanéité de la naissance (*ilico in momento*

---

<sup>12</sup> L'accouchement à genoux est une position parmi d'autres (assise, accroupie, allongée, à quatre pattes, etc.) encore pratiquée aujourd'hui, mais elle n'est pas retenue ici pour ce qu'elle a de plausible ou de

*et ictu oculi peperit filium, tam subitus et momentaneus erat ille modus pariendi*), mais il s'agit là précisément de ce que Brigitte tient à démontrer. Le *modus pariendi* de Marie est tellement hors norme que la principale intéressée ne s'aperçoit de rien et que Brigitte, pourtant spectatrice extérieure, a du mal à comprendre ce qui se passe (*vidi tunc ego moueri iacentem in utero eius, ego non poteram aduertere nec discernere quo vel in quo membro pariebat*). L'enjeu est de prouver, plus encore que d'affirmer, le caractère unique, parce que divin et donc miraculeux, de la Nativité : ce que Brigitte souligne par tous les moyens, à commencer par le fait que Marie échappe à la souffrance promise à toutes les parturientes depuis Ève.

La mystique reprend par ailleurs le motif, présent depuis les évangiles apocryphes, du rayonnement lumineux exceptionnel de Jésus, qu'elle a préparé au premier paragraphe, où elle décrivait Joseph apportant une bougie pour illuminer la grotte (*cum intrassent speluncam senex ille portavit ad virginem candelam accensam fixitque eam in muro*). Cette lumière, allumée de main d'homme se voit littéralement annihilée – c'est le verbe employé par Brigitte – par la lumière surnaturelle émanant de Jésus (*a quo tanta lux ineffabilis et splendor exibat, quod sol non esset ei comparabilis, neque candela illa quam posuerat senex quoquo modo lumen reddebat, quia splendor ille diuinus splendorem materiale candele totaliter annihilauerat*).

Un autre motif distingue la naissance de Jésus de celle des autres, la propreté du Nouveau-né. Brigitte ne néglige pas d'y insister avec deux superlatifs redondants (*vidi illum gloriosum infantem nudum et nitidissimum. Cuius carnes mundissime erant ab omni sorde et immundicia*). Un détail inédit, enfin, Marie coupant le cordon de son fils, permet de revenir sur le fait que cette naissance advient sans la moindre effusion de liquide (*recepit cum digitis subtiliter umbilicum eius, qui statim abscisus est, nec inde aliquis liquor aut sanguinis exiuit*). Par la propreté, la naissance de Jésus échappe à la souillure de la chair, liée à la malédiction du péché. Marie en effet n'a pas péché et accouche sans souffrir. Propreté et lumière sont toutes deux surnaturelles et se valorisent l'une l'autre : gages de la nature divine de l'événement, elles sont la double manifestation visible du miracle et de son unicité en même temps qu'elles certifient la pureté virgine du corps maternel qui a enfanté.

La question de la propreté, en somme, est polysémique : elle touche à la double nature de Jésus, qui pâtit certes dans sa chair, mais n'est pas souillé (son corps demeure vierge) ; elle touche au statut théologique de Marie ; elle favorise, enfin, le développement d'autant

---

vraisemblable dans un accouchement qui suppose un travail, la gestion de la douleur et une expulsion. Elle ne vaut, dans le texte de Brigitte, que comme position de prière.

plus affectif qu'il est totalement asexué, de son culte. Le rapport charnel que la Mère entretient avec son Fils se trouve à la fois valorisé par les gestes d'affection (*puer plorans et quasi tremens pre frigore et duricia pavimenti vbi iacebat, extendebat membra querens inuenire refrigerium et matris fauorem*) et transcendé par le geste d'adoration.

Les bêtes, enfin, sont reléguées à l'arrière-plan : mentionnées d'emblée en tant que présence obligée dans toute *Nativité* (*secum habebant ambo unum bovem et asinum*), le récit leur ôte ensuite toute fonction narrative, et donc les oublie. Les textes et les images d'inspiration franciscaine se préoccupaient de dire *pour qui* avait lieu la Nativité ; Brigitte au contraire se préoccupe de fournir les preuves attestant la nature entièrement miraculeuse de l'événement. Le rôle de l'adoration en devient, par conséquent, structurant.

Hormis le premier paragraphe qui commence par la description de la *quaedam virgo pregnans pulcherrima*, les trois autres commencent tous par une adoration et la *révélation* se termine par une quatrième et dernière adoration :

- le deuxième paragraphe s'ouvre avec Marie agenouillée, les mains et le regard tendus vers le ciel, prête à entrer en extase (*virgo genuflexa est ; erectis manibus et oculis in celum intentis*) ;
- le troisième commence au moment où elle s'aperçoit qu'elle a accouché et se recueille immédiatement en prière, c'est-à-dire qu'elle reste à genoux mais baisse les yeux et les mains, désormais dirigés vers le nouveau-né à terre (*Cum sensit se iam peperisse statim inclinato capite et iunctis manibus cum magna honestate et reuerentia adorauit puerum*) ;
- le quatrième s'ouvre par l'adoration de Joseph (*intrauit senex, et prosternens se ad terram genibus flexis adorando eum plorabat pre gaudio*) et se clôt par une dernière adoration conjointe des parents (*simul ambo scilicet ipsa et Ioseph posuerunt eum in presepio, et flexis genibus adorabant eum cum gaudio immenso et leticia*).

Les *Meditationes Vitae Christi* (1335-40) de Jean de Caulibus et les *Révélations* (1372) de Brigitte de Suède ont en commun de présenter le récit de la Nativité comme une révélation reçue de la Vierge, par un franciscain anonyme dans un cas, par Brigitte en



personne dans le second. Tous deux prétendent apporter un récit à la fois inédit et pourtant authentique, parce que délivré et certifié par Marie, de la Nativité, alors même qu'il existe une longue tradition de textes la décrivant. Ils s'appuient sur les apocryphes pour reprendre certains détails, en même temps qu'ils les réfutent très clairement pour d'autres<sup>13</sup>. La force que Brigitte met à proclamer la parfaite propreté de Jésus dès sa naissance (là où Jean de Caulibus décrivait Marie lavant Jésus avec son lait) oppose une fin de non recevoir à la présence des sages-femmes. Leur fonction, qui était de certifier la virginité de Marie, est transférée dans la révélation brigittine à la fois aux objets (*quandam virginem valde indutam albo mantello*) et aux miracles qui affectent le corps de Marie (la rétractation instantanée de son ventre à l'état antérieur à la grossesse) sans intervention extérieure (la palpation par la sage-femme). Chacun des deux textes a des caractéristiques qui le distinguent : dans les *Meditationes*, Marie accouche adossée à une colonne et l'ensemble du texte insiste sur la pauvreté et l'humilité des protagonistes, en toute cohérence avec le milieu franciscain dont il est issu ; dans la *Revelacio* brigittine, Marie accouche dos à la crèche, agenouillée et l'accent est mis non plus sur la *paupertas* mais sur la *leticia* et le *gaudium* éprouvés par elle et Joseph. Deux éléments me semblent particulièrement représentatifs de la dévotion du Trecento dans les deux textes : la place des sentiments et de la tendresse, en particulier maternels (*calefaciebat eum cum tenera compassione materna*, lit-on dans la révélation brigittine) d'une part, de l'autre le rôle structurant conféré à l'adoration. Aussi bien chez Jean de Caulibus que chez Brigitte de Suède, le nombre d'adorations est élevé et le geste, par sa répétition même, devient garant de la nature extraordinaire de la naissance de Dieu. On peut en dénombrer six dans chaque texte :

- 1) les animaux, 2) Marie, 3) Joseph, 4) les anges, 5) les bergers, 6) les Mages, dans les *Meditationes* ;
- 1) Marie, 2) à nouveau Marie, 3) Joseph, 4) Marie et Joseph ensemble, 5) les bergers, 6) les Mages, dans les *Révélationes* VII, 21-24.

---

<sup>13</sup> Brigitte de Suède, et/ou son secrétaire, semble avoir en particulier puisé à la version de la Nativité du *Liber de Infantia Salvatoris*, la version la plus tardive et la plus populaire des récits apocryphes en Italie. V. 1.2.3 Le *Liber de Infantia Salvatoris* (IX-Xe s.) où l'on trouve la première mention de Marie priant – mais pas spécifiquement à genoux – au moment de l'accouchement de même que l'insistance à outrance sur la propreté de l'Enfant.

Par différence avec les *Meditationes Vitae Christi* où la révélation était rapportée par une tierce personne (Jean de Caulibus racontait ce qu'un autre franciscain avait entendu de la Vierge), Brigitte assume directement la responsabilité de sa vision et parle à la première personne. Cette nouveauté apparaît également dans les images, produites dès 1373, qui illustrent la *Nativité* comme vision, en intégrant Brigitte de Suède dans la composition. La scène se trouve ainsi personnalisée, avec la mystique agenouillée à l'orée de la grotte, en position de spectatrice. Le paragraphe qui suit présente la totalité des *Nativités avec sainte Brigitte* que j'ai été en mesure de recenser et tente de les replacer dans leur possible contexte de commande et de destination, d'abord dans le mouvement du procès de canonisation, entre 1373 et 1391, puis dans le cadre de l'entretien du culte dont la sainte fait l'objet dans le milieu Observant toscan du premier Quattrocento.

## 6.2 L'invention picturale de la *Nativité* brigittine

Henrik Cornell a, le premier, tenté de déterminer un *corpus* européen des *Visions de la Nativité par Brigitte de Suède*<sup>14</sup>. Pour ce qui est de la peinture italienne, il propose une liste de quatre images :

- un retable dans l'église de Sant'Antonio fuori le mura à Naples, mentionné par Niccolò Orsini, aux alentours de 1380, dans son témoignage au procès de canonisation de Brigitte de Suède ;
- une fresque sur le revers de façade de Santa Maria Novella à Florence, que Cornell estime approximativement de la fin du XIVe (attribution et datation discutées plus bas) ;
- un retable de Turino Vanni, daté de la première décennie du XVe, conservé au Musée San Matteo de Pise ;
- un retable conservé à la Pinacothèque du Vatican, alors attribué à Sano di Pietro et daté aux alentours de 1450<sup>15</sup>.

Dès 1947, Frederick Antal avait rétabli l'attribution et la datation du panneau du Vatican à Niccolò di Tommaso (1370s). Il signalait, en outre, les deux autres versions de la *Nativité*

<sup>14</sup> CORNELL 1924, p. 15-16. J'appellerai ces images *Vision de la Nativité selon Brigitte*, *Vision de la Nativité*, *Nativité selon Brigitte*, *Nativité avec Brigitte*.

<sup>15</sup> ACTA ET PROCESSUS 1924-1931, p. 233.

*selon Brigitte* de Niccolò di Tommaso, très semblables, conservées aux États-Unis<sup>16</sup>. Il s'agit d'un triptyque portatif conservé à Philadelphie (Museum of Art) qui correspond peut-être au retable mentionné dans le témoignage pour le procès de canonisation, et d'un fragment de retable, très abîmé, conservé à New Haven (Yale University Art Gallery). La contribution de F. Antal permettait donc de porter le *corpus* à cinq images. Il faut attendre ensuite les publications liées au septième centenaire de la naissance de la sainte suédoise (2003) pour trouver de nouvelles informations sur ces images<sup>17</sup>. En effet, Hans Aili et Jan Svanberg ont publié une somme en deux volumes, intitulée *Imagines Sanctae Birgittae*, dans laquelle ils recensent l'ensemble des premières images brigittines : images de la sainte elle-même, illustrations des manuscrits de ses *Révélation*s, mais aussi *Visions de la Nativité*, dont la fresque de Santa Maria Novella, déjà citée, attribuée cette fois à Pietro di Miniato, avec une datation aux années 1390<sup>18</sup>. L'ensemble de ces travaux permet de recenser cinq *Nativités avec sainte Brigitte* qui, avec leurs nouvelles datations, se présentent dans cet ordre :

- les trois retables de Niccolò di Tommaso (1370s, Vatican, Pinacothèque ; *id.*, Philadelphie, Museum of Art ; *id.*, New Haven, Yale University Art Gallery) ;
- la fresque du revers de façade de Santa Maria Novella à Florence (1390s, Pietro di Miniato) ;
- le retable du Museo San Matteo à Pise (1400s, Turino Vanni).

Dans la suite de ce chapitre, je vais tenter de compléter cette liste, à laquelle on peut ajouter quatre images avec certitude et une de façon hypothétique.

### 6.2.1 Les retables de Niccolò di Tommaso (1373-75)

Brigitte part de Naples en avril 1372 pour un pèlerinage en Terre Sainte. Quatre mois plus tard, en août 1372, alors qu'elle se trouve à Bethléem, elle reçoit sa révélation. Elle est de retour en février 1373 à Naples où elle est l'hôte de la reine Jeanne durant quelques semaines. Le peintre toscan Niccolò di Tommaso se trouve justement à Naples, où il

---

<sup>16</sup> ANTAL 1960, p. 286 (la traduction italienne date de 1960, mais l'édition originale anglaise est sortie juste après la deuxième guerre mondiale).

<sup>17</sup> SKAUG 2001 et AILI SVANBERG 2003.

<sup>18</sup> AILI, SVANBERG 2003, p. 93-101. Pour une étude à l'échelle européenne, du XIV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, des représentations du Nouveau Testament (*Passion, Annonciation et Nativité*) en lien avec les *Révélation*s, v. FRANCO 2005.

exécute plusieurs commissions pour la reine Jeanne et de ses proches<sup>19</sup>. Il reçoit, durant ce séjour napolitain qui dure jusqu'en octobre 1375, la commande de plusieurs retables illustrant la *Nativité selon Brigitte*<sup>20</sup>. Or, les actes du procès de canonisation signalent la présence de *Nativités selon Brigitte* dans quatre églises de la cité parthénopéenne (Santa Maria del Carmelo, San Giorgio Maggiore, Sant'Eligio et Sant'Antonio fuori le mura)<sup>21</sup>. Si aucune ne demeure aujourd'hui dans ces emplacements originaux, il existe néanmoins trois retables de la *Nativité avec Brigitte*, attribuables à Niccolò di Tommaso, dont l'un au moins pourrait appartenir à cette liste.

### 6.2.1.1 Un retable pour Grégoire XI ? (Vatican, Pinacothèque)

Le premier, conservé au Vatican, est un petit panneau rectangulaire qui comporte en son centre la *Nativité* et, dans le coin inférieur droit, Brigitte recevant la vision. Elle a déposé son bâton de pèlerine contre la paroi rocheuse derrière elle et s'est agenouillée, les mains jointes en prière, un rosaire glissé entre les doigts. Les rayons dorés qui entourent sa tête la présentent comme bienheureuse, à distinguer de l'auréole dont elle est dotée dans les images postérieures à sa canonisation en 1391. Sans doute ce retable était-il, au moment de sa commande, pensé comme un instrument de publicité en faveur de la canonisation de Brigitte. Les rayons dorés de bienheureuse permettent en tout cas d'affirmer que le retable a été peint après la mort de Brigitte, survenue le 23 juillet 1373, date qui devient dès lors un *terminus post quem* pour ce retable.

Une note de Catherine de Suède, l'une des filles de Brigitte, au pied d'une lettre d'Alfonso de Jaén, son secrétaire et confesseur, écrite en 1378, affirme que le pape Grégoire XI en personne avait une image de Brigitte dans sa chambre<sup>22</sup>. Dans la mesure où l'on n'a enregistré aucun déplacement pour le retable de Niccolò di Tommaso qui se trouve

<sup>19</sup> D'après Erling Skaug, il se pourrait même que le peintre et la mystique se soient rencontrés à la cour napolitaine. Cette rencontre, aussi séduisante puisse-t-elle paraître, n'est pas indispensable pour que Niccolò di Tommaso soit mis en contact avec le récit de la Révélation. V. SKAUG 2001, p. 202.

<sup>20</sup> Pour une chronologie détaillée des activités de Niccolò di Tommaso, *Ibid.*, p. 202.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 209, n. 35.

<sup>22</sup> Lettre du 15 janvier 1378 à l'archevêque d'Uppsala, citée en suédois dans Jan Svanberg, « De allra äldsta bilderna av den heliga Birgitta och hennes vision av Jesu födelse », *Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens Årsbok*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1997, p. 133. V. SKAUG 2001, p. 202 pour sa traduction anglaise.

aujourd'hui encore au Vatican, il est probable qu'il s'agisse du même et qu'il ait été offert au pape ou que sa commande par le pape ait été fortement encouragée par l'entourage de Brigitte, de la même manière que son entourage s'attacha à diffuser des volumes enluminés des *Révélation*s dans les cours les plus prestigieuses d'Europe durant le procès de canonisation<sup>23</sup>.

Dans cette composition, Marie et Jésus sont inscrits chacun dans une mandorle, qui évoque la lumière surnaturelle du texte brigittin. Pour éclairer la grotte, Joseph a eu la délicatesse d'apporter une bougie, que Niccolò représente avec sa flamme rouge au centre de la paroi au fond de la grotte. Cette maigre lumière se trouve bientôt annihilée par l'intense luminosité qui se dégage de Jésus et de sa mère. Le phylactère qui relie Dieu le Père et Jésus, « HIC EST FILIUS MEUS », dessine l'axe central de l'image et traduit par là même le cœur de la révélation brigittine : cette naissance est de nature divine. Couronné et inscrit dans une étoile dorée d'où émanent de nombreux rayons, Dieu le Père est la source de la lumière distribuée dans tout le panneau. La multitude d'étoiles qui remplissent le ciel naissent de son énorme étoile centrale. La foule des anges (j'en dénombre pas moins de trente-trois et, si le chiffre est juste, il ne peut manquer de renvoyer à l'âge auquel meurt le Christ), certains jouant de la musique, d'autres priant, véhicule également la lumière extraordinaire qui marque la venue du Seigneur sur terre. Les deux bergers, réveillés dans la nuit par l'ange annonciateur, portent la main à leur front, éblouis par ce déploiement magnifique de lumière.

Niccolò di Tommaso traduit avec une grande fidélité plusieurs moments du texte de la *révélation* en insérant des détails inédits jusque-là dans la tradition iconographique de la *Nativité*, y compris dans ses propres versions de la scène réalisées hors du contexte brigittin (1360 ca, Paris, Galerie Sarti ; 1370s, La Haye, Rijksmuseum Meermanno Westremianum). Les deux langes situés au sol entre Marie et Jésus évoquent les « *panniculos lineos et laneos* » de la *Révélation* : l'un petit, blanc, presque tout enroulé, l'autre plus grand, blanc d'un côté et rouge de l'autre, presque entièrement déroulé.

---

<sup>23</sup> « There is no record in the Vatican Pinacoteca of the acquisition of this painting, so that it may therefore have been a papal possession all the time, or in other words acquired from the painter. », AILI SVANBERG 2003, p. 96. « Alfonso ... provided lavishly illuminated editions to influential subscribers such as the German Emperor, the King of France, and the Queens of Spain, Sicily and Cyprus – the latter two had known Bridget personally during her lifetime. Four of these editions are preserved, in Warsaw, New York, Palermo, and Turin. », SKAUG 2001, p. 208-209, n. 34, v. également p. 202. Sur ces manuscrits enluminés voir NORDENFALK 1961 et AILI SVANBERG 2003, p. 15-87.

Marie est vêtue d'une simple tunique blanche dont le peintre cependant ne va pas jusqu'à montrer la transparence (*tunica per quam ab extra eius carnes virgineas clare cernebam*). En signe d'humilité, elle a ôté ses chaussures (*discalcavit calciamenta pedum suorum*), que l'on voit derrière elle, petites, noires et pointues<sup>24</sup>. Deux grands tissus, l'un bleu marine bordé d'or et l'autre rouge, renvoient aux vêtements et au voile qu'elle a quittés : les couleurs ne correspondent pas au blanc du texte (*discooperuit mantellum album quo operiebatur, amovitque velum de capite suo et iuxta se reposuit ea, remanens in sola tunica*) mais à la tradition picturale figurant la venue du ciel sur la chair, comme l'a analysé G. Didi-Huberman<sup>25</sup>. Le dépouillement vestimentaire de la vierge renvoie, comme les mandorles, à la spiritualisation du rapport Mère-Fils qui transforme aussitôt la mère aimante en figure de l'adoration. Les deux mandorles isolent le couple du reste de la composition et soulignent leur rapport symbolique, qui ne doit plus grand chose au contact corporel suggéré par les objets jonchant le sol. La similitude de couleur dorée entre les cheveux de Marie et la mandorle n'empêche pas de discerner l'ondoiement de sa très longue chevelure tout le long du dos (*capillis pulcerrimis quasi de auro extensis super spatulas*) telle que la décrit la *révélation*. Niccolò di Tommaso complète sa transposition du texte en plaçant devant Marie ce phylactère qui accompagne la valeur dévotionnelle du geste d'adoration : « BENE VENERIS DEUS MEUS, DOMINUS MEUS ET FILIUS MEUS »<sup>26</sup>. Deux autres détails trouvent leur place dans l'image de Niccolò di Tommaso, à savoir le chœur des anges (*Audivi etiam tunc cantus angelorum mirabilis suavitatis et magne dulcedinis*) et la figure de Joseph en père adorant, cependant représenté dans une attitude plus sobre que ne l'indique la *révélation* (*intravit senex, et prosternens se ad terram genibus flexis adorando eum plorabat pre gaudio*), non agenouillé mais légèrement penché en avant.

<sup>24</sup> « La culture chrétienne et les sociétés médiévales connaissent de nombreux usages symboliques du soulier et il est courant, par exemple, de se déchausser en signe d'humilité, comme le fit Moïse devant le Buisson Ardent. », SCHMITT 2002, p. 240.

<sup>25</sup> V. 3.1.2 Retables, mosaïques et fresques, « La mosaïque du Baptistère de Florence (1275-80) ».

<sup>26</sup> Frédérick Antal déjà le remarquait : « Fasi preparatorie di questo nuovo schema [della Natività] si possono indicare nell'opera di Pacino, di Taddeo Gaddi, del Daddi, e del suo allievo Allegretto Nuzi ; in questi casi però la posizione della Vergine inginocchiata ha ancora il valore di un motivo di genere. La nuova rappresentazione, che accentua il carattere divino della nascita di Cristo, risale ad una visione di santa Brigida. », Antal 1961, p. 285. Les triptyques portatifs dans lesquels Marie est agenouillée pour poser son Enfant dans la crèche illustrent parfaitement ce moment de transition où l'agenouillement entre dans l'iconographie de la scène mais où sa valeur dévotionnelle n'est pas encore affirmée pleinement.

### 6.2.1.2 Le triptyque de Niccolò Orsini à Sant'Antonio à Naples ? (Philadelphie, Museum of Art)

Les deux autres *Nativités avec Brigitte* de Niccolò di Tommaso sont très proches de cette première image. L'une, conservée à Philadelphie (Museum of Art), occupe le panneau central d'un triptyque portatif bien conservé, appartenant donc à la catégorie des objets de dévotion privée analysés au chapitre 4. Contrairement à l'organisation la plus fréquente dans ces triptyques (*Nativité* dans le volet gauche, *Vierge à l'Enfant* dans le panneau central et *Crucifixion* dans le volet droit), la *Nativité* y occupe la place d'honneur – le panneau central –, tandis qu'une *Annonciation* occupe les demi-lunettes des volets, une *Crucifixion* le volet droit et quatre saints le volet gauche : au premier rang, saint Nicolas de Bari et saint Jacques, au second rang, saint Antoine Abbé et sainte Catherine d'Alexandrie.

Deux de ces saints permettent d'émettre une hypothèse quant à la destination originelle du triptyque. En 1371, Niccolò di Tommaso signe et date un triptyque dans lequel saint Antoine abbé occupe le panneau principal<sup>27</sup>. Ce retable se trouvait dans l'église Saint-Antoine-hors-les-murs de Naples, que la reine Jeanne avait fait construire et pour laquelle elle l'avait commandité. Quoique le comte de Nola – c'est le titre de Niccolò Orsini – n'indique pas dans son témoignage au procès de canonisation les noms du commanditaire ni du peintre du retable contenant la *Nativité selon Brigitte* présent dans cette église, il s'agit peut-être du triptyque de Niccolò di Tommaso aujourd'hui à Philadelphie. Le lien entre Niccolò Orsini et le triptyque de Philadelphie pourrait être assez étroit dans la mesure où son beau-père, Raimondo del Balzo, avait commandité à Niccolò di Tommaso des fresques pour son château à Casaluce encore visibles aujourd'hui<sup>28</sup>. Niccolò Orsini a ainsi pu connaître Niccolò di Tommaso lorsque ce dernier travaillait dans la demeure de son beau-père. Enfin, Orsini avait personnellement connu et aidé Brigitte, et la présence de son saint patron (saint Nicolas de Bari) au premier rang du volet gauche pourrait indiquer

---

<sup>27</sup> Niccolò di Tommaso, *Saint Antoine abbé et quatre saints*, signé et daté 1371, Naples, Museo Nazionale di Capodimonte. Reproduit dans SKAUG 2001, p. 196.

<sup>28</sup> Ces fresques sont reproduites et commentées dans AILL, SVANBERG 2003, I, p. 90-91 du volume de texte et p. 98-103 du volume d'images.

un lien direct entre lui et le triptyque, puisqu'il était fréquent qu'un commanditaire fasse représenter son saint patron<sup>29</sup>.

La composition de la *Nativité* de Philadelphie est très proche de celle du Vatican : une petite bougie allumée est posée sur le mur au fond de la grotte ; Marie et Jésus se trouvent inscrits dans une mandorle dorée ; les objets qui jonchent le sol sont identiques (deux petites chaussures noires et pointues, deux vêtements, l'un bleu bordé d'or et l'autre rouge, deux langes, l'un grand et déroulé, l'autre petit et enroulé) ; Joseph, vêtu de rose, croise ses mains sur sa poitrine, regarde Jésus et se penche en avant pour l'adorer. La qualité de la photographie permet de voir que Brigitte a les yeux mi-clos de la vision mystique, par ailleurs, comme dans le panneau du Vatican, elle perçoit la scène depuis l'extérieur de la grotte, agenouillée et en prière, son bâton de pèlerine posé derrière elle, et la tête entourée de rayons dorés.

La forme même du panneau central, un rectangle en hauteur, induit quelques changements par rapport à la composition du Vatican qui avait la forme d'un rectangle en largeur. L'étroitesse du panneau de Philadelphie conduit Niccolò di Tommaso à supprimer les éléments à l'extérieur de la grotte (l'*Annonce aux bergers* et la flore stylisée qui évoquait un *locus amœnus*), à comprimer les animaux et la crèche contre le bord gauche et, de l'autre côté, à superposer les figures de Brigitte et de Joseph aux premier et second plan. Les paroles de Dieu le Père et de Marie sont les mêmes, en particulier la forme du phylactère de cette dernière, mais s'y ajoutent celles des séraphins, qui se détachent contre la paroi foncée de la grotte : « GLORIA IN EXCELSIS DEO » et « ET IN TERRA PAX HOMINIBUS » (Luc 2, 14).

---

<sup>29</sup> Niccolò Orsini et Brigitte de Suède se sont connus plusieurs années avant la mort de cette dernière puisque, d'après la déposition de Niccolò Orsini au procès de canonisation, il lui a servi d'interprète lors d'une rencontre avec le pape Urbain V († 1370) : *[Nicolaus] dixit ... quod ... introduceret dictam dominam Brigidam ad presenciam supradicti quondam domini Urbani pape Vti in Monteflascone tunc morantis et esset quasi interpres inter ipsum dominum papam et ipsam dominam Brigidam, quia nesciebat bene gramaticam nec intellexit bene linguam dicti domini pape.*, Acta et processus 1924-31, p. 232-233. Les contacts se poursuivent entre eux et Brigitte conserve sa confiance au comte de Nola puisqu'entre 1371 et 1372 ce dernier remet au pape Grégoire XI, successeur d'Urbain V, une lettre de Brigitte (où elle prie le pape de quitter Avignon et de rentrer à Rome). V. *ACTA ET PROCESSUS* 1924-31, p. 320 et JÖNSSON 1989, p. 49-50. Carl Strehlke suggère lui aussi que Niccolò Orsini était le propriétaire du triptyque, v. STREHLKE 2004, p. 345.



### 6.2.1.3 Le retable abîmé (New Haven, Yale University Art Gallery)

La troisième *Nativité* peinte par Niccolò di Tommaso, aujourd'hui conservée à New Haven (Yale University Art Gallery), est fort endommagée, mais pas assez pour qu'il ne soit pas possible d'y reconnaître de nombreux traits communs avec les deux panneaux précédents : la robe blanche de Marie, ses cheveux blonds déliés, son inscription dans une mandorle, la forme de son phylactère<sup>30</sup>. Les objets à ses pieds sont toujours les mêmes quoique leur disposition soit modifiée ; Joseph arbore toujours sa robe rose, on devine qu'il se penche vers l'avant et que ses mains sont croisées sur sa poitrine. Il est isolé de la scène par un muret qui le désigne comme spectateur de l'adoration du Fils par la Mère. Joseph et Brigitte se trouvent dans une position similaire mais pas identique : Brigitte, elle aussi isolée mais à l'extérieur de la grotte, dans le coin inférieur droit de l'image, voit avec les yeux de la foi ce dont Joseph est le témoin direct. La bougie, si elle est présente, n'est plus visible aujourd'hui mais surtout, les animaux, la crèche et les anges ont changé de position. L'âne et le bœuf ne se tiennent plus derrière Marie, comme l'indiquait le texte brigittin (*[Maria] dorsum versus presepe tenebat*), mais entre Marie et Joseph, à l'arrière-plan au fond de la grotte, dont la profondeur est ainsi exploitée pour distinguer les différents plans de la vision. À en croire ce que l'on peut encore distinguer, les animaux, mieux visibles que dans les deux retables précédents, seraient ici agenouillés. Brigitte ne mentionne pas expressément cet agenouillement, présent au contraire dans les *Meditationes Vitae Christi*. Les anges qui par leur disposition viennent doubler le contour rocheux de la grotte tendent tous fermement leurs mains en prière vers Jésus. Dans la *Nativité* de New Haven, Niccolò di Tommaso accentue donc résolument les indices iconographiques d'adoration de l'enfant.

Dans l'ensemble, les trois panneaux de Niccolò di Tommaso présentent de nombreuses ressemblances, qu'il s'agisse de la posture des personnages ou de la présence d'objets inédits ailleurs (les souliers de la Vierge, ses habits au sol, les langes pour l'Enfant, la bâton de pèlerine de Brigitte). La datation la plus plausible pour ces trois panneaux se situe entre le décès de Brigitte le 23 juillet 1373 et octobre 1375, date à laquelle Niccolò di

---

<sup>30</sup> On peut voir une reproduction de son état avant le nettoyage dans AILI, SVANBERG 2003, I, p. 100.

Tommaso reparait dans les registres de son *arte* à Florence<sup>31</sup>. C'est grâce à Erling Skaug qu'on peut fixer ce *terminus ante quem* puisqu'il a démontré que, tant qu'il travaillait à Florence et Pistoia, Niccolò di Tommaso employait toute une batterie de poinçons qu'il partageait avec plusieurs collègues d'atelier toscans<sup>32</sup>. Or, aucun des trois retables de la *Nativité* ne comporte le moindre poinçon, trahissant le fait que Niccolò n'avait pu emporter en voyage tout son matériel, tandis que ses collègues demeurés en Toscane continuent à les employer pour décorer leurs retables<sup>33</sup>. La production des œuvres dénuées de poinçon se situe par conséquent durant la période où Niccolò est absent de Florence<sup>34</sup>.

### 6.3 La *Nativité avec sainte Brigitte* dans l'Observance toscane

Après les retables de Niccolò di Tommaso, correspondant à la période de la campagne de promotion pour la canonisation de Brigitte de Suède, on ne trouve que des *Visions de la Nativité* dans lesquelles, désormais canonisée, la néo-sainte arbore une auréole et non plus des rayons dorés. Toutes postérieures à octobre 1391, date de la canonisation, ces images attestent de la persévérance d'un enthousiasme pour la mystique suédoise, en particulier en Toscane et dans les cercles liés à l'Observance<sup>35</sup>. J'introduis d'abord une fresque de Pietro di Miniato parce que ce peintre me semble avoir travaillé en connaissant au moins

---

<sup>31</sup> Svanberg affirme que dans le panneau de Philadelphie Brigitte paraît plus âgée que dans celui du Vatican, une distinction qui ne me paraît pas évidente. De cette observation, il déduit que le panneau du Vatican a été peint le premier et celui de Philadelphie ensuite, suivi enfin par celui de New Haven, en s'appuyant sur un argument qui n'en est pas un : « As to the chronological order of the three paintings, it appears more likely that the artist started by depicting Birgitta in an idealised fashion ... and only later developed the realism and accuracy », AILI, SVANBERG, 2003, I, p. 99.

<sup>32</sup> Il existe deux catalogues de poinçons (FRINTA 1998 et SKAUG 1994) qui permettent d'effectuer ce genre de repérage.

<sup>33</sup> SKAUG 2001, p. 197 sq, où l'on trouvera également des précisions sur les méthodes de décoration de substitution auxquelles Niccolò recourt en l'absence de ses poinçons.

<sup>34</sup> La seule hypothèse – forcément fragile puisqu'elle s'appuie elle-même sur d'autres hypothèses – que l'on puisse formuler quant à la chronologie des trois retables de Niccolò situerait le retable de Philadelphie avant celui du Vatican, sans que l'on puisse se prononcer sur celui de New Haven. En effet, si l'on accepte l'hypothèse que le retable de Philadelphie est celui de Sant'Antonio à Naples, il remonterait au séjour napolitain de Niccolò. Si l'on se fie à Erling Skaug qui suppose pour Niccolò di Tommaso une étape romaine sur le chemin du retour entre Naples et Florence, le retable du Vatican pourrait avoir été peint à Rome. Mais tout ceci ne tient pas compte du fait que les retables étaient couramment produits dans une ville puis acheminés dans une autre, donc il se pourrait très bien qu'un retable pour un commanditaire romain ait été fabriqué à Naples ou l'inverse.

<sup>35</sup> Boniface IX proclame sa canonisation dans la bulle du 7 octobre 1391.

l'un des retables de Niccolò di Tommaso. Ensuite j'en viens à trois retables liés à Pise et à Chiara Gambacorta, fondatrice du premier monastère dominicain observant et active promotrice de la dévotion à sainte Brigitte de Suède, y compris par la commande de retables.

### *6.3.1 Pietro di Miniato (1400-05, Florence, Santa Maria Novella)*

Sur le revers de façade de Santa Maria Novella à Florence se trouve une petite fresque à hauteur d'homme, entre le portail central et la porte latérale droite de l'église, une « *finta pala ad affresco* » caractéristique du goût tardo-gothique<sup>36</sup> : une *Annonciation* occupe le registre principal et trois petites scènes – *Nativité*, *Adoration des Mages* et *Baptême du Christ* – forment une prédelle au-dessous. Cette fresque, dont les parties décoratives encore visibles suggèrent qu'il ne s'agit que du fragment d'un ensemble, a survécu parce qu'elle était cachée derrière un autel à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Le sens de lecture des scènes de la prédelle de droite à gauche trouvait certainement son explication dans l'agencement global d'origine mais malheureusement aucun indice ne permet de formuler une hypothèse de reconstruction de cet ensemble<sup>37</sup>. Elle est attribuée à Pietro di Miniato, peintre florentin actif à cheval sur la fin du Trecento et le début du Quattrocento, en particulier à Prato, pour le fameux marchand Francesco di Marco Datini<sup>38</sup>.

Cette fresque comporte plusieurs similitudes avec le retable de Niccolò di Tommaso (1373-75, New Haven, Yale University Art Gallery) : les figures de Marie et Jésus, l'âne et le bœuf en adoration au fond de la grotte, les anges les mains en avant. Cependant il ne s'agit pas d'une simple réplique, les objets aux pieds de Marie et de Jésus sont moins nombreux. On retrouve les deux langes (le petit, enroulé, de couleur blanche et le grand, au revers rouge, déroulé) ; ce qui pourrait être un habit ou voile rouge jonche le sol au tout premier plan sans que l'on puisse dire s'il en couvre un autre, les chaussures en revanche ont disparu. Par ailleurs, seule Marie est entourée d'une mandorle d'or, Jésus

---

<sup>36</sup> NERI-LUSANNA 1985, p. 302.

<sup>37</sup> VERDON 2003, p. 95.

<sup>38</sup> « Per tutti gli incarichi commissionatigli dal Datini e dai suoi esecutori testamentari si veda Guasti 1871, Appendice, pp. 422-428 », NERI LUSANNA 1985, p. 313, n. 8, et « A ribadire la sua consuetudine col Datini va ricordato che proprio Pietro di Miniato fu chiamato con Arrigo di Niccolò a fornire uno schizzo delle fattezze del mercante perché questo servisse da modello allo scultore della lastra tombale del sacello del mercante (Piattoli, 1930, p. 118). », *Ibid.*, n. 9. V. aussi VERDON 2003, p. 95 ; DEBBY 2004, p. 513.

n'étant entouré que de rayons. La suppression de sa mandorle vient sans doute d'un souci de composition. Le corps de Jésus se détache bien sur le sol gris-bleu de la grotte, il aurait été noyé dans une masse jaune-doré si le peintre avait ajouté une mandorle entre celle de Marie et le manteau de Joseph.

Chaque personnage a un aspect légèrement altéré par rapport aux types de Niccolò di Tommaso : les cheveux de Marie descendent à peine jusqu'aux épaules, Joseph porte un manteau jaune (et non plus rose) et occupe le premier plan de l'image. Le rocher devant les pieds de Joseph le place à l'extérieur de la scène en position de spectateur. Brigitte, représentée presque de face, arbore son auréole de sainte, parfaitement identique à celles de Marie et de Joseph. En position d'adoration, elle a un chapelet autour du poignet gauche et le regard tourné vers Marie. Son chapelet indique qu'elle est en prière et c'est durant cette prière qu'elle a sa vision.

Comme dans deux des retables de Niccolò di Tommaso (1373-75, Vatican, Pinacothèque et *id.*, New Haven, Yale University Art Gallery), Pietro di Miniato ménage à l'arrière-plan un espace pour la scène des bergers qui a la particularité d'être à la fois *Annonce* et *Adoration*. L'un des deux bergers s'est en effet agenouillé dans la position de l'hommage vassalique, avec un seul genou à terre, les mains levées et unies en prière, formant ainsi, dans le lointain, une figure symétrique de celle de Marie au premier plan.

Pietro di Miniato a sans aucun doute pu voir le retable de Niccolò di Tommaso, dont on peut se demander si Niccolò l'a ramené avec lui à Florence pour quelque commanditaire toscan, et s'en est abondamment inspiré<sup>39</sup>. Afin d'avancer une datation plus précise de cette fresque, pour laquelle on n'a pour l'instant que le *terminus post quem* de 1391 grâce à l'auréole de la sainte, il faut tenter d'expliquer la présence de Brigitte de Suède sur les murs de Santa Maria Novella.

---

<sup>39</sup> Persuadé que les panneaux de Niccolò di Tommaso avaient tous trois été peints à Florence, Frederick Antal analysait leur succès avec des catégories marxistes, en termes de « generale tendenza a un'arte a un tempo più ecclesiastica e più democratica, costante nel periodo di influenza della bassa borghesia » : « Sembrerebbe quindi che il pubblico intensamente religioso della piccola borghesia si lasciasse facilmente conquistare dal trattamento più austero ed ecclesiastico, e soprattutto più mistico, di un determinato motivo (il Cristo bambino, inoltre, fu sempre più circondato da raggi di luce) a condizione che lo schema della composizione fosse chiaramente comprensibile, come nel caso del popolarissimo Niccolò di Tommaso. », ANTAL 1960, p. 286.

### 6.3.2 *Le notaire, le marchand et le dominicain*

Plusieurs lettres du notaire Lapo Mazzei à son ami Francesco Datini nous éclairent. Lapo, en effet, est un lecteur attentif et enthousiaste des *Révélation*s de sainte Brigitte. Dès 1395, il fait son éloge dans une lettre adressée à Datini :

E prima ch'io ne dica mio parere, vi farò questo preambulo, nell'amore di Cristo che tanto amo e quella sua serva Brisida, ch'io leggo, che trovarete tosto tosto darà gran sole e gran lume al mondo e alla fede, ch'era come spenta ; e forse molto maggiore che non fe la povertà e la ubbidienza e le stimate di san Francesco<sup>40</sup>.

Entre 1399 et 1406, de plus, Giovanni Dominici, fervent promoteur de l'Observance, prêche à Santa Maria Novella où Lapo Mazzei assiste à ses prêches. Dans une lettre à Datini du début de l'année 1400, voici comment le notaire décrit les talents oratoires du dominicain : « Tutti o piagnavamo o stavamo stupefatti alla chiara verità che mostra altrui, come fa santa Brisida<sup>41</sup>. » Le 15 décembre de cette même année 1400, dans une autre lettre, Mazzei revient sur la qualité des prêches de Dominici, en particulier sur la Nativité : « Qua predica spesso il beato fra Giovanni Dominici e dice cose di questa santa natività di Dio che ci trae l'anima viva dal corpo e tutto il mondo gli va dietro<sup>42</sup>. » Il y eut également un contact direct entre Datini et Dominici puisqu'on conserve des lettres entre les deux hommes<sup>43</sup>. Dans sa lettre, Lapo Mazzei rend en quelques mots à peine l'intensité des prêches de Dominici avec deux hyperboles (*trae l'anima viva, tutto il mondo*). Pour illustrer la justesse de cette description, voici plusieurs textes de Giovanni Dominici, une *lauda* et des fragments d'une *epistola* sur la Nativité :

Dì, Maria dolce, con quanto disio  
miravi il tuo figliuol, Cristo mio Dio.  
Quando tu il partoristi senza pena,  
la prima cosa, credo, che facesti,  
tu l'adorasti, o di grazia piena  
poi sopra il fien nel presepio il ponesti ;  
con pochi e pover panni lo involgesti,

---

<sup>40</sup> Lettre du 13 novembre 1395, LAPO MAZZEI 1880, p. 118. V. en général les lettres aux p. 117-122.

<sup>41</sup> LAPO MAZZEI 1880, p. 227-228. « Il Mazzei ... di fronte alle infiammate prediche di Giovanni Dominici, esce con una espressione che testimonia nello stesso tempo l'apprezzamento delle proposizioni del domenicano e l'assunzione della 'visionaria' svedese a criterio di misura. », RUSCONI 1979, p. 115.

<sup>42</sup> LAPO MAZZEI 1880, p. 316.

<sup>43</sup> De Dominici à Datini dans RUSCONI 1979, p. 109 ; de Datini à Dominici dans FRANCESCO DATINI 1934.

maravigliando e godendo, cred'io ...<sup>44</sup>

Dans cette *lauda* en hendécasyllabes, Dominici parle à la première personne (*credo, cred'io*) et s'adresse à la Vierge en décrivant ses gestes (*miravi, partoristi, facesti, adorasti, ponesti, involgesti*). Plusieurs points sont communs aux vers du prêcheur et à la révélation brigittine. Dominici prend soin de préciser que Marie accouche sans douleur et qu'immédiatement elle adore son Fils par exemple. Ou bien encore sa description du plaisir intense qu'elle ressent face à Jésus (*con quanto disìo, godendo*) ; Brigitte la décrivait *quasi in exstasi, quasi inebriata* au moment de l'accouchement puis pleine de *gaudio* et *leticia* ensuite. Les autres fragments de Giovanni Dominici sur la Nativité sont en prose :

Per questo festiva la Chiesa tal solennità ogni anno, per invitare l'aghiaciate menti a ripigliare el suo sommo bene del quale ha parte ciascuno che crede, il quale altra porta non ha da entrare nell'anima se non la fede, la quale ci mena insino al tugurio dell'umile presepio dove non giace altri che Iesù, Iesù amore, Iesù diletto, Iesù bambino, Iesù piccino. O Iesù, Iesù, Iesù, sempre amor Iesù. Ora t'insegna e priega Idio per me ch'io il faccio meglio ch'io non so dire, d'essere di quegli (che) venghino a Iesù : per vera ubidienza e negamento di propria volontà, diventi angelo e gridi *gloria in excelsis Deo* ; per contemplazione di lui, Iesù diletto, diventi stella e chiami e' magi erranti a Cristo ; per somma purità, con ciascun'altra perfezione, sarai Maria e sì bacerai, abbraccerai, vestirai, ciberai, adorerai e sopra a lui ti disfarai come cera al fuoco dello amore ignito. Ardi con Iosef e starai in un cantuccio a vedere tutti i secreti santi. Vedra' lo ignudo gambettare nel fieno, rinchiudere nelle fasce. O ti potrai tu tenere (che) non ti avventi ad abbracciarlo, ch'ha degnato tu sia padre chiamato ? Oh, beato a me s'io diventassi degno per somma contrizione e dolore dei difetti miei d'essere una di quelle fasciuole o pannicegli dove fusse involuppato ! Oh, per esercizio di vigilanza di vita attiva diventassi bue ch'io el potessi leccare overo per vera pazienza e desiderio di tribulazioni per amor di lui io diventassi un asinello con la croce in le spalle, per poterlo col fiato della voce in altri riscaldare ! Oh, almeno per vera cognizione di me medesimo mi conoscessi fieno sopra el quale si riposasse el fiore de paradiso ! O voi tutti beati Betlemiti, larghi limosinieri di Cristo riceventi, o santa grotta di solitudine amanti, o mangiatoia di vera religione, come godete, di Iesù rinnovate ! Beati pastori, giusti governatori dell'anime a voi commesse, gli angeli della ubidienza vi menano a Cristo nato ; e voi tutti desideranti della stella predicanti, sarete condotti a vedere l'amore, fuoco nel ghiaccio per riscaldare l'afreddate menti. Sù, menti, sù non più dormite, sù levatevi a Cristo il qual è venuto a chiamarvi<sup>45</sup>.

En début et en fin de paragraphe revient la métaphore, désormais familière, du Christ à ranimer dans les cœurs refroidis (*l'aghiaciate menti, fuoco nel ghiaccio per riscaldare l'afreddate menti*), qui rappelle le processus similaire enclenché par la vision de Giovanni Vellita à

<sup>44</sup> Cité dans DEBBY 2004, p. 521.

<sup>45</sup> *Epistola* 29, paragraphes 159-160, citée dans GIOVANNI DOMINICI 1970, p. 41.

Greccio<sup>46</sup>. Dominici, bien conscient que Jésus « *altra porta non ha da entrare nell'anima se non la fede* », déploie tous les moyens rhétoriques à sa disposition pour susciter la ferveur de la foi chez ses auditeurs. Il recourt volontiers aux énumérations (*Iesù amore, Iesù diletto, Iesù bambino, Iesù piccino ; bacerai, abbraccerai, vestirai, ciberai, adorerai*). Cette deuxième énumération culmine, au moment suprême d'identification avec Marie, sur la métaphore filée de la glace et du feu : « *sopra a lui ti disfarai come cera al fuoco dello amore ignito* ». Quoi que ses déclarations de modestie laissent croire (*ch'io il faccio meglio ch'io non so dire*), le prêcheur dominicain confère à son texte une structure très claire et répétitive, qui le rend fort efficace. La pratique d'une vertu chrétienne et/ou de la pénitence permet au fidèle de se transformer successivement en chacun des éléments constitutifs de la Nativité, chaque métamorphose étant récompensée par une forme de contact avec Jésus, comme j'ai essayé de le montrer à l'aide du tableau ci-dessous :

MOYEN	MÉTAMORPHOSE	EFFET
Per vera <i>ubidienza</i> e negamento di propria volontà	diventi <i>angelo</i>	e <i>gridi gloria</i>
Per <i>contemplazione</i> di lui	diventi <i>stella</i>	e <i>chiami e' magi erranti</i>
Per somma <i>purezza</i>	sarai <i>Maria</i>	e si <i>bacerai, abbraccerai...</i>
Per somma <i>contrizione</i> e dolore dei difetti miei	diventassi degno d'essere <i>una di quelle fasciuole o pannicegli</i>	dove fusse <i>invilupato</i>
Per esercizio di <i>vigilanza</i> di vita attiva	diventassi <i>bue</i>	ch'io el potessi <i>leccare</i>
Per vera <i>pazienza</i> e desiderio di tribulazioni per amor di lui	diventassi un <i>asinello</i> con la croce in le spalle	per poterlo col fiato della voce in altri <i>riscaldare</i>
Per vera <i>cognizione di me medesimo</i>	mi conoscessi <i>fieno</i>	sopra el quale <i>si riposasse</i> el fiore de paradiso

Au détour d'une question (*O ti potrai tu tenere (che) non ti avventi ad abbracciarlo ?*), placée au centre de l'énumération, qui rappelle fortement les injonctions de Jean de Caulibus à sa jeune clarisse, Dominici bascule de la deuxième personne (*diventi, sarai*) à la première (*diventassi, mi conoscessi*), de l'invitation-promesse qu'il fait à son auditeur à l'expression d'un désir qui s'applique avant tout à lui-même. Il recourt au même procédé dans cet autre texte :

Se siete tali quanto potete qual fu Maria, *adoratevelo, abbracciatevelo, strignetevelo, baciatelyo, nascondetelo*, (vegalo Iosef, ma non lo tocchi), *ponetelo* al petto di carità pieno, solo a lui

<sup>46</sup> V. 2.2.1 La *Vita* de Thomas de Celano, § 86.

lasciate succiare il vostro amore. Tutto l'amore sia tuo, o diletto Cristo : *fascierotti* con gli stracci delle mie lagrimanti orazioni, per dolore de' peccati : *legherotti* le manine perchè non ti vendichi, o giudice offeso di me, falso peccatore ; *incatenerotti* di tal fascie i piedi, acciò non fugga per orrore delle miserie grandi ; *terrotti e non ti lascierò, d'amore scoppierò* se da me ti difendi ; con salmi e inni *ti dirò, io ti lusingherò* : convien che tu t'arrendi. Così Iesù *mi morrò e teco ne verrò* dove tu più t'ostendi. Deh, state intorno a questo nato e vedrete ogni via che tenere dovete<sup>47</sup>.

La première énumération, une suite d'impératifs adressée aux auditeurs, est centrée sur l'expression d'une immense affection, jalouse au point d'inciter à cacher l'objet aimé (*nascondetelo*). On reconnaît un thème favori de la rigueur observante dans l'invitation à réserver l'exclusivité de son amour à Dieu, en dédaignant toute forme d'amour humain (*solo a lui lasciate succiare il vostro amore*). Dans le passage à la première personne, le prêcheur annonce à Jésus, par une série de verbes au futur, comment il lui imposera son amour y compris contre son gré (*perché non ti vendichi, acciò non fugga, convien che tu t'arrendi*). Cet amour violent et coercitif peut surprendre, mais il doit marquer les esprits des fidèles qui se voient à nouveau interpellés en conclusion de cette véhémence déclaration au Christ (*Deh, state intorno a questo nato e vedrete*)<sup>48</sup>. La désexualisation de la naissance – commentée plus haut, à propos de la propreté de l'Enfant, et donc de la Mère – permet en effet toutes les sublimations et devient une aubaine pour une parole qui peut dès lors s'adonner à tous les débordements jusqu'aux plus exhibitionnistes, narcissiques ou phantasmatiques. L'adoration fusionnelle de la Nativité se traduit ainsi par la quête névrotique, quasiment obsessionnelle, de sa propre renaissance, gage ou rêve d'une infantilisation dans l'innocence la plus absolue, et donc la plus impudique.

### *Giovanni Dominici, la famille Alberti et le monastère brigittin du Paradiso*

L'attention, voire la passion, de Dominici pour la « solennità » de la Nativité n'est pas son seul point en commun avec sainte Brigitte. En effet, en 1392, juste après la canonisation

<sup>47</sup> *Epistola* 29, paragraphes 83-84, citée dans GIOVANNI DOMINICI 1970, p. 41-42.

<sup>48</sup> Dans un autre fragment, Dominici s'adresse aux « attive converse », c'est-à-dire aux laïques qui consacraient leur vie à l'Église, et c'est encore un amour très physique qu'il prêche : « Voi altre, attive religiose, state come il bue e l'asino, animali di molta fatica, di poca spesa e molta utilità, di fatica molta e pazienza assai, di niuna malizia e grande semplicità ; e tali e non altrimenti debbono essere l'attive converse e altre operatrici nell'operare. Or vi odorate questo dolce fiore tra voi nato, leccatelo, giocatevi con esso, fategli versi de' vostri dolci canti ; sì fatti muggi e ragghi gli sono molto cari, dati per amore. », *Epistola* 29, paragraphe 83, citée dans GIOVANNI DOMINICI 1970, p. 42.



prononcée le 7 octobre 1391, Antonio degli Alberti, un laïc appartenant au cercle des Observants florentins, fait une donation pour transformer en monastère brigittin l'église de Santa Maria del Paradiso, située juste en dehors de la ville (« in Pian di Ripoli »)<sup>49</sup>. Le moment où les Brigittines prennent possession des lieux coïncide malheureusement avec la condamnation à l'exil d'Antonio degli Alberti (janvier 1401). À compter du bannissement, Giovanni Dominici se fait le défenseur du monastère brigittin du Paradiso in Pian di Ripoli, soutenu par Francesco Datini, en même temps qu'il devient le tuteur de Bartolomea degli Alberti, l'épouse d'Antonio, pour qui il rédige la *Regola di governo di cura familiare*<sup>50</sup>. Dans ce guide pour la conduite de sa maison et l'éducation de ses enfants, il fait à Bartolomea plusieurs recommandations : « La prima si è d'avere dipinture in casa di santi fanciulli o vergini giovinette, nelle quali il tuo figliuolo, ancor nelle fascie, si diletta come simile e dal simile rapito, con atti e segni grati alla infanzia. E come dico di pinture così dico di sculture<sup>51</sup>. » Par ces paroles, Dominici se montre convaincu de la nécessité et de l'efficacité des images religieuses et, quoiqu'elles concernent la « casa » et non l'église, Nirit Debby s'appuie sur elles pour avancer l'hypothèse que le prêcheur dominicain est lié, de manière directe ou indirecte, à la commande de la fresque de Santa Maria Novella. Dans les différents échanges épistolaires entre Dominici, Datini et Mazzei, il ne semble pas rester de trace écrite d'une éventuelle commande, mais on sait que Pietro di Miniato a travaillé chez le marchand de Prato juste avant 1408<sup>52</sup>. Dans la mesure où tous ces

---

<sup>49</sup> Il s'agit des bâtiments et du jardin qui servaient de cadre au *Paradiso degli Alberti*, récit que Giovanni Gherardi da Prato écrit entre 1425 et 1426 mais qu'il situe en 1389, trois ans à peine donc avant la reconversion des lieux en monastère, v. GIOVANNI DA PRATO 1975 ; voir également son commentaire dans Marietti 1994. Sur la transformation du lieu en couvent brigittin : « Dove la via Chiantigiana s'incontra con via del Paradiso sorge la chiesa dei Santi Salvatore e Brigida al Paradiso, dal nome di un'antica villa degli Alberti, accanto alla quale nacque il convento di monaci e monache dell'ordine di Santa Brigida. Fondato da Antonio Alberti nel 1390 [sic, 1392], il convento fu spesso al centro di polemiche a causa della convivenza dei due sessi all'interno dello stesso edificio. ... Attualmente rimangono parte dell'antica chiesa e un piccolo chiostro con resti d'affreschi del primo Quattrocento, attribuiti ad Ambrogio di Baldese e a Nicolò di Pietro Gerini. In via del Paradiso si trova la cappella di Santa Brigida al Paradiso degli Alberti, interamente affrescata nel Trecento. », A. Bernacchioni, in PAOLUCCI 1999, p. 241-242. V. également GREGORI 1985 et DEBBY 2004, p. 516 sq.

<sup>50</sup> V. FRANCESCO DATINI 1934, p. 102, n. 10 et 11. En lien avec ce monastère, je signale par ailleurs l'existence d'un triptyque signé Neri di Bicci et daté de 1462, à propos duquel le peintre note dans ses fameuses *Ricordanze*, qu'il l'exécute « per una monaca del Paradiso ». Ce retable n'entre pas dans le décompte des *Nativités selon la vision de Brigitte* cependant car la *Nativité* n'y est pas traitée en lien avec le texte de la révélation, et Brigitte pas incluse, qui se trouve déjà dans le panneau principal (*la Vierge donnant sa ceinture à saint Thomas*), GAUDENZ FREULER 1991, p. 247-249.

<sup>51</sup> GIOVANNI DOMINICI 1927, p. 101.

<sup>52</sup> « Francesco di Marco Datini ... committente tra i più attivi di politici ed opere votive, chiuse nel 1410 la sua vita con l'esaltazione del proprio operato ... Spettò infatti a lui [Pietro di Miniato] dipingere i

personnages sont liés, rien n'empêche de suggérer en effet que Pietro di Miniato a peint la fresque avec la *Nativité et sainte Brigitte* dans ce contexte, de sorte que l'on pourrait probablement proposer pour la fresque une datation correspondant à la présence de Dominici à Santa Maria Novella, 1400-1405 ca. Il existe en tout cas une lettre attestant que Giovanni Dominici avait déjà sollicité Francesco Datini pour l'achat d'objets liturgiques<sup>53</sup>. Enfin, s'il était à l'origine de cette commande, Giovanni Dominici ne serait pas le seul observant à se préoccuper de se procurer une image contenant sainte Brigitte. Chiara Gambacorta, prieure du premier monastère féminin observant (Pise, San Domenico), promeut avec constance le culte brigittin, y compris par des commandes artistiques dont plusieurs nous sont parvenues<sup>54</sup>.

### *Pise, San Domenico et Chiara Gambacorta*

Chiara Gambacorta (1362 – 1419) est la fille de Pietro Gambacorta, seigneur de Pise de 1369 à 1392, assassiné en 1393<sup>55</sup>. Pietro Gambacorta avait probablement connu personnellement Brigitte de Suède dans la mesure où il effectue le même pèlerinage qu'elle en Terre Sainte en 1372, en compagnie d'Alfonso de Jaén, confesseur et rédacteur des *Révélation*s<sup>56</sup>. Il garde en tout cas le contact avec Alfonso puisqu'il fait appel à lui quelques années plus tard pour sa fille Chiara. Mariée très jeune et contre son gré, à douze ans, elle se retrouve veuve trois ans plus tard. Son père voudrait la remarier mais elle refuse obstinément et demande à devenir religieuse. C'est alors que Pietro charge Alfonso de la convaincre d'accepter un second mariage. Ce dernier semble en fait avoir plutôt encouragé Chiara dans sa vocation : il lui parle beaucoup de Brigitte de Suède et lui offre

---

perduti stemmi di casa d'Angiò allorché il re di Napoli, transitando nel 1408 e nel 1410 per la Toscana, soggiornò in casa Datini. », NERI LUSANNA 1985, p. 301.

<sup>53</sup> Dans une lettre du 18 juillet 1401, il lui demande de financer l'achat d'un calice pour le monastère du Corpus Christi à Venise, DOMINICI 1969, p. 195-196.

<sup>54</sup> Sylvie Duval consacre sa thèse à « l'Osservanza al femminile », sous la direction de Nicole Bériou (soutenance en octobre 2012). Elle a déjà publié une partie de ses recherches, précisément sur Chiara Gambacorta et son monastère dans DUVAL 2009.

<sup>55</sup> Les informations les plus complètes sur la biographie de Chiara Gambacorta se trouvent dans ZUCHELLI 1914.

<sup>56</sup> ROBERTS 2008, p. 90.

même probablement ses *Révélations*<sup>57</sup>. Pietro finit par accepter la vocation de sa fille. Il financerla construction d'un monastère dans sa ville de Pise, San Domenico, dont Chiara devient la première prieure<sup>58</sup>. Au sein de son monastère, qui possède des reliques de la sainte suédoise, Chiara s'emploie à promouvoir ardemment le culte de Brigitte<sup>59</sup>. Ann Roberts a publié récemment une monographie sur Chiara Gambacorta, religieuse réformatrice et commanditaire d'œuvres d'art, ainsi que sur son monastère, où elle tente de reconstituer le patrimoine figuratif du monastère<sup>60</sup>. Il ressort que le monastère abritait un *scriptorium* dans lequel les moniales écrivaient et enluminaient des manuscrits, et également que l'église était particulièrement riche en images peintes (et sculptées), plusieurs de ces œuvres comprenant la *Nativité avec sainte Brigitte*<sup>61</sup>.

### 6.3 *Un corpus en expansion*

En suffrage de l'âme de Manno degli Agli († 1400), marchand travaillant à Pise pour Francesco Datini, on célébrait à San Domenico des messes les jours de la Sainte-Madeleine, de la Sainte-Brigitte, de la Saint-Jean-Baptiste et de la Saint-Dominique : les quatre saints peints au registre principal du retable l'autel principal de l'église de San Domenico, daté d'avril 1404 (1405 *more pisano*)<sup>62</sup>. Œuvre de Giovanni di Pietro di Napoli

---

<sup>57</sup> « Li disse di santa Brigida, et delli il libro della sua Istoria, et Ella la prese in tanta devossione, et fece la sua advocata, et da Lei ricevute molte gratie. », Zucchelli 1914, p. 373.

<sup>58</sup> DUVAL 2010.

<sup>59</sup> « In questo monastero [San Domenico] si conservano molte sacre reliquie : un osso ... di santa Brigida », document d'archive cité par ROBERTS 2008, p. 335, Appendix 6. Il s'agit du recensement des reliques effectué en 1557, conservé à Pise, Archivio di Stato, Carteggio Centofanti, n. 36. D'après Kieckhefer 1984, p. 45-46, Chiara faisait tenir des prêches sur sainte Brigitte (par des collègues masculins autorisés à prendre la parole en public).

<sup>60</sup> ROBERTS 2008. Linda Pisani a effectué un très riche compte-rendu de cette monographie dans *Predella*, la revue en ligne du Département d'Histoire de l'Art de l'Université de Pise : <http://predella.arte.unipi.it/predella24/>.

<sup>61</sup> ROBERTS 2008, p. 242 sq. « Considerando come, trattandosi di un monastero femminile, all'interno della struttura non fossero permesse né sepolture di laici né cappelle gentilizie, o ancora come le monache non avvertissero il bisogno di un numero elevato di altari, non avendo, a differenza di molti frati, l'obbligo di officiare, colpisce ancora di più la quantità di opere d'arte realizzate per l'edificio pisano. », PISANI 2008, *Ibid.*

<sup>62</sup> « Memoria d'una limosina che Manno degli Agli da Firenze lassò al monistero di san Domenico di Pisa con condisione che le monache faccino dire ogni anno nella loro chiesa cinque messe per l'anima sua in perpetuo cio e lo dì di santa Maria Maddalena lo dì di santa Brigida, lo dì di santo Johanni Baptista, lo dì di sancto Dominico, lo dì di sancta Maria di settembre ... luglio mcccii. » Zucchelli 1914, p. 243. J'ai modernisé l'orthographe. Datini, richissime, était régulièrement sollicité par Chiara Gambacorta (durant

et de Martino di Bartolomeo (pour la partie qui nous intéresse), aujourd'hui conservé au Musée San Matteo de Pise, il a pour sujet principal une *Vierge à l'Enfant*, avec à sa droite, les saints Dominique et Madeleine et à sa gauche, les saints Jean l'Évangéliste et Brigitte. Saint Jean Baptiste et saint Étienne sont représentés dans deux médaillons au-dessus de la première rangée de saints. La prédelle, composée de cinq petits panneaux, tous conservés aujourd'hui à Berlin, comporte cinq scènes illustrant des épisodes de la vie de sainte Brigitte : de gauche à droite, *Brigitte écrivant sous la dictée d'un ange*, *Brigitte écrivant sous la dictée de Jésus et de Marie*, *la Nativité selon sa vision reçue à Bethléem*, son *Apparition en rêve à une princesse suédoise* et enfin le *Sauvetage miraculeux des pèlerins*<sup>63</sup>. Il s'agit probablement du retable mentionné par Chiara en personne dans un document de 1406 où elle enregistre un don d'argent au couvent de la part de sa tante Monna Giovanna : « fè la chiesa grossa limosina e per la tavola dello altare<sup>64</sup> ». Si la donatrice est bien Monna Giovanna, cela explique d'autant mieux la présence de ses deux saints patrons, Giovanni Battista et Giovanni Evangelista.

La *Nativité avec sainte Brigitte* occupe le panneau central de la prédelle. Marie, au centre de l'image, vêtue de blanc, se tient agenouillée, les mains jointes en prière. Les rayons dorés réservés à Dieu le Père et à Jésus soulignent leur lien de filiation divin. Jésus, presque assis, bénit sa Mère de la main droite. Les deux grands tissus au sol sont les vêtements que Marie a quittés avant d'accoucher (leurs couleurs, un rouge et un bleu, permettent de les identifier comme tels). De chaque côté de ce noyau central qui inclut les animaux, Joseph et Brigitte se tiennent en adoration. Pour la première fois, Joseph n'est plus simplement penché en avant avec un genou fléchi, il a ici un genou à terre et tient dans sa main gauche la bougie que la lumière surnaturelle de Jésus annihile. Comme Marie et Joseph, Brigitte est de profil et auréolée. La partie gauche du panneau est occupée par l'*Annonce aux bergers*.

En 1394-95, Martino di Bartolomeo avait déjà peint une *Nativité selon Brigitte* dans une initiale enluminée d'un manuscrit lucquois (Choral n. 7, Lucques, Museo dell'Opera del

---

les années 1390 et 1400) pour des prêts ou des dons en faveur de son monastère. V. CHIARA GAMBACORTA 1870, p. 7-8, 10-15.

<sup>63</sup> D'après Miklos Boskovits, la figure centrale de la Vierge et les deux saints à sa droite sont de la main de Pietro di Giovanni tandis que les deux saints à sa gauche (dont Brigitte) et la prédelle sont de la main de Martino di Bartolomeo, BOSKOVITS 1988, p. 106.

<sup>64</sup> ZUCHELLI 1914, p. 197-198.

Duomo)<sup>65</sup>. En effet, il est possible qu'un culte de la sainte suédoise ait existé à Lucques comme il existait à Florence et à Pise puisque l'église Sant'Agostino possédait des reliques de la sainte. Dans cette composition en hauteur – elle s'inscrit dans la boucle d'un P majuscule –, par opposition à la forme horizontale et allongée du panneau de prédelle, le peintre place Dieu le Père au sommet, et ses rayons dorés rejoignent ceux de son Fils. Dieu est entouré de deux anges qui jouent de la musique pour célébrer la naissance. L'*Annonce aux bergers* est présente mais à peine visible, le profil de l'ange et ses deux bras se détachent contre le bord de la lettre P tandis que seules les têtes des bergers dépassent de derrière la grotte. Brigitte, Marie et Joseph, adoptent la même position, formant un cercle d'adorateurs autour de Jésus. Enfin, Martino di Bartolomeo place au premier plan la paire de petits souliers noirs de Marie et les deux langes roulés. Il semble, en somme, que ce peintre connaissait l'ensemble des détails de la *Nativité selon Brigitte* mais qu'il n'en représentait qu'une partie à chaque fois : les anges, les souliers et les langes de l'enluminure ne reviennent pas dans le panneau de prédelle tandis que les vêtements de Marie n'apparaissent que dans ce second. Ann M. Roberts cite un document suggérant que Martino di Bartolomeo n'est pas le seul peintre à avoir illustré la *Vision de la Nativité* pour San Domenico :

Quadri ricevuti dal Cappellano Soldaini, dalla casa di Ritiro di S. Domenico : ... Un quadro in Tavola rappresenta la Natività di Gesu, con altra santa, e in gloria il Padre Eterno del 1300, della scola [sic] di Giotto. ... Un gradino d'altare, che fu poi ridotto [sic] in tre quadretti, rappresentante due Fatti di Sta Brigida ed uno la nascita di Gesu, l'autore del 1300<sup>66</sup>.

Si la *nascita di Gesù* du *gradino d'altare* correspond probablement au panneau de prédelle de Martino di Bartolomeo, la *Natività di Gesù con santa e il Padre* pourrait bien correspondre au panneau aujourd'hui attribué à Turino Vanni (1395-1433, Pise, Museo San Matteo).

---

<sup>65</sup> Ada Labriola, in FILIERI 1998, p. 211.

<sup>66</sup> « Document 4 : Inventory of Paintings Confiscated by the City of Pisa and Transferred to the Camposanto, 1810. Florence, Archive of the Accademia delle Belle Arti. Carteggio della Commissione di Scienze e Arti, 1810-11. Nota dei Quadri in Tavola e in Tela Levati secondi gli ordini del Sig.re Maire [?] di Pisa Dai conventi soppressi di questa città e trasportati nel Campo Santo Patrio nell'anno 1810 ... [made by Carlo Lasinio] Quadri in Tavola, ed in Tela, Levati dai soppressi conventi, di questa città di Pisa, dietro gli ordini, da me Ricevuti, dal Sig.re Maire [?] Ruschi, e posti a conservarsi, nel campo santo patrio ... », ROBERTS 2008, p. 311.

### *Un autre panneau pour San Domenico ?*

Quoiqu'il ne soit à l'évidence pas de la même main, il a probablement été effectué à une date très proche de la prédelle de Martino de Bartolomeo car plusieurs éléments de ressemblance sont frappants : Joseph tenant sa longue bougie à la main, la forme et l'emplacement de la crèche et des deux animaux, la position du corps de Jésus avec le genou droit replié et la main droite levée, la forme des bâtiments au second plan. La disposition des personnages principaux est la même avec sainte Brigitte derrière Marie.

La *Nativité* de Turino Vanni est, de toutes les *Nativités selon sainte Brigitte*, la plus grande en terme de dimensions, ce qui permet un véritable déploiement de la composition. L'image est divisée en deux étages. Dans la moitié supérieure, à gauche la ville dans le lointain, au centre Dieu le Père inscrit dans une mandorle soutenue par quatre anges, au-dessus d'un second groupe de quatre anges musiciens et, à droite, l'*Annonce aux bergers*. La profondeur est rendue par le changement de couleur de la terre et de la roche qui passe du rose au premier plan au jaune à l'arrière-plan, le tout étant unifié par les touffes d'herbe noire qui occupent chaque anfractuosité. Les deux groupes d'anges au centre de l'image présentent chacun une bichromie (ailes/robe) qui contraste symétriquement avec la bichromie du voisin (rouge+jaune/vert+bleu). Le chœur angélique est l'occasion pour Turino Vanni de représenter également des instruments de musique : une flûte, une viole et un luth (le quatrième ange chante). Vêtus de sombres et amples robes, les bergers lèvent le visage et les mains vers l'ange annonciateur inscrit dans un cercle de feu qui se détache fortement sur le ciel très noir de la nuit de Noël.

Dans la moitié inférieure du tableau, deux rideaux de roche isolent Brigitte et Joseph du centre de la grotte habitée par Marie, Jésus, l'âne et le bœuf. À la différence des précédentes *Nativités avec Brigitte*, ici Dieu le Père émet des rayons d'or vers Marie et Jésus (eux-mêmes entourés de rayons dorés) mais également vers Brigitte et Joseph. La paire de chausses noires et le linge blanc roulé aux pieds des protagonistes suggèrent que le peintre a peut-être vu les autres *Nativités brigittines*. La petite gourde noire devant le manteau de Joseph est en revanche inédite. Mais l'objet le plus étonnant est sans nul doute le manteau de la Vierge, placé au tout premier plan, gonflé d'air, comme s'il était encore habité par le corps de Marie qui vient de le quitter. D'après Ann Roberts, ce

panneau eut probablement pour commanditaire Chiara Gambacorta<sup>67</sup>. Il est probable effectivement qu'il n'ait jamais quitté Pise et qu'il ait conflué, comme plusieurs autres œuvres, de San Domenico au Musée. On pourrait donc proposer 1395 comme *terminus post quem*, c'est-à-dire l'année où Chiara devient prieure de San Domenico et où commencent les commandes artistiques pour le monastère<sup>68</sup>. Pour la chercheuse américaine, il serait même probable que la prieure ait pris une part active dans la détermination de l'iconographie de la scène<sup>69</sup>. Par ce retable, destiné à la partie de l'église de San Domenico ouverte aux laïcs, Chiara revendiquerait la capacité de la sainte suédoise à recevoir des visions et instruire les fidèles grâce à elles. Quant au *terminus ante quem* du panneau de Turino Vanni, Ann Roberts propose 1404 sans argumenter de façon convaincante<sup>70</sup>. Un concours de circonstances lié au premier jubilé du monastère (1382-1432) ouvre peut-être une autre piste. En 1432, le corps de Chiara Gambacorta († 1419) est exhumé et ses restes transférés dans une urne afin de permettre le culte de ses reliques. À cette occasion, les moniales de San Domenico font construire, autour de la tombe de Chiara, une niche puis la font décorer à fresque par Turino Vanni l'année suivante, en 1433<sup>71</sup>. Par ailleurs, les poinçons des auréoles de la *Nativité* de Turino Vanni sont les mêmes que ceux de la *Présentation au Temple* d'Alvaro Pirez (1430 ca, New York,

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 91-94.

<sup>68</sup> « It appears from documents and from surviving works of art that after Chiara took the reins in 1395, the convent began to commission works of art. Images began to fill the spaces of the convent, some of them addressed to the sisters and some addressed to the public. », ROBERTS 2008, p. 71.

<sup>69</sup> « Her role in the making of these images is as complex as her role in overseeing the enlargement of the convent buildings. ... She surely made her wishes known in the works paid for by her family and supporters. ... Not only did this altarpiece serve the needs of the liturgy and promote to the public those saints revered by the order and the prioress, but its emphasis on the visions and miracles of Saint Birgitta demonstrated to the laity the important role that religious women played in the lives of secular men and women. », *Ibid.*, p. 93-94.

<sup>70</sup> « The shared details of the two works [la prédelle de Martino di Bartolomeo et le panneau de Vanni], yet the greater complexity and symmetry of the Vanni picture, suggest that it may have been one of the models consulted by Martino di Bartolomeo when he painted the predella for the altarpiece dated April 1404. If so, the painting attributed to Turino Vanni would have had to be in San Domenico before 1404. », *Ibid.*, p. 93.

<sup>71</sup> « In fondo al coro delle monache, sulla parete sinistra, si staglia infatti ancor oggi un arcosolio con, nella parete di fondo, un'immagine della *Crocifissione*, e nell'intradosso e nella fronte dell'arco i tredici busti clipeati di Cristo e degli apostoli. ... Un discorso a parte merita la scelta del pittore, giustamente identificato da Maria Giulia Burresi in Turino Vanni. Si tratta di un artista ... non innovativo, ma molto prolifico ed altrettanto longevo. Nel 1433, anno in cui dovette esser realizzato l'affresco, aveva ormai fatto ritorno a Pisa, dopo un lungo soggiorno in Liguria. », Pisani 2008, *op. cit.*. Ann Roberts, qui n'a pas connaissance de BURRESI CALECA 2003, propose une attribution à Bicci di Lorenzo, ROBERTS 2008, p. 101-103.

Metropolitan Museum of Art)<sup>72</sup>. Alvaro Pirez, né au Portugal (Evora), a travaillé, durant le premier tiers du Quattrocento, entre Prato, Volterra et Pise. Un retable signé de lui est conservé, encore aujourd'hui, à Pise à Santa Croce in Fossabanda<sup>73</sup>. Les deux peintres ont donc peut-être partagé des outils au sein d'un même atelier à Pise. Il faut ainsi se demander si la *Nativité* de Turino Vanni ne serait pas une commande de la même période que les fresques (1432-33), non pas de Chiara Gambacorta en personne mais de la communauté des moniales voulant lui rendre hommage. Un autre panneau me semble devoir être mis en lien direct avec la *Nativité* de Turino Vanni, alors qu'il n'est pas mentionné, la plupart du temps, dans les études sur la *Vision de la Nativité*<sup>74</sup>.

### *Le panneau tronqué*

Ce fragment de panneau qui a été découpé et tronqué n'est pas inédit : Bisogni et Kaftal le recensent en 1978 dans *Iconography of the Saints in the painting of North East Italy* en indiquant que ni son auteur ni son emplacement actuel ne sont connus<sup>75</sup>. Existe-t-il encore ? A-t-il été détruit ? Fait-il partie aujourd'hui d'une collection de musée ou particulière ? Est-il passé sur le marché de l'art durant ces dernières décennies ? Le fait qu'il soit classé comme tableau du Nord-Est italien et non pas de l'Italie centrale ou toscane a peut-être joué en sa défaveur et encouragé son oubli puisque les *Nativités avec Brigitte* sont majoritairement toscanes. Bisogni et Kaftal proposent un auteur bolonais pour ce panneau, s'inscrivant ainsi dans la lignée de Roberto Longhi et de Federico Zeri qui

---

<sup>72</sup> La qualité de la reproduction permet d'effectuer des zooms d'une remarquable précision sur les auréoles des personnages : <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110001746?rpp=20&pg=1&ft=alvaro+pirez&pos=1>.

<sup>73</sup> Chiara Gambacorta a vécu au monastère de Santa Croce in Fossabanda au début des années 1380, en attendant de pouvoir fonder son propre monastère, comme le rapporte Sylvie Duval : « Pietro Gambacorta ottenne dalle domenicane del monastero di Santa Croce in Fossabanda che sua figlia potesse far professione nella loro comunità, col « patto » che ne potesse poi uscire con alcun compagne appena egli avrebbe trovato un luogo per sistemare una nuova comunità osservante di cui sua figlia sarebbe stata la priora. ... non sarà stato facile convincere le monache di Santa Croce di prendersi cura della giovane ... durante tutto il suo noviziato per poi lasciarla andare via per fondare un'altra comunità ... Le suore di Santa Croce ottennero però che il nuovo fosse dell'ordine di San Domenico. ... Alle fine del mese di agosto 1385 ... Chiara ... uscì dal monastero di Santa Croce con cinque compagne. », DUVAL 2010, version de travail non paginée.

<sup>74</sup> BISOGNI, KAFTAL 1978, p. 180 et la Fototeca Zeri [en ligne] le mentionnent ; AKESTAM 2002 ; AILI, SVANBERG 2003 ; VERDON 2003 ; DEBBY 2004 ; FRANCO 2005 ; ROBERTS 2008 ne le mentionnent pas.

<sup>75</sup> V. n. précédente.



l'attribuaient à Vitale da Bologna, avec une datation entre 1330 et 1361, date de mort du peintre. Cette attribution est doublement improbable : d'une part parce que Brigitte a reçu sa vision en 1372 et d'autre part parce qu'elle est ici auréolée, donc canonisée, ce qui situe d'emblée la composition après 1391.

On retrouve dans ce panneau le manteau à l'encolure si caractéristique de Turino Vanni, encore gonflée par la présence du corps qui vient de le quitter. Le retour d'un motif aussi singulier encourage fortement à supposer un lien entre les deux œuvres : s'agit-il du même peintre ? Ou bien d'un autre qui aurait vu la *Nativité* de Turino Vanni et qui lui aurait emprunté le motif ? Ou encore l'inverse, Turino Vanni aurait vu le retable, apprécié le motif du manteau et décidé de le reprendre en lui attribuant une place plus grande au tout premier plan ? Le fait que les deux partagent ce détail me conduit à proposer d'étendre au panneau mystérieux le même *terminus ante quem* au début des années 1430 que pour Turino Vanni. Une observation détaillée de ce panneau, et sa comparaison avec la prédelle de Martino di Bartolomeo ainsi que le retable de Turino Vanni conduisent à écarter l'hypothèse que l'un de ces deux derniers peintres puisse être l'auteur du panneau tronqué. Les traits des visages des hommes comme des animaux ne correspondent pas. La Fototeca Federico Zeri m'a envoyé une reproduction numérique (en noir et blanc) du panneau qui permet de constater que le peintre n'a pas utilisé de poinçon pour travailler les auréoles, indice sur lequel je comptais pour tenter de circonscrire une aire géographique et chronologique de production<sup>76</sup>. Au contraire, le peintre a simplement rayé le disque des auréoles d'innombrables stries. Cela signifie-t-il que le peintre ne possédait pas de poinçon ou plus probablement qu'il a peint ce retable loin de son atelier d'origine ? Plusieurs autres questions se posent : qu'est-ce qui occupait la partie tronquée du retable ? La frondaison de l'arbre dont le tronc semble représenté au centre de l'image, un autre berger tourné vers un ange annonciateur, Dieu le Père ? S'agit-il du fragment d'un polyptyque ? Serait-ce alors le panneau principal ou un panneau latéral ? L'ignorance des dimensions de ce fragment n'aide pas à se déterminer.

En l'absence d'indices, il reste à espérer qu'un détail puisse à l'avenir trahir son auteur, lors de l'observation d'une autre de ses œuvres : le profil du berger coiffé d'un béret à

---

<sup>76</sup>[http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo\\_scheda=OA&id=9981&titolo=Vitale+da+Bologna+%2c+Santa+Brigida+di+Svezia+davanti+alla+visione+della+Nativit%E0+di+Ges%E9](http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=9981&titolo=Vitale+da+Bologna+%2c+Santa+Brigida+di+Svezia+davanti+alla+visione+della+Nativit%E0+di+Ges%E9).

revers pointu, tout à fait particulier, dont je cherche d'autres exemples, sans succès pour le moment. Le couvre-chef de Joseph est semblable à celui du juif dans la fresque du *Miracle de saint Nicolas de Bari* d'Agnolo Gaddi (1385, Florence, Santa Croce, Cappella Castellani). Pourrait-on, à partir de ce détail, formuler l'hypothèse que le peintre du panneau tronqué a vu la fresque, voire qu'il a appartenu à l'atelier d'Agnolo ? La proximité d'ensemble cependant entre cette composition et celles de Martino di Bartolomeo et de Turino Vanni, et le retour de détails comme le manteau gonflé et la position caractéristique des jambes de l'Enfant Jésus (la droite légèrement repliée) me conduisent à supposer que ce panneau était lié à l'origine à Pise et au milieu de Chiara Gambacorta.

### *Le panneau ombrien*

La photothèque Federico Zeri compte encore une image dont je n'ai jamais trouvée aucune trace ailleurs. Il s'agit d'un petit panneau à pointe pyramidale divisé en deux registres, très probablement destiné à la dévotion privée. Dans le registre supérieur, une *Nativité avec sainte Brigitte*, dans le registre inférieur, une *Pietà* avec deux évêques. Zeri l'attribue au M. della Dormitio di Terni, un peintre actif durant le dernier tiers du Trecento et la première décennie du Quattrocento, principalement à Spoleto et dans l'Ombrie méridionale. Brigitte auréolée – le *terminus post quem* est ainsi fixé à 1391 – se tient sur la gauche et croise délicatement les mains sur la poitrine. Le mouvement même de ses doigts, très délicat, est représentatif du niveau de raffinement de l'ensemble du panneau, en particulier si on le compare aux images pisanes de la *Nativité*. Les corps sont nettement plus souples (ceux de Brigitte et Marie tout spécialement), les regards plus intenses, depuis celui que l'âne lance au bœuf jusqu'au regard vif de Jésus dirigé vers sa Mère, accompagné d'un sourire et du geste de bénédiction. La robe à motifs et les cheveux tressés de Marie s'éloignent résolument du texte de la révélation brigittine ; tous les objets en revanche y renvoient très clairement : de droite à gauche, deux langes de taille différente à moitié enroulés, deux vêtements brodés, et les chaussures de Marie, qui sont ici deux bottines hautes, croisées l'une sur l'autre. Le traitement de la lumière surnaturelle est sobre, seuls quelques rayons descendent depuis Dieu le Père et traversent la colombe du Saint Esprit jusqu'à Jésus enfant. Quatre anges occupent le ciel de la grotte

en jouant, tandis que l'*Annonce aux bergers* se déroule au-dessus de la grotte, contre le bord gauche du panneau<sup>77</sup>.

Dans le registre inférieur se tiennent deux saints recueillis autour d'une *Pietà*. Celui de gauche pourrait avoir été ermite – il est tonsuré – et avoir appartenu au clergé régulier, avant de devenir évêque puisqu'il tient une crosse à la main, comme saint Martin par exemple. Celui de droite à l'inverse appartiendrait au clergé séculier, serait lui aussi évêque puisqu'il tient une crosse et est coiffé d'une mitre. De plus, il pourrait s'agir d'un martyr dans la mesure où il tient une pierre (?) dans la main gauche et que ses mains et son front sont marqués de poinçons. Il ne peut s'agir de figures de commanditaires dans la mesure où les deux hommes sont canonisés (ils portent tous deux une auréole) et qu'ils sont placés dans un rapport d'isocéphalie avec la Vierge, ce qui leur confère un statut hiérarchique trop élevé<sup>78</sup>. Etant donné le *terminus post quem* de la canonisation et les dates d'activité du M. della Dormitio di Terni, il faut situer ce panneau entre 1391 et 1410 ca. Il est un peu frustrant de ne pouvoir ici que le signaler, mais je ne suis pas parvenue à trouver des éléments permettant de préciser le contexte de sa commande et de sa destination. Les poinçons des auréoles du registre supérieur sont ces cercles d'or marqués de cinq points en creux plus un point en creux au centre. Erling Skaug présente des modèles similaires mais jamais identiques<sup>79</sup>. Les noms qui reviennent le plus souvent à côté des modèles les plus proches sont Bartolomeo Bulgarini, Niccolò di Ser Sozzo et Niccolò di Tommaso, tous actifs entre Sienne et Florence autour de 1375. Par ailleurs, l'auréole de Jésus est différente, elle présente un poinçon simple marqué en creux par un seul point en son centre, comme le fait Turino Vanni, ce qui correspond tout à fait à la datation 1390-1410 proposée pour ce panneau.

Enfin, un fragment de fresque particulièrement abîmé (1370-90, An. Ombrien), conservé aujourd'hui à la Galleria Nazionale dell'Umbria me semble pouvoir être une autre *Nativité avec sainte Brigitte*. Le musée indique que la fresque vient du monastère féminin cistercien

---

<sup>77</sup> Cette disposition de la scène de l'*Annonce* offre peut-être un exemple de ce à quoi pouvait ressembler le panneau anonyme que j'ai associé au milieu de Chiara Gambacorta, avant d'être tronqué.

<sup>78</sup> Je remercie grandement Maxime Perbellini (étudiant en M2 à l'PEHESS sous la codirection de Jérôme Baschet et Marie-Anne Polo de Beaulieu sur *Les processus de croyance par l'image dans la littérature miraculaire médiévale*) qui a su, de son oeil expert, identifier les attributs de ces deux personnages.

<sup>79</sup> V. SKAUG 1994, p. 269-270 (II) et tableau 8.6 (I).

de Santa Giuliana de Pérouse, fondé au Duecento<sup>80</sup>. On y distingue la figure agenouillée de Marie sur la gauche. Jésus au sol et Joseph sur la droite sont largement effacés mais on les devine encore. Il en va de même pour le chœur des anges au-dessus d'eux, au milieu desquels se tient Dieu le Père. Le chœur des anges en particulier rappelle celui de Niccolò di Tommaso (1373-75, New Haven, Yale University Art Gallery). La crèche, montée sur des petits pieds en bois est encore visible, les animaux pratiquement plus. La fresque est trop amputée des deux côtés pour que l'on puisse formuler une hypothèse sur l'emplacement de Brigitte, à gauche ou à droite, et sur son statut, béatifiée ou canonisée. Il me semble que l'on distingue encore bien un lange roulé devant Marie et la masse foncée de l'un de ses habits à ses pieds, deux indices qui caractérisent les *Nativités brigittines* entre toutes. Ajouté au panneau du M. della Dormitio di Terni, ce serait là le deuxième témoin d'une dévotion ombrienne envers Brigitte de Suède, et le neuvième du petit corpus que j'ai essayé d'établir dans ce chapitre<sup>81</sup>.

Sur une période d'un demi-siècle environ (1373-1433), on dénombre ainsi une petite dizaine de *Nativités avec sainte Brigitte de Suède*, témoins dans un premier temps de l'engagement de ses proches pour obtenir sa canonisation, puis du succès de cette entreprise et de la dévotion fervente que lui vouent les adeptes, laïcs et religieux, du mouvement de l'Observance, tout particulièrement en Toscane :

#### CORPUS DES NATIVITÉS BRIGITTINES EN ITALIE

	<b>Date</b>	<b>Peintre</b>	<b>Lieu de conservation</b>
1)	1373-75	Niccolò di Tommaso	Vatican, Pinacothèque
2)	1373-75	Niccolò di Tommaso	Philadelphie, Museum of Art
3)	1373-75	Niccolò di Tommaso	New Haven, Yale University Art Gallery
4)	1370s-1390s (?)	An. Ombrien	Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria
5)	1394-95	Martino di Bartolomeo	Lucques, Opera del Duomo,

<sup>80</sup> « Dal pochissimo che è dato leggere nel Presepio, sembra trattarsi di un pittore locale, forse, come può dedursi dal volto della Vergine, con qualche ricordo di Meo da Siena, mentre una più coerente struttura delle figure, il più articolato plasticismo dei resti del volto di S. Giuseppe inducono a collocare il dipinto, che doveva essere di rimarchevole finezza, oltre la metà del secolo. », SANTI 1989, p. 87.

<sup>81</sup> Il existe deux autres *Nativités avec Brigitte* au-delà après 1450 : une fresque (1459, Antonio da Monteregale, Castelnuovo di Ceva (Piémont), Chapelle de San Maurizio) et un panneau de prédelle (1500-10, élève de Perugino, Manchester, Manchester City Art Gallery). Pour la première, v. RAINERI 1974, p. 47-48, KAFTAL 1985, p. 179-180 et pour le second GREGORI RONCHI 1985, p. 101.

	ca		enluminure
6)	1400-1405	Pietro di Miniato	Florence, Santa Maria Novella
7)	1395-1433	Turino Vanni	Pise, Museo San Matteo
8)	1404	Martino di Bartolomeo	Berlin, Gemäldegalerie
9)	1395-1433	An. Pisan ?	Empl. Inc.
10)	1391-1410	M. della Dormitio di Terni	Empl. Inc.

Avec sa *révélation*, Brigitte de Suède apporte une version du récit de la Nativité où l'effusion de sentiments, si prégnante dans les *Meditationes* de Jean de Caulibus, cède la place à la représentation du lien Mère-Fils dans sa dimension la plus spirituelle. Le *corpus* à part que constituent les *Nativités avec Brigitte de Suède*, peintes durant son procès de canonisation puis, dans les années qui suivent l'issue heureuse du procès, pour faire perdurer son culte, présente des caractéristiques tout à fait singulières. Jésus et Marie n'entrent plus en contact physiquement l'un avec l'autre, le rapport de dévotion prime désormais dans leur figuration. À propos de la figuration du meurtre d'Abel par Caïn, M. Schapiro avait pointé avec justesse que

quand la Genèse nous dit que Caïn tua Abel, on ne peut guère illustrer l'histoire sans montrer comment le meurtre fut perpétré. Or, le texte ne mentionne pas l'arme, et les artistes en furent réduits à inventer le *modus operandi*<sup>82</sup>.

Le passage du texte à l'image est plus complexe encore dans le cas de la *Nativité avec Brigitte*. Le texte mentionne bien le *modus pariendi* de Marie mais ce qu'il dit défie la pudeur et ne peut être représenté : Brigitte voit le corps nu de Marie à travers sa tunique transparente, le ventre de Marie se rétracte instantanément après l'accouchement. Les peintres se trouvent de fait « réduits » ou, pour employer un terme plus neutre, assignés à doter le *modus pariendi* d'un motif figuratif, sans passer par le corps de Marie. Les objets sont alors chargés de véhiculer ce message. L'une des caractéristiques tout à fait uniques des *Nativités selon Brigitte* réside dans la présence des vêtements et des chaussures de Marie ainsi que des langes, en lin et en laine, pour l'Enfant, qui jonchent le sol entre et/ou autour du couple Mère-Fils. Tandis qu'ils sont fixés dans leurs mandorles, offerts pour l'éternité à la dévotion des fidèles, leur part charnelle et temporelle – donc aussi leur lien

---

<sup>82</sup> SCHAPIRO 2011, p. 41.

organique qui s'est déchiré à l'instant de la naissance – se trouve délégué à leurs enveloppes textiles. Ils sont comme des animaux qui viendraient d'effectuer une mue définitive de leurs oripeaux narratifs vers leur forme d'*imago*, leur portrait dévotionnel, pour ne plus jamais le quitter.

L'autre caractéristique qui distingue la *Vision de la Nativité* est l'inclusion de la silhouette de Brigitte. Représentée dans les bords de l'image en adoration, elle a un rapport très différent à la *vision* de celui que pouvait avoir François d'Assise. La mise en scène personnalisée de François à Greccio avait donné lieu à la création d'une scène picturale nouvelle et posait la question de son intégration dans une liturgie dont l'Église revendiquait la gestion exclusive : les rapports institutionnels entre les mendiants et la hiérarchie ecclésiale étaient enjeu dans toutes les images de *Noël à Greccio*. Parce qu'elle demeure extérieure à ce qu'elle voit avec les yeux de la foi, sans interférer directement, Brigitte peut conférer à sa vision le statut d'un témoignage objectif et authentique, et trouver ainsi sa place dans la *Nativité* même, quoique cantonnée sur le bord. Son intervention ne concerne pas la remémoration liturgique de la scène mais son déroulement effectif, où l'intégration de nouveaux objets sert à mettre en évidence la nature de bout en bout miraculeuse de l'événement. La place et la fonction de l'adoration, à l'extérieur comme à l'intérieur de la grotte se voient ainsi justifiées. Ce degré de personnalisation de la *Nativité* demeure exceptionnel, il est néanmoins symptomatique de la tendance générale de la scène à devenir une *Adoration*. Sans recourir à l'élément figuratif exogène qu'est la sainte dans l'image, ce sont avant tout les bergers qui, de protagonistes d'une scène secondaire narrative (*l'Annonce*) sont, de façon massive, désormais représentés par les peintres en adorateurs. Le chapitre suivant propose de retracer l'histoire de ce changement, d'en repérer les premières occurrences, d'en dessiner, autant que possible, une géographie et d'expliquer la prédilection pour le placement de cette figure archétypale du pauvre qu'est le berger, au premier plan en position de dévot idéal.

## CHAPITRE 7

### DES BERGERS EN ADORATION

Dans la *Nativité* italienne du Duecento inspirée du modèle byzantin, les bergers font l'objet d'une scène secondaire : ils reçoivent l'*Annonce* de l'ange, soit à l'arrière-plan au-dessus de la grotte, soit au premier plan, dans un coin de l'image. Ils représentent un moment postérieur à celui de la *Nativité*, leur regard se tourne vers l'ange et non vers le centre de la scène. Les peintres transforment leur rôle dans l'image dès la première moitié du Trecento. Giotto en particulier, dans la *Nativité* de la chapelle Scrovegni (1304-06, Padoue), est l'un des premiers à unir les bergers à la scène principale en les plaçant en position de spectateurs plutôt que de les maintenir isolés dans la scène secondaire de l'*Annonce*. Taddeo Gaddi, son principal disciple, a peint de nombreuses *Nativités* (1310-30, Strasbourg, Musée des Beaux Arts ; 1328-30, Florence, Santa Croce, chapelle Baroncelli ; 1334, Berlin, Gemäldegalerie ; 1330-34, Florence, Galleria Moretti 2003 ; 1330-35, Florence, Accademia ; 1345-50, Florence, Galleria Moretti 2003) dans lesquelles le traitement des bergers est toujours novateur.

#### 7.1 Les inventions de Taddeo Gaddi

##### 7.1.1 Le « cycle » de la *Nativité* à *Santa Croce* (1328-30)

Dans la grande église franciscaine de Florence, Santa Croce, Taddeo Gaddi décore à fresque la voûte et deux murs de la chapelle Baroncelli (construite sur le croisillon sud de l'église à partir de 1328)<sup>1</sup>. Les vertus occupent les médaillons de la voûte tandis que les six scènes de la *Vie de Joachim et d'Anne*, puis de la *Vie de Marie*, décorent le mur est, deux par deux sur trois registres : *Joachim chassé du Temple*, *l'Annonce à Joachim*, *la Rencontre à la Porte Dorée*, *la Nativité de Marie*, sa *Présentation au Temple* et son *Mariage*. Les bergers apparaissent dès le registre supérieur dans *l'Annonce à Joachim*. La scène occupe la moitié droite de la

---

<sup>1</sup> Sur l'histoire de la décoration de cette chapelle en particulier, v. POESCHKE 2003, p. 250-251. Sur Santa Croce en général comme centre culturel autour de 1300, v. PIRON 2009.

lunette : dans un paysage étagé de montagnes, Joachim occupe la place centrale, assis, la tête tournée vers l'ange qui lui annonce qu'il aura une descendance. La tête et le buste de l'ange, pris dans un cercle lumineux, ainsi que sa robe se détachent nettement du ciel très sombre. Les bergers de Joachim assistent à la scène depuis l'arrière de la montagne, l'un regarde l'ange et l'autre pointe Joachim du doigt pour le désigner au spectateur comme le personnage sur lequel porter son attention. Au premier plan, le troupeau s'adonne à diverses activités tandis qu'un berger se tient assis, une cornemuse à la main, le regard tourné vers le mur sud de la chapelle (le mur sur lequel se poursuivent les fresques). Avant de suivre le regard du petit berger, signalons au registre médian du mur est, juste en dessous de l'*Annonce à Joachim*, la *Nativité de la Vierge* : Anne est dans son lit dans un intérieur domestique, deux femmes prennent soin de Marie, une autre reçoit les présents et les visites des voisines. Il faut se souvenir de ces deux scènes au moment de se tourner vers le mur sud et de continuer la lecture du cycle : l'*Annonciation* occupe le registre supérieur, l'*Annonce aux Bergers* et la *Nativité* le registre médian, l'*Annonce aux Mages* et l'*Adoration des Mages* le registre inférieur.

À une lecture chronologique, scène après scène, registre après registre, mur après mur, que l'on pourrait qualifier de « première lecture », il faut adjoindre une « seconde lecture » par contiguïté de sens, qui s'affranchit de la succession narrative des scènes. On comprend ainsi que le regard du petit berger liait l'*Annonce à Joachim* à l'*Annonciation à Marie*, et invitait à lire les deux lunettes ensemble. La disposition des deux *Nativités*, celle de Marie sur le mur est et celle de Jésus sur le mur sud, sont d'autant plus aisées à comparer qu'elles se situent toutes deux au registre médian. Enfin, un regard d'ensemble sur le cycle permet de repérer une claire proximité de construction entre les trois scènes d'*Annonce* réparties sur chacun des registres : à *Joachim* au registre supérieur du mur est, *aux bergers* au registre médian du mur sud, *aux Mages* au registre inférieur du mur sud. Ces trois scènes, associées à l'*Annonciation à la Vierge* de la lunette du mur sud, offrent une des clés de lecture du cycle, à savoir l'illustration de la qualité divine et extraordinaire de la naissance de Dieu. Le parallélisme est instauré précisément par la similitude entre les scènes d'*Annonce* qui montrent l'histoire de Joachim et d'Anne comme une préfiguration de celle de Marie, en même temps que la hiérarchie est respectée puisqu'une seule *Annonce* prépare la naissance de Marie, au lieu de trois pour celle de Jésus.



L'Annonce aux bergers de la Chapelle Baroncelli occupe un espace autonome. De même, au registre inférieur, Taddeo Gaddi fait précéder l'Adoration des Mages d'une scène inédite que j'ai appelée jusqu'ici *Annonce aux Mages*. On y voit Jésus apparaissant aux Mages sous la forme d'une étoile pour les guider vers Bethléem, un épisode relaté par Jacques de Voragine dans la *Légende dorée*<sup>2</sup> :

VI, 85-87	
<p><i>Tertio per pure corpoream lucidam, sicut per corpora supercelestia. Nam in ipsa die natiuitatis, secundum aliquorum relationem, ut ait Chrysostomus, magis super quendam montem orantibus stella quedam iuxta eos apparuit que formam pueri pulcherrimi habebat et in eius capite crux splendebat. Qui magis alloquens dixit ut in Iudeam pergerent et ibi natum puerum inuenirent</i><sup>3</sup>.</p>	<p>En troisième lieu, l'événement a été publié par les corps purement matériels lumineux, comme les corps célestes. En effet, le jour de la Nativité, selon le récit des anciens, comme le dit Jean Chrysostome [Pseudo-Chrysostome, <i>Opus imperfectum</i>, Hom. 2, col. 637-638], aux Mages qui priaient sur une montagne, apparut une étoile, juste au-dessus d'eux. Cette étoile avait la forme d'un très bel enfant, sur la tête duquel brillait une étoile [<i>sic</i>, croix]. Cet enfant s'adressa à eux et leur dit d'aller en Judée, où ils trouveraient un enfant nouveau-né<sup>4</sup>.</p>

Telles que Taddeo Gaddi les a organisées, ces quatre scènes se trouvent superposées deux par deux, de chaque côté du vitrail du mur sud. À droite les deux scènes traditionnelles, la *Nativité* et l'Adoration des Mages, dont les constructions architecturales renvoient l'une à l'autre. À gauche, l'Annonce aux bergers et l'Annonce aux Mages, qui pourrait également s'appeler *Jésus guidant les Mages*. L'Annonce aux bergers est un nocturne très sombre dont l'unique source de lumière – l'ange – est surnaturelle. Le halo qui entoure l'ange illumine le feuillage des arbres les plus proches de lui, la roche montagneuse sur laquelle sont étendus les bergers, et les bergers eux-mêmes, tandis que la périphérie de la scène demeure dans l'ombre (les arbres dans le lointain et les animaux au premier plan). Dans la scène au registre inférieur, Jésus est auréolé d'un nimbe crucifère (*in eius capite crux*

<sup>2</sup> Je remercie vivement Florent Coste de m'avoir indiqué que des manuscrits de la *Légende Dorée* sont attestés à Santa Croce, adaptés par les Franciscains, avec, par exemple, l'ajout d'une biographie de Claire, v. GUGLIELMETTI 2007, p. 710-711, 713-714, 746-747. Il est possible donc que Gaddi ait eu accès à ces manuscrits ou bien que le commanditaire lui ait expressément demandé une illustration littérale de la *Légende* : « le nombre considérable de ses témoins conservés aujourd'hui ... atteste, alors même que le projet initial qui la fonde ne l'y prédestinait pas, une diffusion massive du recueil par-delà les cercles dominicains, favorisée d'une part par des transformations textuelles et codicologiques et doublée, d'autre part, d'usages d'une diversité si déconcertante que la réception de la *Légende* jusqu'au seuil de l'époque moderne continue d'interroger historiens et littéraires. », COSTE 2009, p. 62-63.

<sup>3</sup> JACOPO DA VARAZZE 1998, p. 69, v. ensemble du texte 1.3 La *Légende dorée* de Jacques de Voragine.

<sup>4</sup> JACQUES DE VORAGINE 2004, p. 54.

*splendebat*), langé jusqu'à la poitrine, le bras droit tendu vers les Mages en contrebas, et il émet des rayons de lumière particulièrement denses en direction des Mages. Aussi bien lui que l'ange de l'*Annonce aux bergers* sont placés dans l'angle supérieur droit de la composition, comme si le vitrail de la chapelle leur servait de source de lumière<sup>5</sup>. La scène est particulièrement dépouillée : les Mages se tiennent sur un promontoire rocheux, comme les bergers, mais dans leur cas, la montagne est complètement nue, sans élément végétal ni animal. Les trois Mages sont représentés dans un moment de prière, presque hors du temps. Le plus vieux se tient debout et pointe du doigt Jésus, l'indiquant de la sorte au spectateur. Le second a posé un genou à terre, tandis qu'il repose sur son autre genou la pyxide. Il lève les yeux vers Jésus-étoile. Le dernier enfin est en *genuflexio recta*, les deux genoux à terre et les bras croisés sur la poitrine. Leurs trois postures traduisent en fait trois stades de réaction face à l'apparition miraculeuse : d'abord debout, en marche, le voyageur est surpris par cette lumière divine dans le ciel, il pose alors un genou à terre et porte une main à son front pour s'abriter les yeux, enfin il se met en position d'orant prêt à recevoir le message divin. La progression des postures va de l'arrière vers l'avant, le Mage le plus proche du premier plan étant dans la posture de prière dans laquelle le fidèle pouvait se reconnaître.

L'ensemble de ce cycle est fondé sur le parallélisme entre registre médian et inférieur. Les personnages qui viennent rendre hommage à Jésus, le berger dans la *Nativité* et les Mages dans l'*Adoration*, se voient insérés dans une scène autonome préparant cet hommage. Les bergers sont montrés allongés, comme leurs animaux, se réveillant dans leur sommeil pour se tourner vers l'ange dans la scène de l'*Annonce* puis, dans la *Nativité*, le seul berger représenté se tient debout et observe de près la Vierge et son Fils. Les Mages déploient une gamme de gestes nettement plus actifs : dans l'*Annonce aux Mages*, ils sont soit debout soit en train d'effectuer des gestes de prière et soumission ; dans l'*Adoration*, le plus âgé se prosterne tandis que les deux autres commentent les événements. Il est probable que, par cette différence de comportement – passif pour les bergers, actif pour les Mages –,

---

<sup>5</sup> « Since the source of light is taken as the window in the altar wall it must logically be understood as being behind the scenes on that wall. Where the content makes it possible Taddeo exploits this fact within these scenes, most particularly in the two scenes to the left of the window, the Annunciation to the Shepherds and the Annunciation to the Magi. Never previously in Italian painting does there occur this sense of figures silhouetted against the light. The cold glitter of the nocturnal Annunciation to the Shepherds marks a new stage in the appreciation of light as a determinant of the expressive content of a scene. », GARDNER 1971, p. 96.

Taddeo Gaddi suggère que chacun participe, selon des moyens correspondant à son rang, à cet événement exceptionnel.

L'*Apparition de Jésus aux Mages* est unique à plusieurs points de vue. D'abord parce qu'on ne lui connaît pas de précédent et une seule et unique occurrence postérieure<sup>6</sup>. Ensuite parce que les deux postures d'adoration – avec un ou deux genoux à terre – sont inédites pour les Mages. Dans la peinture italienne *Nativité* et *Adoration des Mages* se succèdent généralement et illustrent chacune un type d'adoration différent. L'originalité du cycle de fresques de Taddeo Gaddi à Santa Croce vient du fait que, contrairement au cas général que je viens d'énoncer, une scène intermédiaire s'ajoute donc entre *Nativité* et *Adoration des Mages*. Autant dans l'*Adoration*, Taddeo Gaddi confère aux Mages leurs positions traditionnelles, autant la scène nouvelle de l'*Annonce* est le lieu de l'innovation, de sorte que dans la Chapelle Baroncelli on voit un Mage en *genuflexio recta* (le plus jeune), ce qui est presque un *hapax* iconographique<sup>7</sup>. Dans l'*Adoration*, les deux Mages debout arborent une couronne, ce n'est pas le cas du Mage prosterné. Dans l'*Annonce*, aucun des trois ne porte de couronne. Ne s'agit-il pas, avec cette scène particulièrement dépouillée de l'*Apparition de Jésus* et en particulier avec la figure du roi le plus jeune de renvoyer au fidèle un miroir pour qu'il puisse s'imaginer sur la montagne peinte par Taddeo Gaddi, recevant lui aussi une vision divine comme gratification de sa prière ?

Dans les fresques de la Chapelle Baroncelli, Taddeo Gaddi accorde aux bergers une place bien plus importante qu'à l'accoutumée. Ils sont avant tout les protagonistes de l'*Annonce*, élevée au statut de scène à part entière, mais le placement du berger dans la fresque adjacente, la *Nativité*, est également inédit<sup>8</sup>. En effet, Taddeo Gaddi le situe tout proche de Marie et Jésus et en contact avec eux par le regard, supprimant la séparation qui existait jusque-là entre scène principale (*Nativité*) et scène secondaire (*Annonce*), dans laquelle les

<sup>6</sup> Gentile da Fabriano (1423, Florence, Offices) peint l'épisode dans la *Pala Strozzi*. Il le situe dans la lunette en haut à gauche du panneau principal mais, d'une part, les Mages sont tous trois debout et d'autre part, l'étoile ne contient ni Enfant Jésus ni ange. Dans la section « L'Annonciation aux Mages avertis chacun par l'étoile mystérieuse » de son *Iconographie chrétienne*, Louis Réau mentionne le bas-relief de la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris, où c'est un ange qui vole à côté de l'étoile. Pour ce qui est de la scène avec l'Enfant Jésus en personne dans l'étoile, Réau ne mentionne aucune autre occurrence que la fresque de Taddeo Gaddi dans la chapelle Baroncelli. V. RÉAU 1957, p. 242-243.

<sup>7</sup> Le seul exemple que je connaisse, postérieur de quelques années, est le panneau de Francesco da Rimini (1335 ca, Ajaccio, Musée Fesch), où les trois rois sont en *genuflexio recta*, analysé au § 3.3.3 La *Nativité* italienne se vide de ses Mages.

<sup>8</sup> On en connaît très peu d'autres exemples : le cycle de Bominaco en est un (v. *supra* 3.2.1).

bergers étaient confinés. Comparée aux modèles byzantins qui montraient trois moments distincts (le Bain de l'Enfant, la Vierge avec l'Enfant langé et l'Annonce aux bergers), la fresque de Taddeo Gaddi présente un moment unique, postérieur à tous les précédents, celui où les bergers sont arrivés pour rendre hommage à Jésus.

### 7.1.2 *Bergers en prière : la première Adoration des bergers*

Outre les fresques de Santa Croce, de nombreuses autres *Nativités* avec bergers de Taddeo Gaddi (ou de son atelier) nous sont parvenues, de sorte qu'il est aisé de voir combien ce peintre a travaillé leur placement et leur rôle dans la scène. Dans un triptyque portatif qui ne lui est pas attribué directement mais à un anonyme de son atelier (1310-1330, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts), la *Nativité* occupe le registre supérieur du volet gauche tandis que deux saints occupent le registre inférieur de ce même volet, la *Crucifixion* le volet droit et la *Vierge à l'Enfant* le panneau central. La famille du donateur se tient agenouillée au premier plan de cette scène centrale (deux figures à gauche, une à droite). Dans la *Nativité*, comprimée dans la partie supérieure du volet, le peintre dispose Marie assise tenant Jésus contre elle sur la gauche, Joseph se tient dans le coin inférieur droit. Le berger fait face à Marie, à son même niveau. En réalité, le peintre opère une synthèse puisque le berger reçoit bien l'Annonce de l'ange, mais comme ce dernier se trouve juste au-dessus de Marie et de Jésus, deux moments se trouvent superposés : celui de l'Annonce et celui de l'hommage. Le trajet jusqu'à la crèche est esquivé. Au moment même où il reçoit l'Annonce, le berger est déjà témoin oculaire de la naissance divine. Cette solution revient, avec un élément notable de variation, dans le volet de triptyque (1330-34, Florence, Galleria Moretti 2003) attribué à Taddeo Gaddi. Le panneau central de ce triptyque est aujourd'hui perdu, le volet gauche présente l'*Annonciation* dans le registre supérieur et la *Nativité* dans l'inférieur, le volet droit la *Crucifixion* sur toute sa hauteur. La *Nativité* est semblable à celle de Strasbourg, n'était la présence d'un second berger qui permet de distribuer les rôles et de rendre visuellement la scansion du temps : le berger du fond regarde l'ange et incarne le temps de l'Annonce alors que celui de devant regarde attentivement Jésus, le buste penché en avant et les bras croisés contre la poitrine, incarnant le temps de l'hommage. Le bras de l'ange, le regard du berger et les

têtes des bêtes, convergent tous vers Jésus tétant le sein de sa mère. D'une Nativité à l'autre, tout en ne niant pas une forte ressemblance de composition, il est déjà possible de remarquer que le motif du berger évolue et que Gaddi introduit discrètement la figure du berger en prière.

Le triptyque signé et daté 1334 de la main de Gaddi (Berlin, Gemäldegalerie) présente un traitement encore différent. On ne peut le lire sans le comparer au triptyque que Bernardo Daddi peint l'année précédente (1333, Florence, Bigallo) et dont il est presque une copie exacte. Dans les deux, la *Crucifixion* occupe le volet droit, la *Vierge à l'Enfant* le panneau central avec les figures des commanditaires en orants au premier plan et la *Nativité* le volet gauche avec le chœur angélique agenouillé adorant l'Enfant. Anges, Enfant, Mère et père nourricier, tous sont placés sur un promontoire rocheux de telle sorte que les bergers, au premier-plan, apparaissent nettement en contre-bas. Tournant le dos au spectateur et faisant face aux personnages sacrés, les deux bergers s'entretiennent de la scène dont ils sont les témoins. Daddi ne représente donc plus l'*Annonce* mais directement le moment où les bergers sont arrivés à la crèche et voient l'Enfant-Dieu.

Dans le triptyque qu'il peint l'année suivante, Taddeo Gaddi reprend dans l'ensemble la composition de Bernardo Daddi si ce n'est que la figure de Joseph est plus compacte, plus recroquevillée et que les bergers se tiennent de profil plutôt que de dos, toujours occupés à commenter la scène. La différence principale entre la première et la seconde réside dans le fait que là où Daddi avait laissé l'arc en lancette vide au-dessus de la crèche, Gaddi occupe au contraire cet espace avec l'*Annonce* (on voit un ange plongeant de la gauche et un berger le regardant sur la droite). Ainsi, dans le triptyque de Gaddi les bergers sont-ils représentés deux fois : une première à l'arrière-plan pour l'*Annonce*, une seconde au tout premier plan<sup>9</sup>.

L'infléchissement le plus spectaculaire que Gaddi donne au motif des bergers se trouve dans le petit panneau polylobé (1330-35, Florence, Accademia) qui appartient au cycle de vingt-deux panneaux conçus pour la sacristie de Santa Croce dont on a déjà observé la *Crèche à Greccio* au ch. 2<sup>10</sup>. Pour la première fois dans une *Nativité*, Marie, Joseph et un berger sont agenouillés. Le parallélépipède de l'auvent dessine un espace sacré, que seul

<sup>9</sup> Bernardo Daddi, sans doute convaincu par cette solution de représenter les bergers deux fois, reprend le motif à Taddeo Gaddi pour la *Nativité* qu'il peint dans le volet gauche de son triptyque daté 1338 (Londres, Courtauld Institute).

<sup>10</sup> 2.3.2 Taddeo Gaddi (1335-40, Florence, Accademia).

Jésus habite totalement. Marie – qui dévoile Jésus d’une main et le désigne de l’autre – y est presque incluse mais un pan de son manteau en dépasse et la rattache au monde terrestre. Joseph est nettement en contre-bas cependant les poteaux qui soutiennent l’auvent l’incluent dans le groupe de la Sainte Famille, désignée comme telle par les trois auréoles. Un berger exécute l’hommage vassalique avec un seul genou à terre, il tend fermement les deux bras et son regard vers Jésus. Il est encouragé par un autre berger debout à ses côtés, qui l’enlace d’un bras et lui désigne l’Enfant à adorer de l’autre. Seules les mains des bergers accèdent à l’espace sacré, signifiant que le geste et l’intention de la prière sont seuls capables de rapprocher le fidèle de son Dieu. Dans ce panneau, Taddeo Gaddi introduit une *Nativité* selon une composition complètement nouvelle, qui n’a que peu en commun avec toute la tradition à laquelle, par ailleurs, il est lui-même relativement fidèle dans ses triptyques portatifs. Si l’on repense un instant au cycle de fresques de la chapelle Baroncelli peint pour la même église, la différence d’attitude des bergers est frappante : plutôt passif là, résolument actifs ici. Dans le panneau pour la sacristie de Santa Croce, le processus amorcé dans le volet (1330-34, Florence, Galleria Moretti 2003) – où le berger esquissait un geste de prière – est porté à son terme. Taddeo Gaddi montre désormais un berger en adoration et un autre qui, dans sa posture de mentor du premier, traduit la pleine conscience de son rôle d’exemple à suivre pour le fidèle. Nul doute que cette valorisation des bergers dans les œuvres de Taddeo Gaddi à Santa Croce, aussi bien les fresques que le panneau de la sacristie, répondait à l’exigence franciscaine de mettre en avant l’*humilitas* et la *paupertas* dont les bergers sont des représentants. La dernière *Nativité* de Taddeo Gaddi qui soit parvenue jusqu’à nous (1345-50, Florence, Galleria Moretti 2003) est située dans le volet gauche d’un triptyque. De façon générale, elle ressemble aux précédentes *Nativités* de Gaddi dans un volet de triptyque mais, à y regarder de près, le peintre florentin modifie encore une fois le motif du berger. Il n’en représente cette fois qu’un seul dont les mains jointes laissent supposer qu’il est agenouillé en prière derrière le pan de roche qui cache la moitié inférieure de son corps. De façon à rendre cohérente toute la scène, Gaddi ne représente plus un ange annonciateur au-dessus de lui – l’idée d’annonce ayant perdu son sens une fois que le berger est déjà accolé à la crèche – mais deux anges, non plus tournés vers le berger mais vers Jésus.

Tout au long de la première moitié du Trecento mais en particulier au cours des années 1330, Taddeo Gaddi apporte plusieurs nouveautés dans le traitement des bergers de la *Nativité*. Les affranchissant de leur position secondaire, il les amène au centre de ses compositions, soit penchés sur la *Nativité*, soit au premier plan. Il les présente d'abord en spectateurs, observant la scène, avant de franchir le pas et de les présenter dans diverses postures de prière. Cette transformation semble traduire une volonté de leur attribuer un rôle toujours majeur dans la *Nativité* : ils deviennent les véritables intermédiaires entre les figures divines et le fidèle-spectateur. Durant ces mêmes années 1330, la figure de l'orant se multiplie à une vitesse spectaculaire dans la peinture dévotionnelle en général. Pour ne prendre que des exemples tirés des triptyques portatifs, outre les commanditaires au premier plan des panneaux centraux dont on a vu des exemples plus haut, on trouve par exemple une foule de laïcs sous le manteau protecteur de la Vierge dans le volet gauche du triptyque de Dalmasio (1333, Paris, Louvre), saint François au pied de la croix dans le volet gauche du triptyque de Maso di Banco (1335-50, Detroit, Institute of Arts), sainte Madeleine au pied de la croix toujours dans le panneau principal du triptyque de Bernardo Daddi (1338, Edimbourg, National Galleries of Scotland). Tous ces personnages en position d'adoration sont soit les laïcs eux-mêmes, soit les saints chargés par les laïcs d'intercéder pour eux. Les bergers accèdent au statut d'orants du fait de leur dénuement. Pour les laïcs ou les clercs qui pratiquent la pauvreté volontaire, ils permettent l'identification ; pour les fidèles plus riches, ils servent d'intermédiaires, acheminant leur prière vers la Vierge et l'Enfant. Dans le panneau pour la sacristie de Santa Croce, la place attribuée aux bergers, au premier plan et en prière, altère la nature de la scène au point qu'on peut la redéfinir comme une *Adoration des bergers* plus que comme une *Nativité*. Dans la suite de ce chapitre, nous allons observer le succès de cette variation dévotionnelle de la *Nativité* qu'est l'*Adoration des bergers*, qui se répand avant tout à Sienne, mais également ailleurs en Italie centrale. Les scènes où les bergers ne sont plus l'objet d'une scène secondaire mais les protagonistes de l'action principale avec les membres de la sainte Famille, au premier plan, se multiplient en effet tout au long de la seconde moitié du Trecento.

## 7.2 L'Adoration des bergers à Sienne

### 7.2.1 Bartolomeo Bulgarini (1348-51)

Le siennois Bartolomeo Bulgarini peint une *Adoration des bergers* entre 1348 et 1351 (Cambridge (MA), Fogg Art Museum), peut-être directement inspirée par le panneau de Gaddi qu'il a pu voir à Santa Croce durant un séjour florentin<sup>11</sup>. Sur le panneau tel qu'il est conservé aujourd'hui on n'aperçoit qu'un berger agenouillé, à droite, et la main d'un second berger juste au-dessus de sa tête. Le panneau a bien sûr été tronqué, et pas uniquement sur ce côté. Betty Kurth a publié en 1931 une broderie florentine dont le carton aurait été de Bulgarini et dont la proximité de composition permet en tout cas de se faire une idée de l'apparence originelle du panneau peint<sup>12</sup>. Les trois chercheurs américains auteurs de l'article le plus complet sur l'*Adoration des bergers* de Bulgarini ont brillamment démontré que, si l'on tentait une reconstruction hypothétique du panneau à partir de la broderie, les dimensions finales du retable étaient tout à fait cohérentes avec le lieu auquel il appartenait à l'origine<sup>13</sup>. En effet, le retable de Bulgarini n'est rien moins que l'un des cinq retables principaux qui décoraient le chœur et le transept du Duomo de Sienne<sup>14</sup>. Le Duomo, consacré à la Vierge, arborait sur son autel majeur la *Maestà* de Duccio (1308-11). Quatre retables avaient été commandés aux meilleurs peintres de la ville pour orner les quatre chapelles du transept consacrées aux saints protecteurs de la ville (san Savino, sant'Ansano, san Vittore et san Crescenzo), dont elles conservaient des reliques. Ces retables étaient tous organisés sur un même modèle, innovant pour l'époque – les années 1330 et 1340 –, avec une scène narrative dans le panneau principal et deux saints dans les panneaux latéraux. Ces quatre scènes narratives devaient être issues de la *Vie de la Vierge*, de sorte que chaque retable accompagne le calendrier liturgique des fêtes

---

<sup>11</sup> « According to Vasari, Bulgarini executed an altarpiece for Sta. Croce, so he may well have remembered Taddeo's new composition », BEATSON, MULLER, STEINHOFF 1986, p. 616.

<sup>12</sup> KURTH 1931.

<sup>13</sup> « We now estimate that approximately 14 cm have been cut from the top, 5 cm from the raw wood base, 7 cm from the left side, and possibly as much as 67 cm from the right. If these losses are restored to what remains of the Fogg panel, we arrive at original dimensions of 190 x 192 cm, and ... the width of our reconstructed polyptych would then have been 294 cm. », BEATSON, MULLER, STEINHOFF 1986, p. 625. Pour la reconstruction du registre principal, voir FREDERICK 1983, p. 31-32 et 58-60. Pour celle de la prédelle, v. BEATSON MULLER STEINHOFF 1986, p. 621.

<sup>14</sup> Raffaele Argenziano, « L'incarnazione, l'infanzia e la vita pubblica di Cristo », in BACCI 2009b, p. 59-60.



de la Vierge célébrées tout au long de l'année dans le Duomo<sup>15</sup>. Tels étaient les quatre retables qui entouraient la *Maestà*, dont celui de Bulgarini est sans nul doute le moins connu et le plus abîmé :

- Pietro Lorenzetti, *Nativité de Marie avec saint Savin et saint Barthélémy*, 1335-42, Sienne, Opera del Duomo ;
- Simone Martini et Lippo Memmi, *Annonciation avec saint Ansano et sainte Maxime*, 1333, Florence, Offices ;
- Bartolomeo Bulgarini, *Nativité avec saint Victor et sainte Corona*, 1348-51, Cambridge (MA), Fogg Art Museum, Copenhague, Musée national (saints) ;
- Ambrogio Lorenzetti, *Présentation au Temple avec saint Crescenzo et saint Michel Archange*, 1342, Florence, Offices.

J'ai présenté ici les quatre retables dans l'ordre des épisodes de la Vie de Marie, mais pour ce qui est de l'ordre de leur réalisation, celui de Bartolomeo Bulgarini est le dernier, le seul qui date d'après la peste de 1348. Au moment de penser sa composition, Bulgarini avait donc à rivaliser avec les réalisations des plus grands peintres siennois déjà installées dans les trois chapelles alentour, c'est peut-être une raison pour laquelle il a choisi de peindre l'*Adoration des bergers*, forme nouvelle de la *Nativité*. La bassine hexagonale et la cruche à anse fine au premier plan, quoi qu'il en soit, sont un hommage à l'*autre* Nativité, celle de Marie peinte par Pietro Lorenzetti une décennie plus tôt. On voit, au premier plan du retable de Pietro Lorenzetti, les deux jeunes filles donnant le bain à Marie avec deux objets identiques, qui ont servi de modèle à Bulgarini.

La construction architecturale de la scène est particulièrement riche. Si l'on en croit la broderie mentionnée plus haut, le panneau présentait sans doute des éléments végétaux et animaux dans sa marge droite tronquée, autour des bergers. La partie du panneau visible aujourd'hui n'inclut en revanche pas d'élément naturel. L'*Adoration des bergers* advient dans une architecture à valeur hautement symbolique. Au premier plan, un parapet isole les protagonistes de l'histoire sainte du spectateur-fidèle. Les bergers, pour accéder à la vision de la sainte Famille, passent sous un porche à angle droit avec la façade de la construction qui remplace la grotte. Cet angle droit, matérialisé par un plafond à caissons, dessine un

---

<sup>15</sup> VAN OS 1984-1990, p. 77-89 et p. 143-147.

couloir juste devant l'espace de la sainte Famille. Le profil du berger agenouillé, tout en couleurs chaudes, se découpe justement contre le bleu froid du mur porteur qui marque la séparation entre intérieur et couloir. Le contact entre ce berger et Marie advient par l'échange d'un regard, mais également par l'avancée du manteau de Marie<sup>16</sup>. D'un bleu profond ourlé d'or, le manteau se relève juste assez pour laisser apercevoir le pied de Marie, chaussé de rouge. Sa position, juste à la frontière entre intérieur et extérieur, indique qu'il s'offre aux bergers pour être embrassé<sup>17</sup>. Joseph, la crèche avec Jésus et les animaux ne se situent pas dans une grotte mais dans une habitation à l'aspect très simple, dont l'unique caractéristique est l'ouverture en mitre du mur avant. Ce format rectangulaire se terminant en triangle dans sa partie supérieure est, à mes yeux, une forme d'allusion aux retables du Duecento tels que la *Madonna Rucellai* de Duccio par exemple<sup>18</sup>. Les polyptyques créés pour la décoration du Duomo durant les premières décennies du Trecento, depuis la *Maestà* de Duccio jusqu'à l'*Adoration des bergers* de Bulgarini, en passant par les retables de Pietro Lorenzetti, de son frère Ambrogio, de Simone Martini et de son beau-frère Lippo Memmi, écrivent une page nouvelle de la peinture sur panneau. Ils marquent le passage du panneau unique au polyptyque. La reprise discrète mais bien visible de la forme ancienne, désormais abandonnée, dans le panneau central de l'un des polyptyques de style nouveau, est une manière pour le peintre de rendre hommage à ses aînés – Duccio au premier chef –, d'afficher sa connaissance de leurs productions et de revendiquer son inscription dans une tradition en même temps que sa capacité à proposer des nouveautés.

Autour de la figure de Marie, *Virgo humilitatis*, assise à même le sol, Bulgarini construit la profondeur de l'espace. Suivant une diagonale de gauche à droite et de l'arrière vers l'avant, les regards de Joseph et de Jésus guident l'œil du spectateur vers la figure de Marie au centre. Elle-même, tournée vers ses visiteurs, invite à observer les bergers au premier plan. Mais la construction de l'espace se poursuit à un « second étage ». Le plafond à

---

<sup>16</sup> « In her halo he can read the words one is supposed to pray, 'Ave Maria Gratia Plena'. ... his attitude is exemplary for the faithful », VAN OS 1990, p. 114. Sur la prière écrite « sur » la figure de Marie, v. également DELZANT 2010.

<sup>17</sup> « The treatment of the Virgin's foot in early Siense painting responded to devotional practices current among some of the faithful in Siena from at least the 1260s, and possibly earlier in the century. », CANNON 2010, p. 32.

<sup>18</sup> Duccio di Buoninsegna, *Madonna Rucellai*, 1285, détrempe sur bois, 450 x 290 cm, Florence, Offices. Pour Van Os, plus simplement, « the cave cut out of the rocks in the form of a house [is] – an obligatory prop of Siense Nativities. », VAN OS 1990, p. 117.

caissons qui couvre le couloir s'interrompt en son centre, pour laisser la place à une niche surélevée, elle-même couverte par un autre plafond à caissons. Dieu le Père apparaît dans cette niche, entouré de huit séraphins dorés. Le visage tourné vers le bas, il indique la colombe de l'Esprit Saint qui culmine au sommet de l'espace habité par la sainte Famille. Une même droite verticale relie les trois entités de la Trinité. Il est aisé pour l'œil d'imaginer cette droite dans la mesure où les deux colonnes qui soutiennent le plafond lui sont parallèles. Ces deux colonnes dessinent un tableau dans le tableau, un périmètre sacré. Le rectangle vertical qu'elles forment isole la Mère et l'Enfant de Joseph, père terrestre, pour mieux réunir la Famille divine qu'ils forment avec la Trinité. Aussi bien Jésus que Marie voient une infime partie de leur corps demeurer hors de l'enceinte sacrée des colonnes, pour rappeler leur humanité. Déjà Pietro Lorenzetti dans la *Nativité* de Marie, puis Ambrogio dans la *Présentation au Temple* avaient découpé l'espace central de leur panneau à l'aide de deux colonnes peintes, isolant les protagonistes, ainsi valorisés, des personnages secondaires. Observateur particulièrement attentif de ses prédécesseurs, Bulgarini explicite lui aussi les différents rapports hiérarchiques entre les personnages de sa composition au moyen de la construction architecturale. On peut la lire à l'horizontale (de Joseph aux bergers), à la verticale (la Trinité et l'isolement dans l'espace sacré), et en profondeur : les deux chœurs angéliques, comme les bergers, occupent le couloir, qui est le lieu de l'adoration. Le degré aménagé dans le parapet, juste devant la Vierge, invite le fidèle à franchir ce seuil par la prière et à rejoindre les bergers et les anges dans l'espace réservé à cet effet. L'adoration garantit l'entrée en contact aussi bien physique que spirituelle avec la Vierge.

Le contact physique avec la Vierge passe bien sûr par le baiser, symbolique ou réel, à poser sur son pied, pointé vers le spectateur-fidèle. J. Cannon voit dans la *Maestà* de Simone Martini (1315-21, Sienne, Palazzo Pubblico) la dernière occurrence de ce motif du pied de la Vierge offert à l'adoration du spectateur. Elle avance que, la *genuflexio recta* remplaçant la *prostratio venia* dans les pratiques d'adoration (on l'a vu au ch. 4), la dévotion se portait désormais plus volontiers vers des éléments tels que les mains ou le visage de la Vierge plutôt que son pied. Pour ce qui est du mouvement général d'évolution de la dévotion, J. Cannon a raison. Il faut préciser, en revanche, que le panneau de Bartolomeo Bulgarini date de 1348-51 : l'exposition du pied de la Vierge dans la peinture siennoise perdure donc une trentaine d'années de plus que ce qu'elle affirme. En fait, ses réflexions

permettent de lire l'*Adoration des bergers* comme une composition dans laquelle les deux formes d'adoration coexistent, la forme sur le déclin et celle qui, progressivement, la remplace. Le pied de la Vierge est encore central et offert au spectateur, en même temps que l'échange de regards entre Marie et le berger sanctionne la nouvelle forme de dévotion agenouillée. Encore une fois, à y regarder de près, on constate que les changements n'adviennent pas de manière subite et radicale, qu'un motif iconographique nouveau cohabite un temps avec un motif ancien, avant que le plus ancien ne s'efface définitivement au profit du plus récent. À propos du contact spirituel avec la Vierge, notons, outre le regard échangé avec le berger agenouillé, le geste du pouce du second berger dont on n'aperçoit aujourd'hui que l'avant-bras. Il est frappant, pour qui connaît l'*Annonciation* d'Ambrogio Lorenzetti, que ce pouce levé est une citation littérale du geste de l'archange Gabriel, dont Daniel Arasse a proposé l'interprétation suivante :

Si l'on prend l'ensemble de l'œuvre d'Ambrogio Lorenzetti, on constate que c'est un geste qu'il attribue (il en a l'idée avec son frère Pietro) à la « demande charitable ». C'est le geste que fait toute personne intervenant auprès d'une tierce personne, la Vierge en général, pour lui demander charité à l'égard de la personne qu'elle représente. On le voit dans la *Maestà* à San Galgano, chez Pietro Lorenzetti dans la Basilique inférieure d'Assise où saint François demande charité pour les donateurs à la Vierge à l'Enfant. ... Gabriel demande, au nom de Dieu dont il est le représentant, *caritas* à Marie. Mais ce geste était tellement singulier dans une Annonciation qu'à ma connaissance il n'a jamais été repris. ... Ce geste, absolument génial en tant qu'idée, était trop singulier pour avoir une postérité dans l'histoire de l'art<sup>19</sup>.

On se réjouit d'apporter la preuve ici que le geste a bien été repris et compris par Bartolomeo Bulgarini, qui lui attribue exactement la même valeur de demande charitable à la Vierge qu'Ambrogio Lorenzetti. Ce geste confirme ce que j'avais en conclusion du paragraphe sur Taddeo Gaddi : en changeant de place dans la *Nativité*, les bergers changent également de statut et accèdent au rang d'intermédiaires entre le fidèle et la Vierge (ou Dieu). La question se pose alors : qui le berger recommande-t-il à la Vierge ? Si l'on suit la direction de son pouce, et si l'on se fie à la reconstruction du polyptyque, il s'agit du troisième berger derrière lui. Les trois bergers forment ainsi un groupe de fidèles qui vaut à la fois comme reflet de l'humanité chrétienne et comme intermédiaires de cette même humanité fidèle auprès de la Vierge. Le berger sur la droite demande, par le regard, au berger son voisin de bien vouloir le recommander. Ce dernier, en lui rendant son

---

<sup>19</sup> ARASSE 2004, p. 72-73.

regard, accepte cette mission qu'il exécute du geste de la main. Le troisième berger, parce qu'il pratique l'adoration en s'agenouillant et fait acte de soumission en croisant les bras contre la poitrine, obtient la faveur demandée dès l'instant que la Vierge se détourne de son Fils pour répondre à son regard. En croisant ses mains sur son sein elle offre une marque ultérieure d'acceptation. La disposition spatiale des trois bergers souligne cette progression : dès qu'ils s'adressent à la Vierge, les bergers franchissent le seuil symbolique de la construction architecturale. Ce décor est complètement abstrait, il s'agit du lieu figuré de la prière. En effectuant un geste de prière, avec la main ou avec tout le corps, les bergers accèdent à ce lieu, ils basculent depuis le monde terrestre dans une véritable cité céleste.

Bartolomeo Bulgarini, parfaitement conscient d'arriver « dernier » dans le programme de décoration des quatre chapelles des saints protecteurs de Sienne entourant la *Maestà* de Duccio sur l'autel principal du Duomo, dispose dans sa composition d'ostensibles hommages aux polyptyques tout proches de ses illustres prédécesseurs et collègues. Nonobstant ces marques de révérence, il n'en construit pas moins un retable d'une nouveauté et d'une complexité étonnantes. Sans doute pour la distinguer nettement de la *Nativité de Marie* de Pietro Lorenzetti, il choisit pour sa *Nativité de Jésus* la formule nouvelle de l'*Adoration des bergers*, où ces derniers occupent le devant de la scène. L'architecture du lieu attribue à chacun sa place dans la hiérarchie des êtres, elle cloisonne donc visuellement et symboliquement. Dans le même temps, elle illustre les échanges possibles entre des êtres appartenant à des catégories différentes en dessinant un lieu spécifiquement destiné à la prière, le « couloir » du premier plan, auquel le spectateur dévot se voit offrir l'accès par la marche centrale. Si je n'ai pas rencontré, pour les années 1350 et 1360, d'*Adoration des bergers* siennoise aussi élaborée que celle de Bulgarini, c'est bien à Sienne que le sujet trouve un nouvel interprète passionné, à compter des années 1370, en la personne de Bartolo di Fredi.

### 7.2.2 *Bartolo di Fredi (1374-1395)*

Bartolo di Fredi (1330 – 1410) participait activement à la vie civique de Sienne<sup>20</sup>. Durant les années 1370, il se rend par exemple à Montalcino, envoyé par le gouvernement siennois, en tant que représentant politique. Certains des hommes qu’il rencontre à cette occasion deviennent par la suite ses commanditaires. Ainsi est-il amené à peindre plusieurs retables pour l’église San Francesco de Montalcino dont l’un au moins comprend une *Adoration des bergers*<sup>21</sup>. En l’espace d’une vingtaine d’années, en effet, Bartolo représente la scène pas moins de quatre fois :

- en 1374 (New York, Metropolitan Museum of Art), sur ce qui était probablement le panneau central d’un polyptyque, étant donné ses grandes dimensions (175,6 x 114,6 cm) ;
- en 1388 (Vatican, Pinacothèque) il signe un petit panneau, trois fois plus petit que le précédent (49,7 x 34,8 cm), qui appartenait vraisemblablement à un grand polyptyque pour la chapelle de la Santissima Annunziata dans l’église de San Francesco à Montalcino, au sud-est de Sienne ;
- entre 1390 et 1395 (Avignon, Petit Palais), il réalise un panneau de grandes dimensions (160 x 96 cm), à propos duquel les conservateurs du Petit Palais formulent la même hypothèse qu’il ait, à l’origine, constitué le centre d’un polyptyque à la siennoise avec deux saints dans les panneaux latéraux ;
- les hypothèses concernant les panneaux de New York et d’Avignon reposent sur le modèle du polyptyque des années 1390 (Torrita di Siena, Sante Flora e Lucilla), où l’Adoration des bergers est le panneau central entouré des saints Augustin et Antoine abbé dans les panneaux latéraux. En plaçant les deux saints sur des piédestaux d’ailleurs, Bartolo di Fredi suggère qu’il s’agirait de statues encadrant le panneau peint<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> HARPING 1993 et FREULER 1994.

<sup>21</sup> VAN OS 1990, p. 133.

<sup>22</sup> Les hypothèses concernant le format original de ces différents polyptyques se trouvent respectivement dans ZERI GARDNER 1980, p. 6 ; BURANELLI 2008, p. 74 ; LACLOTTE MOENCH 2005, p. 64 et VAN OS 1990, p. 117.

De la même manière que Bartolomeo Bulgarini s'inscrivait dans la tradition picturale citadine en rendant hommage aux frères Lorenzetti, Bartolo di Fredi reprend à Bartolomeo Bulgarini la forme en mitre de l'ouverture de la grotte. Elle est d'autant plus reconnaissable que le reste du paysage est par ailleurs radicalement différent chez Bartolo. Dans les *Adorations* de New York et de Torrita di Siena, un auvent de fines planches de bois couvertes de tuiles est adossé à la grotte, mais ce sont bien là les seuls éléments d'architecture (dans les panneaux du Vatican et d'Avignon, l'auvent est absent, Bartolo le reprend pour le panneau de Torrita di Siena). Pour le reste, Bartolo place la scène dans un environnement rocheux, parsemé de touffes d'herbes, très loin de l'architecture abstraite de Bulgarini. Les nouveautés qu'il apporte sont ailleurs.

Il dispose Marie, Joseph et les bergers les uns en face des autres de telle sorte qu'ils forment un cercle d'adorateurs autour de Jésus dans la crèche. Marie, toujours placée en retrait par rapport dans ce premier plan, domine Joseph et les bergers de sorte que sa supériorité hiérarchique soit bien visible. Bartolo est donc le premier peintre à placer quatre personnages en adoration ; Taddeo Gaddi, dans le panneau pour la sacristie de Santa Croce (1330-35), n'en plaçait que trois, puisque le second berger de sa composition restait debout. Une nouvelle exigence figurative voit le jour dès lors que les personnages orants deviennent nombreux, par la variation de leurs postures respectives. Voici une description systématique des postures d'adoration dans les quatre retables (l'italique signale une variation) :

	Marie	Joseph	Berger – 1	berger – 2
1374, New York	sur deux genoux mains jointes trois quarts face	sur deux genoux mains jointes <i>profil</i>	sur un genou mains jointes profil	sur deux genoux mains invisibles profil
1383-88, Vatican	sur deux genoux mains croisées trois quarts face	sur deux genoux mains jointes <i>trois quarts face</i>	sur un genou <i>mains croisées</i> profil	sur deux genoux <i>mains jointes</i> <i>trois quarts face</i>
1390-95, Avignon	sur deux genoux mains croisées trois quarts face	sur deux genoux mains jointes trois quarts face	sur un genou <i>mains jointes</i> profil	sur deux genoux <i>mains croisées</i> trois quarts face
1390s, Torrita di Siena	sur deux genoux mains croisées trois quarts face	sur deux genoux mains jointes <i>trois quarts dos</i>	sur un genou <i>mains croisées</i> profil	sur deux genoux <i>mains jointes</i> trois quarts face

La figure de Marie demeure stable, les autres connaissent de légères variations. Entre le premier (New York) et le second (Vatican) panneau par exemple, Bartolo introduit les changements nécessaires pour qu'une symétrie s'établisse entre les positions des mains de Marie et du premier berger (croisées) d'une part, de Joseph et du second berger (jointes) de l'autre. Le quatrième panneau (Torrita di Siena) présente la même disposition que, par une analogie littéraire, je qualifierais de rime croisée, ABAB – croisées/jointes/croisées/jointes. Dans le troisième en revanche, Bartolo avait tenté une formule plus proche de la rime embrassée, ABBA – croisées/jointes/jointes/croisées –, avec Marie et le second berger, tous deux les mains croisées, encadrant Joseph et le premier berger qui se faisaient face, les mains jointes. D'un retable à l'autre, on voit Bartolo travailler ces *Adorations*, essayant de multiples ajustements, recherchant une formule équilibrée pour cette scène nouvelle dans laquelle la *Nativité* se transformait au fil du Trecento.

Pour ce qui est du reste de la composition, Bartolo ménage trois pôles destinés à attirer l'attention. Le centre de l'image tout d'abord, occupé par Jésus langé, allongé dans une crèche très sobre, un simple rectangle en volume, avec les têtes des animaux dépassant derrière. En cela, les *Adorations* de Bartolo sont très proches de celle de Bulgarini. Le chœur angélique présente une disposition très stable d'un panneau à l'autre : les anges, au nombre de huit (sept dans le panneau de New York), sont disposés en une seule rangée, les mains jointes ou le plus souvent croisées en prière, face au spectateur, à l'exception du dernier sur la droite qui se détache du groupe pour effectuer l'*Annonce aux bergers*. Les bergers recevant l'*Annonce*, enfin, occupent systématiquement l'arrière-plan droit des compositions avec leurs animaux. Comme Bulgarini – si l'on en croit la broderie qui donne une idée de l'ensemble de sa composition avant qu'elle ne soit tronquée –, Bartolo di Fredi adopte la double représentation des bergers (*Annonce* et *Adoration*, à l'arrière et au premier plan). Ce faisant, il les accompagne dans leur changement de statut. Dans le premier panneau (New York), l'un des bergers de l'*Annonce* est déjà en adoration, alors que dans les trois suivants, les deux bergers reçoivent l'*Annonce* assis, selon la figuration plus traditionnelle. Bartolo a sans doute jugé, après cette première tentative innovante, que pour distinguer les deux moments de l'histoire des bergers, il valait mieux réserver la posture « adoration » au moment de l'Adoration.



Ces *Adorations* offrent un parcours pour l'œil et l'esprit du fidèle. Ce dernier considère d'abord le groupe des adorateurs ainsi que Jésus, objet de l'adoration. Les visages renversés de Joseph et des bergers (dans tous les panneaux sauf celui de New York) guident ensuite le regard vers les rayons lumineux qui relient l'Enfant à la colombe du Saint Esprit et, dans le panneau d'Avignon, au disque d'or qui évoque la puissance de Dieu le Père présidant à cette naissance extraordinaire. Le mouvement ascensionnel du regard s'achève avec le chœur angélique. Les mains en prière, le plus souvent croisées, les anges sont disposés en rang. Le dernier sur la droite se détache du rang et amorce un mouvement descendant en se penchant vers les bergers pour l'Annonce. Le regard se porte alors sur les bergers et leurs animaux. En même temps que Jésus naît, les bergers, quelque part dans la nuit, reçoivent la nouvelle de cette naissance. Cet ailleurs est rendu physiquement par la faille rocheuse qui sépare l'arrière-plan du premier. En suivant la faille entre les deux parois rocheuses, le regard regagne le premier plan. Le petit chien des bergers, qui fait son apparition dans le second retable (Vatican), accompagne lui aussi ce mouvement du regard. Présente à l'arrière plan comme au premier, sa silhouette reconnaissable avec son museau pointé vers le haut montre un animal attentif, sensible à la solennité de l'événement. Revenu au premier plan, le spectateur peut désormais rétablir l'ordre chronologique des événements. Il existe ainsi un temps théorique et linéaire de la narration (du début à la fin, du premier épisode au dernier) et un temps pratique et circulaire de la lecture qui n'est pas le même. Le panneau s'offre tout entier et d'un coup lorsqu'il entre dans le champ de vision de l'observateur. Au regard ensuite de s'arrêter pour le lire de l'avant vers le fond (et/ou l'inverse), du bas vers le haut, de gauche à droite, en diagonale. La lecture peut même se faire de façon erratique. Certains détails qui vont intriguer à première vue, vont faire sens dans un second temps, après que tel autre détail aura été déchiffré. Les *Adorations des bergers* de Bartolo di Fredi se prêtent particulièrement bien à ce type de lecture dans la mesure où elles contiennent deux fois les mêmes personnages représentés à deux moments différents de leur histoire mais dans un paysage construit comme unifié, ce qui contraint l'œil à identifier les épisodes et les mettre en séquence mentalement.

### 7.2.3 L'Adoration des bergers dans les polyptyques siennois

L'*Adoration des bergers* telle que Bulgarini la définit dans le polyptyque de saint Victor pour le Duomo et telle que Bartolo di Fredi la retravaille ensuite à plusieurs reprises devient une référence pour les peintres siennois du Quattrocento. Aussi bien Taddeo di Bartolo (1404, Sienne, Santa Maria dei Servi) que Pietro di Giovanni d'Ambrogio (1430-35, Asciano, Museo d'Arte sacra) la reprennent comme panneau central de leurs grands polyptyques, de même qu'Andrea di Bartolo (1404, Sienne, Pinacothèque) et le M. dell'Osservanza (1440 ca, El Paso, Museum of Art) la placent au centre de leurs petits triptyques<sup>23</sup>. Dans chacun de ces retables, pourtant caractérisés par des interprétations très personnelles de la scène, on peut lire le souci des peintres de s'inscrire dans la tradition picturale siennoise. Pour ne donner qu'un exemple, un petit chien accompagne désormais systématiquement les bergers au premier plan. Sa race, son pelage, son attitude varient d'une composition à l'autre, sa présence est néanmoins acquise. Le motif introduit par Bartolo di Fredi à Sienne est devenu un élément de la tradition au sens le plus strict du mot, un élément que les peintres des générations successives connaissent et s'approprient. Dans l'*Adoration des bergers* pour la chapelle Bindi de Santa Maria dei Servi, Taddeo di Bartolo peint le chien levant la patte avant, dans un mouvement qui rappelle la gémulation de son maître et, comme lui, il observe Jésus dans la crèche. Son point de vue est proche de celui du fidèle face au triptyque, en contre-bas, contraint de lever le regard pour bien voir. Taddeo di Bartolo construit une grotte qui abrite l'ensemble des figures, bergers compris, inclusion inédite jusque-là et cohérente avec l'esprit du lieu, c'est-à-dire l'église des Servites, ordre mendiant<sup>24</sup>. Autour de la modeste crèche en bois, les personnages, tournés à différents degrés – Joseph et Marie de trois quarts gauche, un berger de profil, un autre et le bœuf de trois quarts droit – forment un cercle ayant pour axe central les museaux de l'âne de face et du chien de dos. La composition est visuellement très équilibrée puisque les figures se répondent deux par deux, en degrés descendants vers le premier plan : le bœuf et l'âne, le berger debout et Joseph, le berger

---

<sup>23</sup> Gail Solberg, in BOSKOVITS 2008, p. 120.

<sup>24</sup> L'*Ordo Servorum Mariae* naît en 1233. Il est fondé par sept marchands florentins (Alessio Falconieri, Buonfiglio Monaldi, Giovanni di Buonagiunta, Manetto dell'Antella, Amedeo degli Amedei, Ugo di Ugucione, Sostegno de' Sostegni) qui renoncent à leur métier pour se convertir à la pénitence et à la pauvreté. Léon XIII les a tous canonisés en 1888. V. DAL PINO 1969, FONTI STORICO-SPIRITUALI 1998-2002 et, en général, les publications du Centro di studi sull'Ordine dei servi di Maria (Bologne).

agenouillé et Marie, les oiseaux, ces derniers pouvant se lire comme les équivalents terrestres des anges, placés comme eux à la marge de l'espace de la scène<sup>25</sup>. Un concert de gestes et de regards accompagne cette disposition. Les regards du berger debout, du bœuf, de l'âne et de Joseph convergent sur le corps de Jésus, langé jusqu'à la poitrine. Marie rend son regard au berger qui s'adresse à elle en prière, en même temps que, de sa main droite levée, elle lui indique quel doit être le véritable objet de sa dévotion et lui signifie qu'elle accepte sa prière. Pour les Servites en particulier, Marie occupe une place centrale et le fidèle peut s'adresser directement à elle comme représentante de l'Église, comme modèle de croyante<sup>26</sup>. Les gestes des mains des quatre personnages forment un chiasme contribuant à l'impression d'harmonie qui se dégage du panneau de Taddeo di Bartolo : aux mains jointes du berger agenouillé correspondent celles de Joseph, à la main soulevée de Marie correspondent les deux mains soulevées du berger debout, signe d'émerveillement. Le chœur des anges complète la gamme des attitudes de dévotion.

Taddeo di Bartolo signe une *Adoration des bergers* formellement très soignée et toute entière vouée à valoriser les humbles. Les animaux et les bergers ont leur place tout près de l'Enfant ; Marie, assise par terre, est représentée en *Vierge d'humilité*. Ses doigts effleurent l'aurole de Jésus, traduisant visuellement la proximité de la Mère et du Fils. De façon significative, les doigts du berger agenouillé touchent eux aussi le petit corps langé à hauteur des pieds : ce contact, non pas réel mais fruit de la superposition des plans visuels, évoque la consolation des bergers telle que la définit saint Bernard, c'est-à-dire la proximité avec Dieu garantie aux pauvres ici-bas. Les bergers pourraient presque être assimilés à des pèlerins avec leur gourde à la taille, leur bâton et leur pèlerine sur les épaules. Leurs vêtements ne sont pas des haillons mais plutôt la tenue des modestes

---

<sup>25</sup> Ou bien encore leur présence ne serait-elle pas liée à celle de la colombe du saint Esprit qui plane au-dessus de la tête de l'Enfant Jésus, de la même manière que Daniel Arasse reliait la figure de Dieu le Père dans le ciel à celle d'un escargot au bord de l'*Annonciation* de Francesco del Cossa (1470-72 ca, Dresde, Gemäldegalerie) : « la double figure (minuscule) de Dieu le Père [chez Taddeo di Bartolo, de la colombe] et (ostentatoire) de l'escargot [dans notre cas des oiseaux] constitue deux pôles visuels de l'œuvre où le peintre affiche un paradoxe de la perspective puisqu'elle rend, très normalement, presque invisible Dieu le Père [la colombe] et exhibe l'escargot [les oiseaux]. ... le parfait profil de l'escargot [des oiseaux], comme découpé et placé là, n'est pas « dans » le tableau, il est très exactement sur son bord, qu'il signale comme tel, et appartient à cet entre-deux du spectateur et du tableau. », ARASSE 1999, p. 205-206.

<sup>26</sup> « A favorire un'iconografia mariana tra i Servi di Maria, fin dalle origini, è la dedicazione dell'Ordine a santa Maria ... Maria è venerata non solo come persona storica ... ma come figura simbolica, icona o figura della Chiesa e della comunità conventuale che ascolta, crede, è colmata di grazia e porta Cristo al mondo », Ermes Ronchi, « Iconografia mariana dei servi », VISENTIN 2007, p. 35-37.

marcheurs. Si l'on songe à la métaphore de l'*homo viator*, ce serait là l'aboutissement du voyage de la vie comme quête de Dieu.

Un tout autre esprit règne dans l'*Adoration des bergers* de Pietro di Giovanni d'Ambrogio (1440 ca, Asciano, Museo d'Arte Sacra). Le retable, tel qu'il est présenté actuellement, pose problème. Les saints des panneaux latéraux, Augustin et Galgano, sont peints sur fond doré alors qu'un paysage détaillé caractérise le panneau central. Les jonctions des trois panneaux font ainsi brutalement ressortir leur incompatibilité, en particulier dans la silhouette du petit chien blanc, qui se trouve tronquée de moitié. S'agit-il tout simplement de trois panneaux n'appartenant pas au même retable à l'origine ? Quoi qu'il en soit, le retable a subi un démembrement puisque le panneau central a été coupé, au moins sur la droite. Se peut-il alors que les fonds des panneaux latéraux aient été surpeints en or au moment du démembrement ? Il est bien sûr tentant de réunir l'*Adoration* et *Saint Augustin* puisque le retable a été peint pour l'église consacrée à ce saint à Asciano.

Indépendamment de ces questions auxquelles je n'ai pas encore trouvé de réponse, la scène centrale présente plusieurs curiosités<sup>27</sup>. Le chien des bergers ressemble à tout sauf à un chien de berger. Son pelage blanc et soigné, son profil et ses pattes griffues le font sembler tout droit sorti d'un blason ou d'une armoirie. La grotte est découpée dans une roche foncée représentée comme les plis d'un tissu et présente deux ouvertures, l'une antérieure, l'autre latérale. Pietro di Giovanni d'Ambrogio a voulu séparer la sphère terrestre (Joseph, les bergers, le chien) de la sphère divine (Marie, Jésus, les anges) à l'aide de l'arcade rocheuse doublée du pilier en bois de l'auvent. On est loin cependant du raffinement avec lequel Bulgarini explicitait la hiérarchie des êtres dans son architecture céleste. La qualité du panneau réside dans la richesse du paysage à l'arrière-plan. L'enclos qui enferme le troupeau des bergers recevant l'*Annonce* n'est qu'un élément parmi d'autres dans une vue aérienne qui embrasse de nombreux champs cultivés, toute une chaîne de montagnes dessinant une anse, et des bateaux voguant sur l'eau sous un grand ciel d'azur traversé par des oiseaux en plein vol<sup>28</sup>. La grande chouette qui se tient sur le toit de la grotte semble relier les deux univers de la composition, le premier et l'arrière-plan.

---

<sup>27</sup> Aucune information concernant la reconstitution de ce retable dans la monographie sur la peinture siennoise qui commente pourtant le retable par ailleurs, ANGELINI, CHELAZZI DINI, SANI 2009, p. 237.

<sup>28</sup> « Christ is born in the Sieneese contado and the angel brings his message to the fields of Asciano, where shepherds tend their sheep. No painter brought the arrival of God on earth so close to the beholder. », VAN OS 1990, p. 122.

Daniel Arasse incite volontiers le spectateur-analyste à se détacher de la valeur symbolique d'un détail pour s'interroger plutôt sur son emplacement et son rôle dans l'ensemble de la composition<sup>29</sup>. La chouette a reçu de nombreuses légitimations iconographiques, généralement liées à l'idée d'aveuglement, d'incapacité à ouvrir les yeux et croire<sup>30</sup>. Or, Pietro di Giovanni peint une chouette aux yeux écarquillés, fixant avec détermination le spectateur. Il paraît improbable qu'elle se trouve là pour symboliser l'aveuglement religieux. À l'intersection du premier et de l'arrière-plan – la chouette appartient au premier plan par ses proportions mais s'insère visuellement dans la partie haute du panneau, principalement occupée par le paysage –, elle semble une bonne candidate pour ce que Louis Marin qualifie d'« investissement de la rationalité de la représentation moderne par la grandiose invraisemblance du sacré<sup>31</sup>. » La « rationalité de la représentation moderne » se situe dans la virtuosité perspective et miniaturiste du paysage, tandis que la chouette serait le vecteur de la « grandiose invraisemblance du sacré ». Animal nocturne et nyctalope ici représenté sous un ciel bleu et diurne, elle est une présence paradoxale plus encore qu'incongrue. En happant le spectateur de son regard rond, la chouette invite à méditer sur le paradoxe de l'Incarnation (la naissance qui n'a pas entaché la virginité de la Mère, ce que cette dernière signale en tenant fermés les pans de son manteau), sur le sacrifice de l'Enfant (il a beau porter un collier de corail protecteur, il n'échappera pas à la Passion par laquelle il rachètera les péchés de l'humanité), sur la nécessité de croire et d'adorer l'Enfant-Dieu (ce que nous invitent à faire les bergers situés exactement sous la chouette). Tandis que tous les personnages, anges exceptés, sont en contact avec le sol, la chouette se distingue par sa surélévation. En détournant les propos de Daniel Arasse sur l'escargot qui glisse au bord de l'*Annonciation* de Francesco del Cossa (1470 ca, Dresde, Gemäldegalerie), on peut affirmer que la chouette :

---

<sup>29</sup> À propos de la célèbre *Annonciation* de Carlo Crivelli (1486, Londres, National Gallery) avec une courge et une pomme au premier plan : « Cette courge et cette pomme ont, évidemment, une légitimation iconographique mais c'est leur emplacement qui leur donne, dans ce tableau, leur sens spécifique. », ARASSE, 1999, p. 189.

<sup>30</sup> « Secondo Plinio, la civetta è un uccello notturno, porta male, e ha un significato funereo. ... La civetta può essere un simbolo di ignoranza, perché è cieca alla luce della sapienza. ... La civetta ha occhi che non ci vedono di giorno, e quando si avventura di giorno, è disprezzata dagli altri uccelli. Così gli Ebrei chiusero gli occhi al Sole, e sono un oggetto di ludibrio per i Cristiani. », LEVI D'ANCONA 2001, p. 99-100.

<sup>31</sup> MARIN 1985, p. 10.

est proprement un *signe* qui nous est adressé et qui remplit [la] fonction [de] marquer, signaler « le lieu de l'échange invisible entre le regard du spectateur et le tableau<sup>32</sup> ». ... [Elle] invite à une conversion spirituelle de notre regard. ... la figure-signe de [la chouette] nous invite à faire la différence entre ce que nous voyons là ... et ce qui s'y trouve à percevoir spirituellement<sup>33</sup>.

Pietro di Giovanni d'Ambrogio associe donc une observation précise du monde terrestre à la représentation du mystère sacré, aussi bien directe (les personnages de la crèche) qu'indirecte, avec la figure perchée de la chouette qui « donne accès à l'intelligibilité de ce qui advient invisiblement dans ce tableau<sup>34</sup>. » La chouette est sans doute le signe d'une conception combinatoire du tableau où les éléments narratifs sont détournés vers une dimension dévotionnelle. Jésus, Marie et Joseph portent en effet toute leur attention sur les bergers agenouillés : ils ne sont pas occupés à représenter ou jouer l'histoire sainte mais à recueillir la prière des fidèles. Le volatile interpelle le spectateur et l'invite à méditer sur la possibilité d'entrer en contact avec Dieu par l'intermédiaire de la prière devant l'image.

Dans le petit triptyque qu'il peint vers 1440, le M. dell'Osservanza (El Paso, Museum of Art) offre lui aussi un intéressant mélange d'hommage appuyé à la tradition et d'apport personnel à l'*Adoration des bergers*. Sa composition doit, à l'évidence, beaucoup au retable de Bartolomeo Bulgarini. La figure de Marie est en tous points semblable (direction du regard, disposition des mains, position assise au sol) jusque dans la pointe de sa pantoufle qui dépasse de son manteau. L'architecture, quoique simplifiée par rapport à celle de Bulgarini et orientée à l'oblique plutôt que frontalement, a en commun les deux minces colonnes qui dessinent l'espace sacré de Marie et de Jésus et, surtout, elle abrite les deux troupes d'anges autour de Dieu le Père et de la colombe de l'Esprit Saint un degré en dessous, exactement comme dans le modèle du Duomo. Par ailleurs, on reconnaît au premier plan la selle décrite par Jean de Caulibus dans les *Meditationes Vitae Christi*, qui caractérisait les enluminures du manuscrit 115 (1335-40, Paris, BnF), devenue un motif courant par la suite. Dans la crèche, Jésus émet une lumière vive comme le rapporte tant de récits apocryphes et médiévaux. Le petit chien blanc au bord du tableau, tourné vers

---

<sup>32</sup> MARIN 1989, p. 149.

<sup>33</sup> ARASSE 1999, p. 206.

<sup>34</sup> *Ibid.*

ses maîtres les bergers, reconnaissable également à l'arrière plan en train de dormir tandis que ceux-ci reçoivent l'*Annonce*, trahit la connaissance de l'*Adoration* selon Bartolo di Fredi. En somme, l'*Adoration des bergers* du M. dell'Osservanza offre, à mi-temps du Quattrocento, une sorte de synthèse de plusieurs des évolutions remarquables de la *Nativité* italienne du Trecento. Le peintre a une connaissance approfondie des modèles siennois, sa composition en trahit une étude et une observation prolongées.

Cela ne l'empêche en rien d'introduire une interprétation inédite de l'*Adoration des bergers*. En effet, le M. dell'Osservanza donne aux bergers, au premier plan, des attitudes qui évoquent nettement celles des Mages en adoration. Dans le paysage très riche qui occupe la partie supérieure du panneau, ils sont représentés une première fois pour l'*Annonce*. Nettement disproportionnés par rapport au paysage, ils se prêtent à une observation détaillée. Avec soin, le peintre attribue à chacun une tenue particulière :

- le berger allongé au sol, ébloui par l'ange, porte des chausses blanches, un habit et une cape verts ;
- le berger de face porte des chausses noires, des collants rouges et un habit mauve avec une cape bleu ciel ;
- le berger de profil porte des chausses jaunes, un habit rouge, une cape bleue foncée et une gourde à la ceinture.

Lorsqu'ils reparaissent au premier plan, une fois franchis les remparts rouges de la ville (métonymie de leur *Voyage*), ils sont parfaitement reconnaissables : le berger aux chausses jaunes est agenouillé et échange un regard avec la Vierge, tandis que les deux autres dialoguent derrière lui. La variété des couleurs des vêtements, la forme pointue et la qualité des chausses, la disposition des trois personnages dans l'espace, tout renvoie bien plus à la tradition des Mages qu'à celle des bergers. La surimposition de deux motifs (Mages et bergers) peut être interprétée comme une tentative de conférer une légitimité à l'*Adoration des bergers*, d'affirmer qu'ils sont également dignes et capables d'adorer l'Enfant. Toutefois, le choix du M. dell'Osservanza dénature quelque peu l'*Adoration des bergers*. Privés de leurs caractéristiques propres (la pauvreté de leurs habits, leurs gestes d'adoration), ils sont réduits au rang d'imitateurs des Mages. En même temps, ce sont de moins en moins des bergers et de plus en plus des marcheurs-pèlerins – ils en possèdent les bâtons et la gourde –, images de l'*homo viator*.

Ainsi, Sienne est-elle sans nul doute le lieu d'un essor particulier de l'*Adoration des bergers*, en particulier parce que les peintres placent cette scène dans le panneau principal des polyptyques. Toutefois, durant la seconde moitié du Trecento, la scène se répand de façon générale, y compris lorsqu'elle n'occupe pas la place d'honneur dans le retable. Mariotto di Nardo (1380s, Florence, Accademia ; 1385, coll. Part.), Paolo di Giovanni Fei (1395-1400, Altenburg, Lindenau Museum), Gherardo Starnina (1404-08, Turin, coll. Part.), Taddeo di Bartolo (1409, Sienne, Pinacothèque), Rossello di Jacopo Franchi (1440s-50s, Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria) placent la scène dans la prédelle de leurs polyptyques. Cet emplacement nouveau introduit aussi de nouvelles exigences de lecture.

## 7.3 Les bergers omniprésents

### 7.3.1 Adoration des bergers *et* Adoration des Mages

Chez Starnina (1404-08, Turin, coll. Part.) comme chez Taddeo di Bartolo (1409, Sienne, Pinacothèque), la disposition des bergers dans l'espace ne peut se comprendre que si l'on observe l'*Adoration des bergers* en même temps que l'*Adoration des Mages* à côté de laquelle elle était placée. Starnina choisit de construire ces deux scènes autour d'une ligne de symétrie idéalement située dans le cadre qui sépare les deux panneaux. Chacun des groupes se tourne vers le noyau familial (Joseph-Marie-Jésus) peint une fois à gauche, dans l'*Adoration des bergers*, et une fois à droite, dans l'*Adoration des Mages*. Taddeo di Bartolo choisit au contraire de répéter sa composition d'une scène à l'autre : la sainte Famille occupe la droite de l'image et les visiteurs arrivent de la gauche.

Le Mage le plus âgé se permet d'entrer en contact avec Jésus en lui baisant les pieds, celui qui le suit tend la pyxide qu'il veut offrir, tandis que les bergers arrivent les mains vides et se tiennent à une distance respectueuse<sup>35</sup>. Le dénuement des bergers n'est cependant pas donné à voir comme quelque chose de négatif. Au début du Quattrocento, l'*Adoration des Mages* devient, pour les commanditaires les plus fortunés, un instrument d'ostentation de leur richesse au moment même où l'Observance prône, en réaction, de vivre dans un

---

<sup>35</sup> Les mosaïstes de la chapelle Palatine de Palerme (1142-43) ont pallié ce manque en représentant un berger en train de traire une chèvre pour apporter son lait en don à l'Enfant Jésus, ou plutôt à ses parents. Ce motif n'a pas été repris, à ma connaissance.



strict dénuement<sup>36</sup>. À l'inverse, les bergers incarnent les vertus de *paupertas* et d'*humilitas*. Il n'est pas contradictoire de voir, dans une même prédelle, bergers et Mages afficher une telle différence de statut social tout en effectuant des gestes de dévotion proches : au contraire, cela témoigne de l'usage qui était fait, très concrètement, des retables. Financés par les familles les plus aisées, qui pouvaient se reconnaître et être reconnues par tous sous les traits des Mages et de leur cortège, ces retables, placés sur les autels des églises, permettent également aux fidèles les plus modestes de se reconnaître dans les bergers. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, un même commanditaire pouvait exiger que sa réussite, et donc sa supériorité ici-bas, soit représentée dans une image en même temps que l'égalité de tous devant Dieu. La première exigence, celle du bourgeois citadin, cohabite avec la seconde, celle du fidèle catholique, au sein d'un même individu, de même qu'elle cohabite avec l'interprétation qu'il fallait donner du message chrétien : tous sont égaux devant Dieu, certes, mais la place attribuée à chacun sur terre (riche ou pauvre) n'est pas susceptible de changer.

Giovanni del Biondo signe en 1379 un grand polyptyque pour la Chapelle Rinuccini de Santa Croce où l'on voit, au registre principal, la *Vierge à l'Enfant* et des saints, au registre supérieur et dans les gâbles, des bustes d'apôtres, d'évangélistes et de prophètes ainsi qu'une *Crucifixion*. La prédelle comporte cinq scènes narratives, un épisode de la vie de chacun des saints du registre principal, et enfin, au centre, une scène plus longue qui combine le *Voyage des Mages* et l'*Adoration des bergers*. Le peintre répartit également l'espace entre les deux au moyen d'un paysage fait de routes sinueuses et de rochers qui s'enroulent sur eux-mêmes en dessinant des cloisons visuelles. Le *Voyage* commence à l'arrière-plan, le cortège dessine ensuite une courbe pour arriver au premier plan où les trois silhouettes des Mages à cheval se voient isolées entre deux pics rocheux. Les trois rois, vêtus de couleurs chatoyantes (rouge, jaune et vert) pointent tous le ciel, où brille l'étoile qui doit les guider à Bethléem. De l'autre côté du pic rocheux surmonté d'un fort, un berger avec ses animaux reçoit l'*Annonce* ; tout à droite enfin, a lieu l'*Adoration des bergers*. Agenouillés au premier plan, ils sont représentés dans des proportions nettement inférieures à celles de la sainte Famille. Marie, de sa main droite, leur révèle son Fils. Cette juxtaposition du *Voyage des Mages* et de l'*Adoration des bergers* est tout à fait insolite. De façon générale on l'a vu ch. 3, § 3.3.3), entre fin du Duecento et début du Trecento, les

<sup>36</sup> La plus célèbre des ses *Adorations* fastueuses est celle de Gentile da Fabriano (1423, Florence, Offices).

peintres italiens peignent volontiers des compositions qui comprennent aussi bien l'*Annonce aux bergers* que le *Voyage des Mages* et leur *Adoration* (Giovanni Baronzio, 1325 ca, Londres, Courtauld Institute ; Pietro da Rimini, 1330 ca, Barcelone, MNAC). Le panneau de Giovanni del Biondo a ceci de particulier qu'il associe un motif ancien et exogène (le *Voyage des Mages*) à un motif récent et tout à fait local (l'*Adoration des bergers*). Plusieurs détails – le cheval blanc harnaché de rouge, le geste du mage qui pointe le ciel, le mont à la forme hélicoïdale – laissent penser que Giovanni del Biondo connaissait le petit panneau de Pietro da Rimini (1330 ca, Barcelone, MNAC), ou du moins une composition très proche, et qu'il propose ici sa version mise à jour d'une sorte de « cycle de Noël ». Pietro da Rimini plaçait les Mages et les sages-femmes au premier plan, Marie sur sa couche et les bergers dans le lointain, tandis que Giovanni del Biondo élimine les sages-femmes, place la Vierge assise et offre aux bergers leur place au premier plan. Ainsi, l'église florentine et franciscaine de Santa Croce héberge-t-elle plusieurs œuvres où les bergers sont valorisés. Taddeo Gaddi, on l'a vu au début de ce chapitre, leur avait consacré une *Annonce* à part entière et avait rapproché le berger de la *Nativité* tout près de Marie et de Jésus. Giovanni del Biondo les place, dans le retable de la chapelle Rinuccini, au plus près de la Vierge Marie, tous deux respectueusement agenouillés. Agnolo Gaddi, fils de Taddeo, semble avoir bien eu en tête ces deux œuvres lorsque lui-même a été appelé à peindre une *Adoration des bergers* dans le Duomo de Prato.

### 7.3.2 La double adoration

Il est appelé à décorer la chapelle de la Sacra Cintola du Duomo de Prato entre 1392 et 1395 : les fresques y racontent la *Vie de Joachim et d'Anne*, la *Vie de Marie* ainsi que, bien sûr, l'histoire de la *Ceinture de la Vierge* et de son acheminement, en 1141, jusqu'à Prato puisque c'est précisément dans le Duomo qu'elle était conservée et qu'elle se trouve encore aujourd'hui. La fresque de l'*Adoration des bergers* occupe le registre inférieur du mur ouest, sous le *Mariage de Marie et Joseph* (registre médian) et la *Nativité de Marie* (registre supérieur)<sup>37</sup>. Il n'existe pas de plan de la chapelle, je propose donc ce tableau pour visualiser la scène de l'*Adoration* au sein de l'ensemble de la chapelle :

---

<sup>37</sup> LAPI BALLERINI 2009.

mur sud mur d'accès arcane della testata meridionale	mur ouest 1 <sup>ère</sup> travée	mur ouest 2 <sup>ème</sup> travée	mur nord	mur est	lunetta sopra l'arcane della navata
<i>Joachim chassé du Temple et Annonce à Joachim</i>	<i>Rencontre à la Porte Dorée</i>	<b><i>Nativité de la Vierge</i></b>	<i>Couronnement de la Vierge</i>	<i>saint Thomas confie la ceinture à un prêtre et Mariage de Michele Dagomari</i>	<i>Voyage de Michele et de sa femme</i>
	<i>Présentation de la Vierge au Temple</i>	<b><i>Mariage de la Vierge</i></b>	<i>Assomption et don de la ceinture à saint Thomas</i>	<i>Retour à Prato</i>	
	<b><i>Annonciation</i></b>	<b><i>Adoration des bergers</i></b>	<i>Mort de la Vierge</i>	<i>Michele confie la ceinture à Uberto et Uberto apporte la ceinture au Duomo en procession</i>	

La *Nativité de Marie* est présentée en scène de genre, dans un riche intérieur domestique, avec les voisines apportant leurs dons, des œufs en l'occurrence. Le *Mariage* se déroule dans un cadre urbain, sur les marches d'une église polychrome. L'*Annonciation* a également lieu dans une chambre richement meublée et décorée. Par contraste avec ces scènes qui l'entourent, l'*Adoration des bergers* se déroule dans un cadre naturel. À l'aide de parois rocheuses, Agnolo Gaddi y découpe trois espaces à lire de droite à gauche : un plateau, sur la droite, pour l'*Annonce* ; un couloir au centre, pour les bergers musiciens, et un grand espace pour la scène principale.

Dans le premier espace sur la droite, trois bergers, isolés par un haut pan de roche, reçoivent l'*Annonce*, disposés en cercle. Agnolo Gaddi les place déjà en adoration, tous sur leurs deux genoux et chacun effectuant un geste de prière différent (mains jointes, ou bien croisées, ou encore écartées, paumes tournées vers le ciel). Dans l'espace intermédiaire, deux moutons et deux bergers musiciens assurent la transition entre l'*Annonce* et l'*Adoration* par la direction de leurs regards. La partie gauche de la fresque présente l'*Adoration* proprement dite. Joseph est assis sur la selle de l'âne et observe la scène en spectateur depuis le coin où il est retiré. De part et d'autre d'une massive crèche en bois se tiennent les animaux et Marie, qui échange un regard avec son Fils en même temps qu'elle l'offre au regard du spectateur. Présentée en *Vierge d'Humilité* assise au sol, Marie tient Jésus sur ses genoux et, pointe son index gauche sur son petit visage. Tout à gauche de la

fresque, le peintre a placé une construction – probablement une porte imaginaire de Bethléem, peinte sur le modèle des portes citadines toscanes – par laquelle un berger fait irruption dans la scène<sup>38</sup>. Émerveillé, il porte une main à sa tête tandis qu'en face de lui, à l'extérieur de l'auvent qui abrite Marie et son Fils, un autre berger à la barbe blanche se prosterne et tend ses deux bras en avant. Tout le premier plan est occupé par de nombreux moutons. Plusieurs d'entre eux lèvent le museau pour pointer les centres d'intérêt de la composition : l'un indique Joseph, l'autre le berger debout, un troisième Marie, un quatrième le berger agenouillé.

Agnolo Gaddi construit dans la fresque du Duomo de Prato un univers hiérarchisé dont une des clés de lecture est la distribution des couleurs. Les bergers, leurs animaux, le paysage qu'ils habitent, tout est peint dans des tons de gris et de beige, et seules les frondaisons des arbres sont dotées d'une couleur intense. Ce sont les couleurs ternes du monde terrestre. Par contraste, les créatures surnaturelles (les anges), divines (Jésus), sanctifiées (Joseph et Marie), resplendissent avant tout de l'or de leurs auréoles mais également d'une large palette de couleurs combinées pour composer leurs vêtements. Monde surnaturel et monde naturel sont ainsi facilement distingués l'un de l'autre, d'autant plus qu'Agnolo peint délibérément un nocturne avec un ciel très sombre contre lequel l'or se détache particulièrement bien. Les deux profils au centre de l'image, celui du vieux berger et celui de son chien, se répondent par les couleurs (le couvre-chef du premier a la même couleur bleue que le collier du second) et les gestes (chacun tendu vers un côté opposé de la fresque indique au spectateur les deux scènes qui la composent). Le centre de la fresque donne donc à voir un berger de proportions très réduites tendant ses bras en prière vers une figure de la Vierge de proportions nettement supérieures. Il en allait de même dans le panneau de prédelle de Giovanni del Biondo (1379, Florence, Santa Croce, Chapelle Rinuccini) : les bergers se tenaient au plus près d'une Vierge nettement plus grande qu'eux. La fresque de la *Nativité* de Taddeo Gaddi (1328-32, Florence, Santa Croce, Chapelle Baroncelli) et celle de l'*Adoration* de son fils Agnolo

---

<sup>38</sup> À moins qu'il ne s'agisse de l'étable des bergers eux-mêmes, qu'ils délaissent d'ordinaire en hiver et où ils seraient exceptionnellement retournés, rappelés par l'Ange, suivant la version de *l'évangile arménien de l'Enfance* : « Joseph trouva là une caverne fort vaste où des bergers et des laboureurs ... assemblaient et parquaient le soir leurs troupeaux ; ils y avaient fait une crèche pour le bétail et ils [y] donnaient à manger à leurs animaux. Mais en ces temps-là les bergers et les bouviers ne s'y trouvaient pas, car c'était l'hiver. ... les bergers, au nombre de quinze, se rendirent en hâte à l'endroit indiqué. Et apercevant Jésus, ils se prosternèrent devant lui et l'adorèrent. », v. 1.2.3 *L'évangile arménien de l'Enfance* (590 ca).

semblent presque montrer des bergers venus adorer une *Vierge à l'Enfant* dans la fresque. La fresque dans son ensemble est une *historia* mais Marie et Jésus forment une *imago* – une *Virgo humilitatis* dans les deux cas – contemplée comme telle par les bergers. Les deux fresques, en outre, appartiennent à des cycles consacrés à la Vierge : le développement de l'*Adoration des bergers* serait ainsi particulièrement lié au culte voué à Marie. Cela semble évident dans la prédelle de Paolo di Giovanni Fei (1395-1400, Altenburg, Lindenau Museum) où Jésus, allongé dans la crèche, ne participe pas à l'échange entre les bergers et Marie. Cette dernière détourne justement son regard de la crèche pour le tourner vers les bergers qui l'invoquent pieusement. Elle-même est représentée en train de prier, un livre à la main, qu'elle tient ouvert face aux bergers. Son regard, ajouté à ce geste, suffisent à comprendre qu'on a affaire ici autant à une *Nativité* qu'à une scène d'adoration mariale. Pour le dire autrement, l'une des caractéristiques principales de l'*Adoration des bergers* est d'inclure une part de dévotion à la Vierge, comme le confirment les multiples *Adorations* de Cenni di Francesco di Ser Cenni.

### 7.3.3 *Les bergers de Cenni di Francesco di Ser Cenni*

L'œuvre de Cenni di Francesco di Ser Cenni se prête bien à illustrer la façon dont s'affirme l'*Adoration des bergers* dans l'iconographie italienne du tournant Tre-Quattrocento, dans la mesure où il travaille beaucoup, d'un bout à l'autre de sa carrière, le motif des bergers. Ils ne sont que discrètement présents à l'arrière-plan d'une *Adoration des Mages* dans un panneau de prédelle (1385 ca, Philadelphie, Art Museum) ; Cenni les peint ensuite au premier plan dans deux lunettes (1390, Yale University Art Gallery ; 1395-1400, Florence, Accademia) ; enfin, ils sont les protagonistes d'une fresque (1410, Volterra, San Francesco, Cappella della Croce di Giorno) inspirée par la fresque d'Agnolo Gaddi dans la chapelle de la Sacra Cintola à Prato.

Dans la prédelle de Philadelphie, les bergers ne sont que les acteurs d'une scène secondaire tandis que dans la lunette de Yale, ils sont au premier plan, agenouillés devant Marie. Elle et Joseph sont assis au sol, Jésus dans la crèche sous une couverture rouge. Dans la lunette de Florence en revanche, Joseph se tient debout, Marie en adoration avec son Fils assis sur un pan de son manteau, et les bergers debout également, tout à droite de

l'image, sans compter la scène de l'*Annonce* présente à l'arrière-plan alors qu'elle est absente du panneau de Yale.

Il est probable que la forme et la taille des deux lunettes expliquent ces nettes différences de composition : celle de Yale est triangulaire et abrite également la *Résurrection*, ce qui fait que la place pour l'*Adoration des bergers* est fort réduite en largeur mais surtout en hauteur et les personnages assis y trouvent plus facilement leur place. La lunette de Florence a une forme rectangulaire avec les angles supérieurs légèrement biseautés et tout l'espace y est consacré à la seule *Nativité* de sorte qu'il est facile de représenter les personnages en pied. Cependant, outre ces considérations pratiques, Cenni di Francesco a, de toute évidence, revu sa conception de la scène d'un panneau à l'autre. Dans la première lunette (Yale), il adopte un schéma qui vient du début du Trecento, où Joseph est isolé et Marie occupée à révéler son Enfant au monde en ajustant sa couverture. Par contraste, dans la seconde lunette (Florence), Cenni offre sa version de la *Nativité* telle qu'elle se transformait en *Adoration*, avec Marie agenouillée d'une part, Joseph actif et participant à la scène d'autre part. Les bergers en revanche sont bien plus actifs dans la lunette de New Haven, Yale University Art Gallery – leur geste de prière dynamique s'y oppose au sommeil des soldats de la *Résurrection* – que dans celle de Florence où ils ont le rôle de simples spectateurs qui guident le regard, mais ne se donnent pas comme des modèles dévotionnels à imiter.

À San Francesco de Volterra, Cenni di Francesco se voit commander la décoration de la Cappella della Croce di Giorno, située sur le côté droit de l'église<sup>39</sup>. Il en pare toutes les parois avec trois cycles : l'*Histoire de la vraie croix*, l'*Enfance du Christ* et la *Mort de la Vierge*<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> La chapelle est édifée en 1315. Autrefois, une seconde chapelle « della Croce di Notte » se trouvait à côté de cette première chapelle. Elle fut détruite par les troupes de Federico da Montefeltro en 1472. Les noms « di Giorno » et « di Notte » proviennent des deux « società laicali dette del SS. Nome di Gesù e di San Bernardino di giorno e del SS. Nome di Gesù e di San Bernardino di notte », nées du succès de la prédication de saint Bernardin. Franco Alessandro Lessi et Emanuela Veracini, in BOCCI, LESSI 2000, p. 112-113.

<sup>40</sup> « L'intera decorazione ... ben si colloca all'interno della religiosità di una confraternita di flagellanti appoggiata ad un convento francescano quale è la Compagnia della Croce di Giorno. ... nelle Cronache di [Giovanni Sercambi] ... troviamo la descrizione più efficace del diffondersi di una devozione, quella della Croce dei Bianchi, che può essere stata alla base anche della concezione del ciclo volterrano (non per nulla la cappa del committente [visibile negli affreschi] è bianca). Il movimento dei Bianchi, che si diffonde in Toscana a partire da Genova e poi da Lucca nel 1399, costituisce un episodio rilevante di fervore religioso di massa : migliaia di persone di ogni condizione, laici e religiosi, uomini e donne, vestiti di cappe bianche e preceduti da immagini del crocifisso ... si recavano a piedi di città in città a portare la pace, incuranti di rivalità e di guerre in corso. Si può pensare che il ciclo volterrano sia stato concepito, a una decina di anni di distanza, sullo slancio di quel memorabile avvenimento. », Mariagiulia Burrese, Antonio Caleca, in BURRESE, CALECA, LESSI 1991, p. 53-54.

Au sein du deuxième de ces cycles, la scène de l'adoration occupe une lunette percée d'une fenêtre (mur droit), de sorte que le peintre répartit les protagonistes des deux côtés de cette ouverture : à gauche la crèche, les animaux et la sainte Famille ; à droite un cycle des bergers en trois temps (*Annonce*, concert, *Adoration*), proche de celui d'Agnolo Gaddi à Prato<sup>41</sup>. Dans la partie supérieure de la lunette, deux bergers reçoivent l'*Annonce*, l'un assis et de face, l'autre agenouillé et de dos ; le premier plan est divisé en deux par une paroi rocheuse, comme à Prato, qui sépare les bergers musiciens de ceux qui se projettent vers l'*Adoration* de l'autre côté de la fenêtre sur la gauche. Cenni marque sa différence d'avec son modèle en ceci qu'Agnolo avait peint des bergers d'âges différents pour chacun des trois moments du cycle (d'âge moyen pour l'*Annonce*, tout jeunes pour le concert, relativement âgés pour l'*Adoration*) tandis qu'il prend soin de rendre identifiables les deux mêmes bergers, dans chacun des trois épisodes, par leurs habits, clair et foncé respectivement. Il est probable qu'Agnolo Gaddi ait voulu, par la représentation de bergers de tous âges, les placer en représentants de toute l'humanité, tandis que Cenni di Francesco a préféré mettre l'accent sur la scansion narrative et la lisibilité des épisodes du récit qu'il illustre.

Dans la partie gauche de la fresque, Cenni opère une sorte de synthèse de ses propres compositions antérieures : Marie est agenouillée comme dans la lunette de Florence mais elle soulève la couverture de Jésus comme dans la lunette de Yale, Joseph est assis comme dans la seconde mais il a avec lui la selle de l'âne, son baluchon enroulé autour de son bâton comme dans la première, attributs auxquels Cenni ajoute une gourde, tous ces éléments le désignant comme voyageur.

La fresque de Volterra se lit donc de droite à gauche et va du narratif au contemplatif. Les bergers sont d'abord les acteurs d'un récit (ils jouent de la musique, reçoivent l'*Annonce*) puis se transforment en fidèles orants qui, par le fléchissement de leurs genoux et l'élan de leurs bras en avant, entraînent le regard du spectateur au-delà de la fenêtre, dans la partie de la fresque où Marie révèle son Fils tout en l'adorant. L'usage, l'intégration même, de la fenêtre à la composition est remarquable : les bergers, en pleine lumière, fléchissent le genou. Le peintre exploite la lumière naturelle qui entre dans l'espace consacré de la chapelle pour montrer l'instant symbolique où les fidèles acceptent de recevoir la lumière

---

<sup>41</sup> BOCCI, LESSI 2000, p. 116-117.

divine en révéralant le Dieu nouveau-né<sup>42</sup>. La répartition des personnages de part et d'autre de la fenêtre fait ressortir la différence de taille entre les petits adorateurs, les bergers, et les grands objets de leur dévotion, Marie, elle-même agenouillée devant son Fils à qui elle transmet, en quelque sorte, l'adoration des bergers.

Au terme de cette traversée du Trecento, de Taddeo Gaddi jusqu'à Cenni di Francesco, les bergers ont achevé leur transition de personnages secondaires de la *Nativité* à personnages au premier plan de l'*Adoration*, souvent insérés dans des cycles consacrés à la Vierge à laquelle ils expriment une dévotion fervente. Les peintres les placent dans un premier temps comme spectateurs mais au premier plan, avant de leur conférer la posture d'orants se prosternant devant la Vierge et son Enfant. La peinture siennoise a permis d'observer ce changement à l'œuvre dans le retable en particulier. Il est habituel de lire que les retables siennois ont la particularité de comporter des scènes narratives comme panneau principal, et la *Nativité* en serait un des exemples représentatifs. Or, leur étude attentive conduit à souligner que, lorsqu'elle se trouve dans les panneaux principaux des polyptyques siennois, la *Nativité* n'est plus uniquement une scène narrative, mais hybride, narrative et dévotionnelle. C'est justement lorsqu'elle accède au panneau principal qu'elle se dénature en *Adoration des bergers*. L'*Adoration des bergers*, dont on n'a observé ici que la genèse, tout au long du Trecento, se voit couronner par plusieurs siècles de succès<sup>43</sup>. Dans cette scène renouvelée, où les bergers occupent le premier plan, les sages-femmes et la scène secondaire du *Bain de l'Enfant* sont presque toujours absentes. La *Nativité* byzantine était faite d'un cœur – la grotte contenant Marie, Jésus et les animaux – autour duquel gravitaient de nombreuses scènes secondaires. C'est un peu comme si les usages dévotionnels italiens avaient conduit les peintres à désépaissir l'image, à en répartir le contenu dans plusieurs scènes différentes. À la fin du chapitre 3, on avait vu comment les Mages prenaient leur autonomie dans une scène à part entière, l'*Adoration des Mages*. À partir du moment où les bergers s'approprient l'espace du premier plan de la *Nativité* en la transformant en *Adoration des bergers*, les sages-femmes migrent à leur tour en quelque

---

<sup>42</sup> « il pensiero francescano, infatti, riteneva importante l'impiego dell'affresco non solo per la funzione decorativa, ma soprattutto quale mezzo per comunicare con i fedeli. A tale scopo la chiesa era molto luminosa, con lunghe monofore sui lati ed un occhio al centro della facciata. », BOCCI, LESSI 2000, p. 112.

<sup>43</sup> L'*Adoration des bergers* est fréquemment le sujet de *pale* au Quattrocento, encore plus au Cinquecento. Son succès à la Renaissance (jusqu'à l'âge baroque en fait) mériterait en soi une étude, qui fasse toute sa place aux *Adorations des bergers* dans la peinture flamande et aux échanges entre Italie et Flandres.



sorte, dans d'autres images. D'une part, il demeure, tout au long du Trecento et au début du Quattrocento, une tradition – tout à fait mineure comparée à la vogue d'*Adoration des bergers* – de *Nativités* incluant le *Bain de l'Enfant* ; d'autre part, ce même *Bain* devient plutôt l'apanage de scènes proches mais à l'enjeu théologique moindre, telle la *Nativité de Marie*. Le chapitre huit est ainsi consacré à retracer l'histoire des sages-femmes dans la *Nativité*.

## CHAPITRE 8

### LES SAGES-FEMMES : THÉOLOGIE DE LA NATIVITÉ ET ANTHROPOLOGIE DE LA NAISSANCE

La présence fréquente, sans être pour autant systématique, des sages-femmes dans la *Nativité* renvoie aussi bien à des enjeux théologiques qu'anthropologiques : elles sont avant tout les témoins de la virginité de Marie après l'accouchement et le bain qu'elles administrent à l'Enfant préfigure, à l'origine, son Baptême dans le Jourdain. Toutefois, la perception de cette scène du bain évolue et les fait de plus en plus percevoir comme des matrones venues porter leur aide à la jeune accouchée, un reflet des pratiques de l'Italie médiévale. De sorte que les sages-femmes se voient progressivement exclues de la *Nativité de Jésus* qui doit garder sa valeur exceptionnelle – Marie n'a pas besoin d'aide – et s'affirment au contraire comme figures incontournables de la *Nativité de Marie*. Par leur portée anthropologique, ces images de *Nativité* témoignent des attentes et des peurs liées à l'accouchement et la naissance dans une société non (ou très peu) médicalisée.

#### 8.1 Le parcours des sages-femmes dans la *Nativité*

##### 8.1.1 *Zéloimi la croyante et Salomé l'incrédule*

Les Évangiles canoniques ne mentionnent pas la présence de sages-femmes lors de l'accouchement de Marie. Les évangiles apocryphes leur font à l'inverse une grande place, « pour répondre à la curiosité des fidèles et régler à leur manière les débats sur la double nature du Fils et la maternité virginale<sup>1</sup>. » Je présenterai donc d'abord les différentes versions de leur présence auprès de Marie avant d'en venir à leur illustration en peinture. Dans le Protévangile de Jacques (Ie s.), Joseph rencontre une anonyme qui entre avec lui dans la grotte après l'accouchement<sup>2</sup>. Elle l'interroge sur le fait que sa fiancée ait mis au

---

<sup>1</sup> TOUBERT 1996, p. 327.

<sup>2</sup> Pour les textes des différents évangiles, canoniques comme apocryphes, je renvoie au ch. 1.

monde un enfant alors qu'elle n'est pas encore sa femme, puis accepte le mystère de cette naissance divine une fois arrivée à la grotte où resplendit une lumière surnaturelle. Elle-même rencontre, au moment où elle s'en va, une seconde femme, Salomé, qui refuse de croire sans avoir examiné Marie physiquement. Elles rentrent alors dans la grotte où Salomé examine Marie et voit sa main s'atrophier en châtiment de son incrédulité. Salomé implore alors le pardon et un ange lui apparaît pour lui ordonner de toucher l'Enfant. Elle lui obéit et récupère miraculeusement sa main. Dès ce premier apocryphe, les sages-femmes ne sont pas là pour assister la Vierge pendant son accouchement mais bien pour fournir « une preuve supplémentaire et incontestable de la conception virginale et de l'humanité du Christ, fils de Dieu<sup>3</sup> ».

L'évangile du Pseudo-Matthieu (VIIe-VIIIe s.) reprend dans ses grandes lignes le récit du Protévangile de Jacques et l'étoffe. La première femme y reçoit le nom de Zahel ou Zélomi, ses propos sont développés et didactiques, visant à certifier la virginité de Marie (« Nulle souillure de sang ne s'est montrée chez le nouveau-né, nulle douleur n'est apparue chez l'accouchée »). Comme dans le Protévangile, la seconde sage-femme, Salomé, perd sa main après avoir examiné Marie puis, suivant les indications d'« un jeune homme resplendissant de lumière », la récupère en touchant « le bord des langes dans lesquels l'enfant était enveloppé », détail, on l'imagine aisément, ouvrant la voie au culte des reliques des langes<sup>4</sup>. Le récit se conclut sur le rôle de Salomé comme témoin évangéliste (« sortant au-dehors, elle se mit à raconter les miracles qu'elle avait vus ... beaucoup reçurent la foi par sa prédication »).

L'évangile de l'Enfance arabo-syriaque (VI-VIIe s.) ne mentionne qu'une seule vieille femme anonyme. Joseph la convoque pour qu'elle assiste Marie mais, lorsqu'ils arrivent à la grotte, celle-ci a déjà mis au monde son Enfant. S'ensuit un dialogue entre Marie et la vieille femme qui est l'occasion pour la seconde de demander à la première de justifier son accouchement extraordinaire. L'épisode se termine par le miracle de la guérison de la main de la vieille femme qui a voulu éprouver la virginité de Marie.

L'évangile arménien de l'Enfance (590 ca) a une place à part dans la mesure où il fait intervenir Ève, la première femme, dans l'épisode de la naissance du Christ. Joseph, à la

---

<sup>3</sup> JUHEL 1991, p. 115.

<sup>4</sup> Les reliques des langes de Jésus sont conservées dans la cathédrale d'Aix-la-Chapelle (Rhénanie du Nord-Westphalie).

recherche d'une sage-femme, rencontre « une femme avec une large toile jetée sur l'épaule » avec laquelle il entame un dialogue où il clarifie l'identité de Marie tandis que la vieille femme révèle sa propre identité et la raison de sa présence (« Je suis Ève ... venue pour voir de mes yeux ma rédemption qui s'est opérée. Soyez béni ... Dieu d'Israël ... qui m'avez rétablie à nouveau et relevée de ma chute et qui m'avez réintégrée dans mon ancienne dignité. ») Ève prend ensuite l'Enfant Jésus dans ses bras, avant de le reposer dans la crèche. Enfin elle dialogue avec Salomé, fidèle à son rôle d'incrédule qui perd sa main avant de se convertir et de recouvrer son intégrité physique au contact de l'Enfant.

Le *Liber de Infantia Salvatoris* (IX-Xe s.) présente sans nul doute le plus grand nombre de détails pratiques concernant l'accouchement. Une seule sage-femme en est la protagoniste, qui commence par se rendre auprès de Marie « con il seggiolone usato per soccorrere le partorienti », précision absente des apocryphes précédents. La sage-femme revêt, dans le *LIS* plus encore que dans les textes précédents, le rôle de témoin actif. Elle rapporte qu'elle a vu la Vierge totalement absorbée en prière au moment d'accoucher (*la trovai con la faccia verso l'alto ... le dissi ... senti qualche dolore ? ... ma lei sembrava che non sentisse nulla*), que la naissance de Jésus advient par une succession de phénomènes lumineux et miraculeux (*La luce si sollevò, crebbe ... poi quella luce, ritirandosi in sé a poco a poco, prese la forma di fanciullo e subito apparve un pargolo*). La sage-femme dicte au fidèle les sentiments qu'il doit ressentir (*rimasi attonita e meravigliata. Fui colta da timore. ... rimasi atterrita ... ero sorpresa assai ... come raccontare ? Che posso dire ?*) en même temps que, par ses considérations pragmatiques, elle certifie la qualité extraordinaire de la naissance du Christ (*egli non pesava come invece pesa un neonato ... non aveva alcuna macchia ... non piangeva come di solito piangono i pargoli nascendo ... vidi che aveva il corpo mondo, non macchiato con il sudiciume, come succede con gli altri uomini quando nascono*). Le *Liber* fait une large place à la propreté du nouveau-né tandis que l'épisode de la punition de Salomé en est absent. La même sage-femme qui est témoin de la naissance éprouve la virginité de Marie pour mieux la proclamer, sans subir aucune punition (*la toccai : non aveva macchia di sangue ... l'ho toccata con le mie mani e ho trovato questa fanciulla ... vergine*). Enfin, si une seule sage-femme est présente dans le *Liber de Infantia Salvatoris*, Joseph s'y comporte en « sage-homme » lui-même dans la mesure où il linge l'enfant puis le place dans la crèche.

Les apocryphes mentionnent tous la présence d'au moins une sage-femme auprès de Marie après son accouchement. La sage-femme, éventuellement appelée par Joseph, arrive

après la naissance. Elle ne porte donc pas secours à la Vierge, elle existe uniquement pour témoigner de la virginité de Marie. Lorsque les sages-femmes sont au nombre de deux, la première (Zahel ou Zelomi) croit immédiatement en la nature divine et miraculeuse de la naissance tandis que la seconde (Salomé) incarne l'incrédulité, sur le modèle de Thomas, et demande à examiner Marie.

Dans « La Vierge et les sages-femmes. Un jeu iconographique entre les Évangiles apocryphes et le drame liturgique », Hélène Toubert présente une étude fouillée de l'iconographie des sages-femmes jusqu'au XIII<sup>e</sup> s<sup>5</sup>. Les premières œuvres paléochrétiennes montrent une seule sage-femme qui ostente sa main atrophiée, il s'agit donc de Salomé, la figure de l'incrédulité :

Elle adopte une attitude explicite : debout, ou plus souvent à demi-agenouillée, elle tend vers la Vierge ou vers l'Enfant ... sa main malade soutenue par sa main valide, attitude qui condense l'histoire de sa punition et de sa guérison, traduction concrète de son doute puis de sa croyance devant une naissance à nulle autre pareille. ... On comprend la prédilection manifestée pour Salomé. Son personnage, plus complexe que celui de Zelomi, apportait non seulement l'image de la Foi mais aussi celle du repentir et du pardon. En elle, les fidèles, pécheurs et pénitents, pouvaient se reconnaître. Ils pouvaient s'identifier à elle et trouver des raisons d'espérer<sup>6</sup>.

On la voit, agenouillée près de la crèche et tendant son bras, sur le relief en ivoire de la chaire de Maximien (VI<sup>e</sup> s., Ravenne) ou encore sur diverses fresques romaines du VII<sup>e</sup> s. dont on ne conserve que des relevés (v. fiche VI-VII<sup>e</sup> s., Salomé, la sage-femme incrédule) et où apparaît déjà, en plus, le motif du bain de l'Enfant. Le geste de Salomé se perd à l'époque carolingienne, elle est représentée désormais plus simplement debout ou légèrement penchée vers la Vierge. La figure de la seconde sage-femme se diffuse surtout à l'époque romane et Hélène Toubert l'attribue au moins en partie à la pratique du drame liturgique qui aurait offert le modèle des deux *obstetrices* repris par l'iconographie<sup>7</sup>. Dans la *Nativité* byzantine, à partir du XI<sup>e</sup> s., les deux sages-femmes donnent le bain à Jésus nouveau-né et c'est dans cette attitude que les montrent les peintres italiens du second Duecento. Alors que les apocryphes font une large place aux sages-femmes, les peintres

---

<sup>5</sup> TOUBERT 1996. Pour des synthèses proches sur l'iconographie des sages-femmes, v. aussi JUHEL 1991 et LASAGNI 2003.

<sup>6</sup> TOUBERT 1996, p. 330-335.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 335-341, avec cette précision p. 349, « détecter l'influence du drame dans la mise au point visuelle du motif n'épuise pas la question que pose son élaboration. »

les représentent à un moment absent de tous ces récits, le *Bain de l'Enfant*, qui revêt plusieurs sens. Il est d'une part une forme de premier baptême – la cuve dans laquelle Jésus reçoit son bain a souvent plus la forme d'un bassin liturgique que d'une bassine domestique – mais il renvoie parfois indéniablement au geste qui accompagne les naissances communes, au nettoyage du nouveau-né qui ne naît pas propre. Dans la *Nativité* du M. di Sant'Abbondio (1315 ca, Como, Sant'Abbondio), le bassin a l'apparence d'un rustique cuvier de bois, et il ressemble certainement à ceux qui étaient en usage dans la Lombardie contemporaine du peintre. Le mouvement que je vais tenter d'illustrer dans ce chapitre est le suivant : entre Duecento et Trecento, lorsque les sages-femmes sont incluses dans la *Nativité*, elles renvoient au moins en partie à l'univers familial du fidèle, aux gestes et aux pratiques liés aux naissances communes. Au fil du Trecento et jusqu'au Quattrocento, la place et le rôle des sages-femmes varie grandement. Tout simplement à proscrire pour certains, leur présence est bannie dans une bonne part de la production picturale. Mais ce rejet n'a jamais été total, une partie des peintres a continué de représenter les sages-femmes à la *Nativité* y compris au Quattrocento avec une gamme d'attitudes variées. Souvent elles s'occupent concrètement de l'Enfant, versent de l'eau, préparent des langes, tendent les bras vers Marie pour qu'elle leur confie son petit, parfois – rarement – elles ont un rôle de spectatrices et de témoins. Dans l'ensemble, la malléabilité de leur fonction dans l'image s'explique par l'inclusion fréquente de la *Nativité* dans des cycles. Lorsqu'un cycle comprend une *Vie de Jésus* ainsi qu'une *Vie de Marie* ou d'un saint, alors deux *Nativités* s'offrent à la vue du fidèle. La *Nativité de Jésus* perd ses aspects les plus prosaïques, qui la rapprocheraient trop d'une naissance quelconque, tandis qu'à l'inverse l'autre *Nativité* devient le lieu privilégié d'une représentation de la naissance telle qu'elle avait lieu dans l'Italie contemporaine, avec les nombreuses voisines et matrones qui s'affairent autour du lit de l'accouchée, certaines lavant l'enfant, d'autres apportant nourriture et boisson pour restaurer la jeune mère, d'autres enfin recevant, sur le pas de la porte, les cadeaux apportées pour célébrer la naissance, en un mot, « les scènes de nativité nous permettent de pénétrer, avec le peintre, dans la partie la plus intime de la demeure, la chambre, où les femmes s'affairent autour de l'accouchée »<sup>8</sup>.

Cette répartition des rôles entre *Nativité de Jésus* extraordinaire et *Nativité* ordinaire des autres a favorisé certaines inflexions iconographiques dont les sages-femmes étaient, selon

---

<sup>8</sup> ARIÈS, DUBY 1985, p. 530.

les cas, les victimes, s'il s'agissait de réfuter leur présence qui rappelait trop les naissances communes, ou les protagonistes, s'il s'agissait au contraire de maintenir leur présence tout en transformant leur fonction.

La *Nativité* du monastère sainte Catherine du mont Sinai (XIe s.) et celle de Guido da Siena (1270, Paris, Louvre), par leur ressemblance éclatante, illustrent de façon exemplaire le fil direct qui relie la peinture d'icônes byzantines et la production de panneaux peints en Italie, en particulier à Sienne. La forme de la composition est identique – un rectangle horizontal – la disposition des figures également : Marie, Jésus dans la crèche et les animaux sont au centre de la grotte, tous les autres gravitent autour d'eux, l'ensemble sur un fond or. Les sages-femmes partagent le premier plan avec Joseph, les bergers et leurs animaux. Jésus, représenté langé dans la crèche au centre de l'image, reparait pour la deuxième fois en bas de l'image, nu dans un bassin qui a la forme d'une cuvette de fonts baptismaux posée sur un pied. Une sage-femme d'un côté le tient de ses deux bras, l'autre, une cruche à la main, verse l'eau dans la cuvette. Duccio demeure encore remarquablement fidèle à cette composition dans la *Nativité* de la *Maestà* (1308-11, Washington, National Gallery of Art). Certes, il introduit des nouveautés indéniables telles que l'auvent dans la grotte et le fait que Marie tourne son regard vers son Enfant dans la crèche, mais le bain reste conforme aux modèles antécédents. Une sage-femme assure l'équilibre de Jésus assis dans la bassine que l'autre approvisionne en eau. Ce type de *Bain de l'Enfant* constitue un modèle durable, adopté jusqu'au Trecento par les peintres italiens : aux alentours de 1320 encore, le M. di Monteoliveto (New York, Metropolitan Museum of Art) n'hésite pas en effet à reprendre presque à l'identique la composition de Duccio. Ce modèle byzantin est d'ailleurs relativement souple dans la mesure où les postures et les gestes des personnages varient légèrement selon les occurrences : les sages-femmes peuvent être debout et penchées en avant ou bien assises à même le sol, Jésus assis dans l'eau ou bien sur les genoux d'une sage-femme tandis que celle-ci vérifie la température de l'eau avant de l'immerger (1142-43, Palerme, chapelle Palatine ; 1143 ca, Palerme, Martorana). Ces motifs peuvent se mêler comme à Monreale (1170s) où une sage-femme a la main plongée dans le bassin où Jésus se trouve déjà, illustrant le fait que « la composition de la scène ne suit pas un canon précis ... tous ses éléments peuvent tourner et sont à la limite interchangeables. L'emplacement de chaque élément est subordonné à la place dont dispose l'artiste, mais aussi à l'axe qu'il choisit pour sa composition, ce qui

dépend sans doute de la place qu'il donne à la Vierge, car tout s'organise autour d'elle<sup>9</sup>. » Les exemples sont nombreux de panneaux de la fin du Duecento qui présentent un *Bain de l'Enfant* issu de ces modèles : Rainaldo di Ranuccio (1260-70, Assise, Santa Chiara), le M. di Faenza (1270-80, Bologne, Pinacothèque), Guido di Graziano (1280, Sienne, Pinacothèque), l'An. Toscan (1280 ca, Cambridge (MA), Fogg Museum), le M. della Cappella Dotto (1290, Florence, Fondazione Longhi), l'an. Vénéto-adriatique (1290-1300, Philadelphie, Art Museum).

### 8.1.2 Une troisième sage-femme : Anastasie

La fresque de la *Nativité* à Bominaco (1263, An. Abruzzese, Chapelle San Pellegrino) présente un *Bain de l'Enfant* semblable aux exemples mentionnés jusqu'ici, sauf que les sages-femmes sont trois et non deux. Une sage-femme à gauche du bassin tient le linge pour envelopper Jésus lorsqu'il sortira du bain, celle de droite verse l'eau et une troisième, derrière le bassin, face au spectateur, attrape de son bras nu le genou de l'Enfant. Une inscription à la hauteur de sa tête permet de l'identifier : « ANASTASIA<sup>10</sup> ». Anastasie est un personnage qui apparaît dans plusieurs textes, dont « une laude de Noël, conservée dans le recueil d'une confrérie de L'Aquila », qui résume en trois vers son histoire de jeune fille née sans bras qui obtient miraculeusement ces deux membres manquants lorsqu'elle propose son aide à Marie sur le point d'accoucher :

Et Nastasia la venne ad aiutare  
Et non avea le many  
Tocchando Cristo subito sanone<sup>11</sup>.

Anastasie est un personnage symétrique de Salomé puisque Salomé perd son bras pour n'avoir pas cru alors qu'elle gagne ses deux bras pour avoir immédiatement cru à la qualité divine de l'Enfant Jésus. Il semble probable que l'une des deux sages-femmes de la *Nativité* peinte à fresque (1350-99, Ent. Du M. Trecentesco) dans la Cappella della

<sup>9</sup> JUHEL 1991, p. 117.

<sup>10</sup> BASCHET 1991, p. 36.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 37. « Un mistero provenzale pubblicato dal Meyer e un testo trascritto da M. Vloberg ci narrano che questa giovane donna, benché fosse priva delle mani, si offrì di aiutare la Vergine al momento del parto. In virtù del suo generoso gesto ella ottenne miracolosamente le membra mancanti quando prese il Bambino fra le braccia. », PACE 1972, p. 156.



Madonna du Sacro Speco de Subiaco soit Anastasie. On voit en effet dans cette fresque une sage-femme en train de verser de l'eau dans le bassin et d'en contrôler la température tandis que la seconde sage-femme est ostensiblement placée au premier plan, agenouillée en face de Marie et tendant ses deux bras couverts d'un linge blanc vers elle. Or, la longueur de ses bras ne s'accorde pas aux proportions du reste de son corps. Il me semble possible donc que le peintre ait voulu suggérer qu'il s'agissait là d'Anastasie en suggérant que ses bras étaient atrophiés.

Ce personnage légendaire a sans doute été rapidement confondu avec sainte Anastasie, martyre chrétienne, fêtée le lendemain de Noël, le 25 décembre, ce qui expliquerait la présence d'une sage-femme auréolée dans certaines *Nativités*, comme à Bominaco (1263, An. Abruzzese, Chapelle de San Pellegrino)<sup>12</sup>. Pietro da Rimini (1320 ca, Montpellier, Musée Fabre ; 1325, Tolentino, Cappellone di San Nicola) confère une auréole à la sage-femme en contact avec l'Enfant, soulignant ainsi le fait qu'elle est touchée par la grâce miraculeuse du Christ, au sens propre comme au figuré. Giovanni da Milano (1353-60, Prato, Spedale della Misericordia) ne représente qu'une unique sage-femme auréolée, qui échange un regard avec la Vierge alitée. La fresque de Giovanni De Campo (1461, Sologno, Santi Nazario e Celso) est la seule que je connaisse où deux sages-femmes sont auréolées. C'est également la seule, après la fresque de Bominaco, où le nom d'Anastasie soit écrit à côté du personnage pour en faciliter l'identification. La fresque de Sologno présente donc Marie assise sur sa couche les mains jointes en prière et Joseph à ses côtés. À ses pieds, la sage-femme debout tenant un linge est « S. Anestakia », l'identité de la seconde sage-femme qui dépose Jésus dans la crèche n'est pas précisée. Il est probable cependant que les auréoles soulignent ici la valeur exemplaire des sages-femmes comme croyantes bien plus que comme servantes portant assistance à la jeune accouchée, étant donné le texte lisible sur le livre de la Vierge (*post partu Virgo inviolata permansisti*) qui met l'accent sur la virginité de Marie préservée après l'accouchement.

La lignée de *Nativités* qui se dessine ici est celle où les sages-femmes reçoivent le traitement le plus valorisant : non seulement elles sont présentes mais elles accèdent même au statut de saintes, par effet de contamination entre légende et calendrier. Il n'est pas étonnant que ces cas demeurent très rares dans la mesure où la tendance constante des théologiens est de contester leur présence à l'accouchement. Certes, les sages-femmes

---

<sup>12</sup> PACE 1972, p. 157.

n'apportent pas d'aide à Marie durant son travail, elles ne sont là que pour présenter l'Enfant au monde, mais malgré cela nombreuses sont les voix qui s'élèvent contre elles, qui les voient dans tous les cas comme rappelant de près ou de loin un accouchement ordinaire, lors duquel la femme souffre et reçoit de l'aide<sup>13</sup>. La Vierge au contraire se doit de vivre un accouchement rigoureusement solitaire pour manifester encore plus clairement sa qualité indolore. Rappelons les paroles de Jérôme (*nulla ibi obstetrix, nulla muliercularum sedulitas intercessit. ... ipsa et mater et obstetrix fuit*), de Notker qui remplace les sages-femmes par les anges (*circumstant obstetricum vice concinentes angelî*) ou encore de Marie en personne telles que les rapporte sainte Brigitte (*peperi sicut nunc vidistis flexis genibus orando sola in stabulo*)<sup>14</sup>. Les injonctions venues des textes n'obtinrent jamais pour effet de dissuader pleinement les peintres de représenter des sages-femmes. Quelle que soit l'époque, même si leur présence est moins systématique, elles ne disparaissent pas complètement.

Un cas favorise, dès le XIIIe siècle, la disparition des sages-femmes de la *Nativité de Jésus*, c'est la présence, au sein du retable et/ou du cycle de fresques, d'une autre *Nativité* sur laquelle reporter ce détail trop familier. Le retable de Coppo di Marcovaldo (1260 ca, Moscou, Musée Pouchkine), déjà pour partie commenté au ch. 3, comprend une *Vierge à l'Enfant* en son centre, entourée d'épisodes de la *Vie de Marie*. Le cycle commence par la *Nativité de Marie* et comprend le bain de la nouvelle-née, par opposition avec la *Nativité de Jésus*, représentée quatre scènes plus bas, où l'on ne voit l'Enfant que dans la crèche, langé, à côté de sa Mère qui relève complètement la poitrine pour signifier qu'elle n'a pas été épuisée par l'accouchement et n'a eu besoin d'aucune aide. À l'opposé, Anne est accoudée sur son matelas, en quête de repos, et une jeune femme derrière elle lui apporte de quoi se sustenter. Il en va de même dans les mosaïques de Pietro Cavallini (1295-99, Rome, Sainte-Marie-du-Transtévère), les fresques de Giotto (1304-06, Padoue, Chapelle Scrovegni) ou encore le polyptyque de Bernardo Daddi (1330-38, Florence, Offices). Dans le cycle de fresques de Giusto de' Menabuoi pour le Baptistère de Padoue (1378), c'est la *Nativité de Jean-Baptiste* qui occupe la même fonction que celle de *Marie*, avec sainte Elisabeth entourée de treize femmes (dont la Vierge, auréolée), tandis que dans la *Nativité*

<sup>13</sup> V. A. Boureau, « Les vignes de Bolzano. Édition et commentaire de l'*Epilogus* sur la Nativité du Seigneur de Barthélémy de Trente », *Civis. Studi e testi*, Supplément, 2, 1986, p. 91-104.

<sup>14</sup> V. chapitres 1 et 6.

sur le mur d'en face, Marie, modestement assise au sol, caresse la tête de son Enfant, avec Joseph et les animaux pour seuls compagnons.

### 8.1.3 *Les sages-femmes en spectatrices*

Dans l'ensemble, le motif des sages-femmes tend à disparaître. Il demeure cependant dans une minorité de *Nativités* tout au long du Trecento et du Quattrocento. Au sein de cette minorité, les sages-femmes sont toujours représentées en train de s'occuper du nouveau-né, à trois exceptions près, chez Taddeo Gaddi (1325 ca, Barcelone, MNAC), Gentile da Fabriano (1423, Florence, Offices) et Giovanni di Paolo (1440 ca, Vatican, Pinacothèque). Ces exceptions peuvent se réduire à deux dans la mesure où la *Nativité* de Giovanni di Paolo est une copie de celle de Gentile. Mais quel est donc le rôle des deux jeunes femmes si ce n'est de s'occuper du bain de l'Enfant ? Sur un petit panneau appartenant à un retable démembré, Taddeo Gaddi peint (1325 ca, Barcelone, MNAC) la première *Nativité* où les sages-femmes ne sont pas occupées à donner le bain. Elles sont debout, en position de spectatrices, au premier plan sur la droite. L'une lève une main, l'autre touche la première à hauteur du bras : elles sont en train de parler et de commenter la scène. Gaddi leur offre la place qui était celle des bergers dans les *Nativités* du Duecento (1288-90, M. della Cattura, Assise, Basilique Supérieure). Elles ne sont pas là pour aider Marie mais seulement en qualité de témoins. Comme il l'avait fait pour les bergers (1330-35, Florence, Accademia, anc. Santa Croce, sacristie), Taddeo Gaddi propose ici une formule iconographique nouvelle qui permet aux sages-femmes de changer de statut et d'être ramenées, en fait, à un rôle bien plus cohérent avec leur fonction originelle<sup>15</sup>. Les sages-femmes convoquées par Joseph débattent ici du miracle auquel elles assistent. L'interprétation du rôle des sages-femmes proposée par Gaddi, quoiqu'elle soit restée sans suite, est la plus juste théologiquement, loin de la banalisation qu'est en fait leur assignation au *Bain de l'Enfant*<sup>16</sup>. Avec les sages-femmes comme avec les bergers, Taddeo Gaddi donne la mesure de sa capacité d'invention iconographique tout à fait hors norme.

---

<sup>15</sup> V. ch. 7.

<sup>16</sup> « I know of no Italian Trecento painting representing the midwives except in connection with the bath scene. », BOSKOVITS 1990, p. 92. L'autre seule occurrence des sages-femmes dans cette position que je connaisse ne date pas du Trecento mais du Quattrocento : M. della Natività di Castello (1460-70, Philadelphie, Museum of Art).

À un siècle d'écart, Gentile da Fabriano est le seul à avoir proposé une interprétation des sages-femmes comparable à celle de Taddeo Gaddi, dans le célèbre retable de l'*Adoration des Mages* (1423, Florence, Offices). Gentile y représente les deux sages-femmes aussi bien dans l'*Adoration des Mages* du panneau principal que dans chacun des trois panneaux de la prédelle (*Nativité*, *Fuite en Égypte*, *Présentation au Temple*). Dans la *Nativité*, les deux sages-femmes sont assises au sol, contre la petite cabane. Dans l'*Adoration des Mages* du panneau principal, « l'une d'elles soulève sous les yeux de sa compagne le couvercle du vase d'aromates qu'elle tient et qui préfigure celui que porteront les saintes femmes au Tombeau<sup>17</sup>. » Dans la *Fuite en Égypte*, elles suivent l'âne en marche, avec un seau d'eau à la main. Dans la *Présentation au Temple* enfin, elles sont richement vêtues et ressemblent aux marraines ou commères qui accompagnaient un nouveau-né à l'église pour son baptême dans la Toscane médiévale. Vêtues bien plus modestement lors de la *Nativité*, les deux femmes adoptent deux attitudes très différentes : l'une, assimilable à la Zélomi des apocryphes, s'appuie sur sa main gauche pour se tourner vers Marie et Jésus et observer le miracle de cette naissance qui s'accompagne d'une lumière surnaturelle ; l'autre, dans sa robe rose, assimilable à Salomé l'incrédule, se détourne ostensiblement de l'événement divin<sup>18</sup>. Hélène Toubert note avec justesse que, dans la *Nativité* comme dans l'*Adoration des Mages*, les sages-femmes de Gentile da Fabriano tiennent « avec gravité leur rôle de témoins et de propagatrices des deux “bonnes nouvelles”, l'Incarnation et la Résurrection<sup>19</sup> ». Taddeo Gaddi et Gentile da Fabriano présentent donc tous deux les sages-femmes comme témoins et non comme des voisines ou parentes apportant leur aide. Par ailleurs, ce n'est pas le seul point commun à leurs compositions.

Comme Taddeo Gaddi avait illustré le très rare épisode de *Jésus-étoile guidant les Mages* (1328-32, Florence, Santa Croce, Chapelle Baroncelli), Gentile le peint également dans la lunette supérieure gauche de la *pala* Strozzi, du nom du commanditaire du retable de l'*Adoration des Mages*<sup>20</sup>. La seule source qui contienne à la fois le récit de l'étoile des mages et celui des deux sages-femmes et qui soit accessible aux deux peintres est le chapitre de la *Nativité* dans la *Légende dorée*. Le paragraphe sur les sages-femmes semble n'offrir qu'une version synthétique de l'anecdote de la sage-femme croyante opposée à la sage-femme

<sup>17</sup> TOUBERT 1996, p. 352.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> V. ch. 7.1.1 Le « cycle » de la *Nativité* à Santa Croce (1328-32).

incrédule, comme dans les apocryphes. En revanche, si on le situe à la place précise que Voragine lui attribue dans son chapitre, il acquiert une fonction théologique précise. La section du chapitre s'intitule « *Ipsa fuit uirgo ante partum et uirgo post partum. Et hoc scilicet quod uirgo manens peperit quinque modis ostensum est.* » et l'épisode des sages-femmes est le quatrième de ces *modi*, celui de la « vérification » ou *experientia* de la virginité de Marie. On fait appel aux sages-femmes précisément pour leur *peritia*, leurs connaissances en matière de gynécologie, c'est-à-dire leur capacité à affirmer qu'une femme est vierge ou ne l'est plus<sup>21</sup>. L'impossibilité de figurer une sage-femme auscultant Marie avait conduit, au haut Moyen Âge, à la représentation allusive de Salomé se soutenant le bras, geste qui résumait à lui seul l'examen physiologique et sa conséquence miraculeuse. La précision de ce type de figuration s'était ensuite perdue avec la représentation de femmes capables de s'occuper d'un nouveau-né certes mais pas spécifiquement aptes à intervenir sur l'accouchement lui-même et ses conséquences. En l'extrayant de sa place dans l'ordre chronologique de la Nativité et en l'insérant dans son texte argumentatif et déductif, Jacques de Voragine resémantise l'épisode des sages-femmes. Taddeo Gaddi et Gentile da Fabriano ont sans doute été des lecteurs attentifs de la *Légende dorée* puisqu'ils ont pleinement saisi cette « resémantisation » des sages-femmes en tant que *peritae* convoquées pour leurs compétences professionnelles particulières. Confrontés eux aussi à l'impossibilité, dictée par la bienséance, de figurer tout contact invasif entre sage-femme et corps de la Vierge, les deux peintres ont chacun inventé une formule inédite qui explicite le rôle des deux femmes lors de la Nativité. Il n'est pas étonnant qu'ils aient écarté la représentation du *Bain de l'Enfant* : Taddeo Gaddi choisit donc de montrer le débat entre les deux femmes, en désaccord sur la virginité de la Mère de Dieu ; Gentile de rendre encore plus explicite, par le fait qu'elles se tournent le dos, leur aptitude/incapacité à croire en l'Incarnation.

---

<sup>21</sup> Sur l'organisation des sages-femmes en profession : « le levatrici e ... le balie, organizzate fin dal XIII secolo nei centri urbani in istituzioni professionali autonome, non sottoposte al controllo dei medici che consideravano in quel tempo l'ostetricia un'attività poco qualificante. », GIALONGO 1990, fig. 2. L'ouvrage le plus complet sur la profession de sage-femme est GÉLIS 1988, qui traite de l'époque moderne avec quelques incursions dans le XV<sup>e</sup> siècle.

## 8.2 Le Bain de l'Enfant

### 8.2.1 Les mains voilées des sages-femmes

Dans l'iconographie la plus courante qui voit les sages-femmes s'occuper du bain, une part de leur fonction de « propagatrices de la bonne nouvelle » demeure au Duecento, tant que les peintres, suivant le modèle byzantin, montrent Jésus au bain comme un petit enfant plutôt que comme un nouveau-né, se tenant face aux fidèles l'air empreint de sérieux, parfaitement conscient du destin qui l'attend : Jésus bénit la sage-femme qui s'occupe de lui chez Guido di Graziano (1280 ca, Sienne, Pinacothèque) par exemple ou encore chez Giovanni Baronzio (1325 ca, Londres, Courtauld Institute). Le bain est une préfiguration – au sens propre – du Baptême qu'il recevra, adulte, dans le Jourdain. La combinaison de la Nativité et du Baptême s'explique d'autant mieux que les deux fêtes se célébraient anciennement le même jour :

La fête de l'Épiphanie qui tombe le 6 Janvier évoque aujourd'hui l'Adoration des Mages ... À l'origine, elle commémorait le baptême du Sauveur dans le Jourdain considéré comme la première Épiphanie ou Théophanie du Christ, c'est-à-dire sa première manifestation divine. ... Chez les Orientaux, le Baptême est resté l'objet principal de la fête et, dans les calendriers coptes, l'Épiphanie est désignée sous le nom de *Dies Baptismi* ou *Immersio Domini*<sup>22</sup>.

Dans un second temps seulement, la fête est dédoublée, pour insister sur la nature humaine du Christ et contrer les diverses hérésies : « on a voulu montrer et prouver l'Incarnation, de même que la représentation de la Vierge couchée atteste que le Christ a vraiment été fait de la Femme<sup>23</sup>. » L'iconographie du *Baptême du Christ*, aussi bien dans l'art paléochrétien (VIe s., Rome, Catacombes de Ponziano, v. fiche VI-XIIe s., *Le Baptême du Christ* (1)) que byzantin (début du XIe s., Monastère d'Osios Loukas, Catholikon ; XIVe s., Jérusalem, Sainte Thekla) ou occidental (950-975, ivoire ouest allemand-lorrain ; 1170 ca, manuscrit alsacien de l'*Hortus Deliciarum* ; 1221, Marchionne (Arezzo), Santa Maria della Pieve, v. fiche XIII-XIVe s., *Le Baptême du Christ* (2)) présente les traits suivants : au centre, Jésus nu dans le Jourdain, sur une rive, Jean-Baptiste versant l'eau du baptême et,

<sup>22</sup> RÉAU 1957 II, 2, p. 296, et plus généralement voir le chapitre « Le baptême dans le Jourdain », p. 295-304.

<sup>23</sup> JUHEL 1991, p. 115.

sur l'autre rive, des anges tendant leurs mains voilées en signe de respect<sup>24</sup>. Ce modèle perdure au Trecento en Italie, par exemple dans la fresque de Giotto à Padoue (1304-06, Chapelle Scrovagni), dans une enluminure de Pacino di Bonaguida (1320 ca, New York, Pierpont Morgan Library), ou encore dans le bas-relief en bronze d'Andrea Pisano (1330-36, Florence, Baptistère, porte). Le parallélisme de structure avec le *Bain de l'Enfant* des *Nativités* saute aux yeux : le bassin en forme de cuve baptismale y remplace le Jourdain au centre de l'image, la sage-femme qui verse l'eau emprunte son geste à Jean-Baptiste et celle qui tend les bras couverts l'emprunte aux anges. Ce dernier geste peut être interprété de plusieurs façons. Louis Réau nous rappelle que les *manus velatae* étaient un signe de respect de la part des diacres envers les catéchumènes qui assistaient le prêtre durant la liturgie<sup>25</sup>. Dans l'iconographie du *Baptême du Christ*, les anges auraient donc la fonction des diacres et l'on comprend volontiers qu'ils se voilent les mains au moment de toucher le corps divin. Dans les scènes du *Bain de l'Enfant*, la reprise de ce geste de la part d'une sage-femme est parfois explicite (1263, An. Abruzzese, Bominaco, Chapelle San Pellegrino ; 1313, At. De Giotto, Assise, Basilique Inférieure). Il s'agirait d'ailleurs d'une autre piste pour expliquer la fresque de Subiaco (1350-99, ent. Du M. Trecentesco, Sacro Speco) à propos de laquelle je me demandais plus haut si la sage-femme qui tend ses bras voilés vers Marie pourrait être Anastasie. Une hypothèse n'exclut pas l'autre : ce geste peut renvoyer à la légende d'Anastasie comme au geste liturgique de respect, sans qu'il soit possible ni nécessaire de trancher. La même question se pose pour la fresque de la basilique inférieure d'Assise (1313, At. De Giotto). Guido da Siena (1270, Paris, Louvre) et Guido di Graziano (1280, Sienne, Pinacothèque) semblent offrir une variante au motif des mains voilées en peignant une sage-femme qui tient la cruche avec un tissu, sans doute pour souligner la qualité sacrée de l'eau du baptême contenue dedans. Ces objets et ces gestes renvoient tous à la liturgie de la messe et des sacrements. Ainsi, Melania Ceccanti voit-elle dans le bassin non seulement la cuve baptismale mais encore le calice eucharistique, « una coppa sostenuta da un piede dal fusto generalmente modanato<sup>26</sup> » : il semble bien qu'il puisse être vu comme tel au moins chez Nicola Pisano (1260, Pise, Baptistère), Guido di Graziano (1280, Sienne, Pinacothèque) et probablement chez

---

<sup>24</sup> Pour une exploration détaillée et exhaustive de l'iconographie du Baptême du Christ, voir le chapitre « Die Taufe Christi », SCHILLER 1981 I, p. 137-152 ainsi que les illustrations afférentes, fig. 349-388.

<sup>25</sup> RÉAU 1955-58, vol. II, 2, p. 298.

<sup>26</sup> CECCANTI 2005, p. 246.

Bartolo di Fredi (1374-75 ?, San Gimignano, Sant'Agostino). Le *Bain de l'Enfant* prend ainsi aussi bien valeur de baptême que d'eucharistie, illustrant la venue du Christ dans la chair et dans l'esprit. D'autres images à l'inverse semblent passer à côté de ces valeurs théologiques du bain et corroborer le regret exprimé par Louis Réau à propos de certains *Baptêmes du Christ* :

les artistes d'Occident, peu familiers avec le cérémonial byzantin, ne comprirent pas la signification de ces voiles et s'imaginèrent naïvement que les anges présentaient un peignoir de bain pour essuyer le catéchumène ou faisaient fonction de portemanteaux vivants en attendant que le Christ sorte de l'eau<sup>27</sup>.

Sa remarque s'applique sans nul doute au *Bain de l'Enfant* lorsqu'une sage-femme tient un linge mais que ses mains sont bien visibles (1395 ca, Spinello Aretino, Gênes, coll. Part. ; 1457, M. della Natività di Castello, Londres, National Gallery ; 1461, Giovanni de Campo, Sologno). Il est indéniable alors que le peintre a simplement suggéré le geste d'envelopper l'Enfant à la sortie du bain (Spinello Aretino, Giovanni De Campo) ou la préparation des langes (M. della Natività di Castello) plutôt que le respect symbolique qui interdit d'entrer en contact avec le corps de Dieu. Certaines images, enfin, paraissent parfaitement ambiguës, telle la fresque d'Ottaviano Nelli (1424, Foligno, Palazzo Trinci, chapelle)<sup>28</sup>. Tandis que Jésus, assis au sol et rayonnant de lumière, tend les deux bras vers sa Mère qui lui rend ce geste d'amour en tendant à son tour ses mains vers lui, les deux sages-femmes se tiennent juste derrière, à l'orée de la crèche. La première, debout, tient dans une main un linge et dans l'autre la cruche, et elle a à ses pieds un cuvier en bois très simple, semblable à celui du M. di Sant'Abbondio (1315 ca, Como, Sant'Abbondio), « fait de douelles de bois dont les deux plus hautes sont percées d'un ajour circulaire, assemblées par des cordes. Bâties à la mesure d'un nouveau-né allongé, et un peu au-delà – 70 cms à 1 m – ils [ce genre de cuvier] sont posés à même le sol dans la grande majorité des cas<sup>29</sup>. » Ce type de baquet, par opposition aux bassins en forme de fonts baptismaux, ainsi que le linge, tendrait à pousser vers une interprétation plutôt pragmatique de la présence des sages-femmes. Or, l'autre sage-femme s'approche de Jésus avec les mains voilées et un geste qui semble bien empreint de déférence. Le tissu qui recouvre ses mains franchit

<sup>27</sup> RÉAU 1955-58, vol. II, 2, p. 298.

<sup>28</sup> Sur le cycle de fresques de Nelli dans Palazzo Trinci, v. DELZANT 2010.

<sup>29</sup> ALEXANDRE-BIDON, CLOSSON 1985, p. 84.



justement le pilastre qui marque la frontière entre espace commun et espace sacré, ce qui pousserait à voir dans les sages-femmes les témoins de l'Incarnation plus que de simples assistantes. En réalité, il est probable que Nelli ait volontairement joué sur les deux valeurs des sages-femmes, en conférant à l'une les attributs qui renvoient à la sphère familière et à l'autre le voile qui renvoie à la sphère symbolique. Il en va de même pour la figure de Jésus, au moins autant montré dans sa divinité – il se tient assis alors qu'il vient de naître, il émane de lui une lumière surnaturelle en forme d'étoile – que dans son humanité – il est le tout petit qui demande l'affection de sa mère<sup>30</sup>.

On l'aura compris désormais, tout ce qui touche aux sages-femmes dans la *Nativité* est intrinsèquement ambivalent, renvoyant pour une part au sacré et pour une autre au profane, pour une part à l'histoire sainte, pour une autre au quotidien. Ainsi, si le bain de l'Enfant annonce le Baptême de Jésus dans le Jourdain, il est également l'illustration du premier baptême, de l'ondoiement, que recevait un nouveau-né chez lui, avant même le baptême à l'église, quand ses parents craignaient qu'il ne survive pas jusque là. En effet, en règle générale l'enfant était baptisé à l'église dès le lendemain de sa naissance<sup>31</sup>. Parfois cependant, « pour parer aux décès périnataux », un baptême d'urgence était administré par les sages-femmes elles-mêmes<sup>32</sup>. D. Alexandre-Bidon et M. Closson ont retracé l'histoire de cette pratique et mentionnent une ordonnance synodale du XVII<sup>e</sup> qui autorise, dans certaines conditions, ce baptême à domicile. D'après les auteures, la pratique devait exister depuis fort longtemps au moment où l'Église la ratifia. Le parallèle iconographique des sages-femmes avec saint Jean-Baptiste trouverait donc aussi une raison d'être dans le fait

---

<sup>30</sup> Jean-Baptiste Delzant a bien montré la subtilité qui caractérise Ottaviano Nelli en analysant la prière « cachée » sur le col de la Vierge : « Les mots de Gabriel [*Ave Maria gratia plena*] ne figurent pas ici dans un dialogue peint sur la surface d'une *Annonciation*, ils sont tracés par des broderies sur le vêtement de Marie dans une *Nativité*. Ils ne sont pas seulement illisibles, ils sont presque invisibles. L'indétermination du statut de ce texte doit être maintenue. Elle rend possible la manifestation discrète de l'intimité du peintre ou du commanditaire. À travers la salutation à la Vierge, Nelli peut laisser une trace de sa présence et d'une prière écrite pour toujours et en secret sur le manteau même de celle à laquelle elle est adressée. ... au moment de la figuration du mystère par lequel Dieu se fait homme, le spectateur du tableau est désigné par le peintre comme destinataire du dialogue sans être dépositaire de son secret (l'échange qui se joue avec Dieu dans le cœur de la Vierge). », DELZANT 2010, p. 198-199.

<sup>31</sup> « Quelques marraines ... possèdent une identité professionnelle propre. Il s'agit de femmes étroitement associées à la naissance et aux premières heures de la vie de l'enfant. Pas moins d'une mère spirituelle sur huit, dans le siècle qui suit la peste noire, a aidé le baptisé à venir au monde ou l'a pris en charge dès sa naissance. Comme le baptême a lieu presque toujours le lendemain ou le surlendemain de celle-ci, on ne s'étonnera pas de voir l'une de ces femmes chargée de porter l'enfant au baptistère ; il est plus étonnant de les voir choisies pour marraines, car leur appartenance sociale les situe très loin des parents. », KLAPISCH-ZUBER 1992, p. 219-220.

<sup>32</sup> V. ALEXANDRE-BIDON, CLOSSON 1985, « Un premier baptême ? », p. 71-74.

que ces dernières étaient amenées à administrer, quoiqu'à titre dérogatoire, le premier sacrement.

Ce « baptême d'avance » n'est pourtant pas en cause dans les « nativités sacrées ... de Marie ou Jésus dont nous savons bien qu'ils ont survécu à la naissance<sup>33</sup> » : qu'est-ce qui explique alors la fréquence des représentations du *Bain de l'enfant* et la rareté, proportionnellement l'inverse, du bain ritualisé à l'église ? Il s'agirait de la permanence de coutumes antiques, dans lesquelles le bain de la naissance était « un rite de passage » et « d'acceptation du tout petit par la communauté familiale<sup>34</sup> ». Cette longue continuité dans l'hygiène néonatale entre Antiquité et Moyen Âge révélerait donc que le bain du nouveau-né a toujours revêtu un sens religieux, expliquant par là sa permanence iconographique<sup>35</sup>. Les historiennes de l'enfance nous offrent avec cette explication une clé pour comprendre la réticence des peintres à abandonner le motif des sages-femmes et du bain. Des textes tels que la révélation de sainte Brigitte qui insistent lourdement sur la propreté de Jésus à sa naissance témoignent d'une forme de chasse aux sages-femmes, donc *a contrario* de leur persistance, encore au Trecento, dans une partie des *Nativités*. C'est qu'entre Duecento et Trecento, les sages-femmes prennent de plus en plus les traits de nourrices ou de servantes s'occupant tendrement de l'enfant, et moins ceux de substituts du prêtre ou des diacres lors du baptême.

### 8.2.2 *L'Enfant se comporte comme un enfant*

Au tournant de ces deux siècles, la figure de l'Enfant Jésus au bain subit une modification comparable à celle qui a depuis longtemps été décrite pour le Christ en croix au Duecento, passé de *triumphans* à *patients*. Evelyn Sandberg-Vavalà a démontré, en particulier sur les croix peintes pisanes, comment les peintres avaient progressivement cessé de représenter le Christ sur la croix la tête droite et les yeux ouverts, c'est-à-dire avant tout dans sa supériorité divine, pour commencer à le montrer dans toute son

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>34</sup> « Dans le cas où le père refusait l'enfant (bien souvent une fille), celui-ci n'était alors pas lavé ; on l'abandonnait en l'exposant à l'extérieur ou en le vendant 'pris dans son sang', c'est-à-dire tel qu'il est à la sortie de l'utérus. », *Ibid.*, p. 73.

<sup>35</sup> JUHEL 1991, p. 115.

humanité souffrante, le corps plié de douleur, la tête penchée sur le côté et les yeux fermés<sup>36</sup>. Pour ce qui est de l'Enfant Jésus au bain, sa figure hiératique d'adulte en miniature se voit remplacée par la silhouette reconnaissable d'un nouveau-né – c'est le choix de Giovanni Pisano qui représente un enfant si petit qu'il tient tout entier dans la main d'une adulte (1298-1301, Pistoia, Sant'Andrea et 1302-1310, Pise, Duomo) – ou du moins d'un tout jeune enfant se comportant comme tel. Ce passage de la représentation d'un Enfant dans sa dimension divine à l'Enfant en tant qu'enfant proprement dit entraîne le surgissement de motifs inédits, pleins de tendresse et d'humour, comme chez le Miniature Biadaiolo (1323 ap., New York, Metropolitan Museum of Art) par exemple, qui montre Jésus se précipitant dans le bain avec envie, la sage-femme essayant tant bien que mal de le retenir en attrapant une des ses petites jambes tandis que de l'autre il essaie déjà d'entrer dans la baignoire. À l'inverse, Pietro da Rimini s'amuse par deux fois (1320, Montpellier, Musée Fabre ; 1325, Tolentino, Cappellone di San Nicola) à peindre Jésus tentant à tout prix d'échapper au bain en s'agrippant au cou d'une sage-femme. Autre élément conférant moins de solennité et plus de familiarité, le bassin n'a plus la forme d'une cuve sur pied en miniature mais l'aspect plus modeste d'un baquet, sans pied et de forme rectangulaire. Cette même forme se retrouve dans le petit panneau de Barcelone (1330 ca, Pietro da Rimini, Barcelone, MNAC) où chaque geste évoque la tendresse et l'intimité : la sage-femme coince le baquet entre ses jambes étendues pour éviter qu'il ne se renverse, Jésus s'appuie sur ses bras pour assurer son équilibre et la seconde sage-femme tient déjà ouvert le linge pour l'envelopper à sa sortie du bain, en inclinant la tête, attendrie. Il est clair que pour Pietro da Rimini le problème d'éviter un contact direct avec l'Enfant-Dieu ne se pose tout simplement pas au vu du contact franc entre l'Enfant et la sage-femme, l'autre prépare donc bien un linge pour essuyer l'enfant et son geste ne signifie pas qu'elle se voile les mains<sup>37</sup>.

Dans les *Nativités* byzantines comme dans de nombreuses *Nativités* italiennes du Duecento, Jésus était représenté deux fois, d'abord langé dans la crèche puis nu au bain. Ce trait distinctif disparaît au fil du Trecento, à l'instar de l'attitude hiératique de l'Enfant. Désormais, dans les cas de plus en plus rares où les sages-femmes participent à la *Nativité*,

---

<sup>36</sup> SANDBERG VAVALÀ 1929. V. aussi RUSSO 1984.

<sup>37</sup> Sur le rythme du bain, l'embaillotage, le change, je renvoie au précieux « petit manuel de puériculture médiévale » qu'est *L'Enfant à l'ombre des cathédrales*, et en particulier au chapitre II « L'enfant et sa civilisation matérielle », *Ibid.*, p. 79 sq.

Jésus n'est représenté qu'une fois et le plus souvent entre leurs mains, comme le montre ce tableau :

### Nativités avec les sages-femmes présentes et Jésus représenté une seule fois

	Image	Jésus entre les mains des sages-femmes	Autre solution iconographique
1.	1325 ca, Taddeo Gaddi, Barcelone, MNAC		il est dans la crèche
2.	1330s-1350s M. della Beata Chiara da Montefalco		Marie le serre contre elle
3.	1353-60, Giovanni da Milano, Prato, Museo Civico	une sage-femme le tient dans ses bras	
4.	1367, Giusto de' Menabuoi, Londres	il passe des mains de Marie à celles d'une sage-femme	
5.	1370s ? entourage d'Allegretto Nuzi, Fabriano, San Venanzio (Duomo)	les sages-femmes le baignent	
6.	1374-75 ? Bartolo di Fredi ? San Gimignano, Sant'Agostino, altare in fondo alla chiesa in Coppini 2000, p. 109-110	les sages-femmes le baignent	
7.	1380, Antonio Veneziano, Londres, Courtauld	il est dans les bras d'une sage-femme en attendant de prendre son bain	
8.	1395 ca, Spinello Aretino, Gênes, Coll. Part. in Parenti Tartuferi 2006 p. 143	il est dans les bras d'une sage-femme, les pieds dans l'eau	
9.	entourage du M. Trecentesco, Subiaco, Sacro Speco, Cappella della Madonna		Jésus est dans la crèche
10.	1423, Gentile da Fabriano, Florence, Offices		il est dans la mandorle lumineuse, au sol, face à sa Mère

11.	1424, Ottaviano Nelli		assis au sol, il tend ses bras vers sa Mère
12.	1440, Giovanni di Paolo, Vatican, Pinacothèque	copie de Gentile	
13.	1445-50, Bellini ?/Vivarini ?, La Spezia	la sage-femme le dispose sur le manteau de sa Mère	
14.	1450 ca (?), Bartolomeo di Tommaso, Cité du Vatican, Pinacothèque	retenu par une sage-femme, en équilibre sur le bord de la bassine	
15.	1457 ca, M. della Natività di Castello, Londres, National Gallery		nu, au sol, devant sa Mère
XVI <sup>e</sup>	1461, Giovanni de Campo, Sologno, Santi Nazario e Celso		Marie le dépose dans la crèche

Cette unification de la scène autour d'une seule représentation de l'Enfant, combinée avec la présence des sages-femmes, est minoritaire. Quelques rares peintres valorisent alors l'épisode du bain en lui conférant une position centrale dans la composition et en montrant l'Enfant dans une posture austère et sérieuse qui renvoie bien sûr à sa profonde conscience du destin qui l'attend (1374-75 (?), Bartolo di Fredi, San Gimignano, Sant'Agostino ; 1370s (?), ent. D'Allegretto Nuzi, Fabriano, San Venanzio). Toutefois, si cette unification demeure exceptionnelle, c'est justement parce qu'elle tend naturellement à rapprocher ces *Nativités de Jésus* de la scène de genre, à l'encontre du mouvement général qui réserve justement de plus en plus exclusivement ces traits aux *Nativités de Marie* ou des saints, comme dans le triptyque de Giusto de' Menabuoi (1367, Londres, National Gallery), par exemple.

### 8.3.3 Les deux Nativités de Giusto de' Menabuoi

Ce triptyque, particulièrement riche, a ses volets peints des deux côtés. Sa lecture commence lorsqu'il est fermé, avec la *Vie de Joachim et d'Anne* et le début de la *Vie de la Vierge* qui occupent le revers des volets : sur trois registres, depuis le haut vers le bas, se succèdent *Joachim chassé du Temple* et le *Songe de Joachim* (registre supérieur), la *Rencontre à la Porte Dorée* et la *Nativité de Marie* (registre médian), la *Présentation de la Vierge au Temple* et

son *Mariage* (registre inférieur). L'observation se poursuit à triptyque ouvert avec l'*Annonciation* dans les demi-lunettes des volets, la *Nativité* dans le volet gauche, le *Couronnement de la Vierge* dans le panneau principal, et enfin la *Crucifixion* dans le volet droit. Si les scènes visibles lorsque le retable est ouvert sont relativement banales pour un triptyque portable, la présence de la *Vie de Joachim et d'Anne* sur le revers des volets modifie leur perception, en particulier pour la *Nativité*. Sainte Anne reçoit, dans la *Nativité de Marie*, tous les soins prodigués à une accouchée (on lui apporte de quoi se nettoyer et se restaurer), deux femmes s'occupent de Marie nouvelle-née (l'une déroule ses langes, l'autre tend les bras pour l'attraper et lui donner son bain). La *Nativité de Jésus*, peinte sur le côté face du volet gauche, est composée en fonction de cette première *Nativité*. D'une *Nativité* à l'autre, le fidèle, observateur attentif du triptyque, retrouve le même cuvier pour le bain, une sage-femme tenant un linge sur ses genoux, une sage-femme tendant les bras pour recevoir l'enfant. Toutefois, ces points communs n'ont en réalité qu'une seule fonction : souligner la différence de nature entre les deux *Nativités*.

Celle de Marie présente tous les signes de la normalité tandis que celle de Jésus a des traits extraordinaires : les langes de Marie, par exemple, sont blancs et opaques (comme tout linge de lin ou de coton), ceux de Jésus transparents et ourlés d'or, en accord avec les rais de lumière qui entourent son petit corps. Les gestes et les regards, ensuite, distinguent les deux scènes. Entre Marie et les sages-femmes, ils sont tendres et familiers, alors que les gestes et les regards échangés par Marie, Jésus et la sage-femme ont une valeur plus complexe. Un premier niveau de lecture permet de voir dans la scène Marie confiant son Fils à la jeune femme afin que cette dernière rejoigne celle qui attend auprès du cuvier et qu'ensemble elles baignent le nouveau-né. Un second niveau de lecture permet d'interpréter ce geste comme un geste de confiance réciproque et de foi. Marie accepte de se séparer de son Enfant et le remet à la jeune femme qui représente à elle seule l'humanité croyante, de la même manière que les bergers peuvent être présentés comme synecdoque de l'humanité croyante dans certaines autres *Nativités* (v. ch. 6). L'échange de regard, franc, direct et serein – la jeune femme sourit légèrement – dit l'acceptation de son rôle par chacune des parties : Marie accepte de perdre son Fils, de le sacrifier, Jésus accepte son propre sacrifice et la jeune femme se réjouit de se savoir sauvée, et avec elle la communauté des croyants. Le jeu de contacts tactiles est encore plus explicite. Sur la jambe droite de Jésus se rencontrent, autour d'une ligne de symétrie imaginaire, les mains

de Marie et de la jeune femme, dont la ressemblance est accentuée par la similitude de leurs habits, une robe rose ourlée d'or au poignet. En touchant ensemble le corps de Jésus, Marie et la jeune femme désignent d'un commun accord l'objet de leur attention et de l'échange. La petite main de Jésus, posée dans le prolongement de celle de Marie, marque les volontés conjointes de la Mère et du Fils. Enfin, en peignant ostensiblement la jeune femme touchant de ses deux mains le corps de Jésus – l'index gauche de Jésus effleure son majeur droit –, Giusto de' Menabuoi a sans doute fait allusion au miracle qui rend son bras à Salomé l'incrédule, voire à celui qui confère deux bras à Anastasie née sans ses membres, mais il a surtout illustré, de façon plus générale, le pouvoir thaumaturgique du Dieu-homme. Chiara Frugoni a identifié avec précision et justesse la différence de traitement entre Marie nouvelle-née et Jésus nouveau-né dans leurs *Nativités* respectives à la chapelle Scrovegni de Padoue (1304-06, Giotto) :

Cristo fissa la madre con sguardo limpido e cosciente. C'è una profonda differenza tra la piccola Maria, tutta infagottata fra le braccia delle donne nella casa di Anna, che ha gli occhi persi da neonato, e il piccolo Cristo, anch'esso stretto dalle fasce, i cui occhi invece solenni e vigili ne proclamano la natura divina. Come un minuscolo sole che si diffonde sull'intera scena, da Cristo proviene la fonte di luce, proprio per sottolineare l'eccezionalità di questa nascita<sup>38</sup>.

Giusto de' Menabuoi recourt au même expédient pour distinguer les deux nouveaux-nés de son triptyque : Jésus, contrairement à Marie, a bien un regard « limpido, cosciente, solenne e vigile ». La présence des sages-femmes dans la *Nativité de Jésus*, exceptionnelle dans les *Nativités* des triptyques portatifs du Trecento, renvoie donc à leur présence dans celle de Marie, sur le revers des volets. Alors que généralement, dans un cycle (à fresque ou sur un retable) comprenant deux *Nativités*, la majeure partie des peintres se sert de la présence/absence des sages-femmes pour distinguer la naissance ordinaire de la divine, Giusto de' Menabuoi choisit, de façon originale, de maintenir la présence des sages-femmes dans les deux *Nativités* mais d'en faire varier la fonction d'une scène à l'autre. Dans la *Nativité de Marie*, elles ont fonction d'assistantes prenant soin de l'enfant ; dans celle de Jésus, elles ont cette fonction ainsi que celle de « propagatrices de la bonne nouvelle », pour reprendre les mots d'H. Toubert. La jeune femme qui s'agenouille devant Marie et Jésus est, en un seul geste, à la fois celle qui tend les bras pour prendre l'Enfant

---

<sup>38</sup> FRUGONI 2008, p. 155-157. La reproduction des détails des deux visages des nouveaux-nés (aux mêmes pages) permet de très bien voir ce décalage.

et le baigner et l'humanité touchée par la grâce, sauvée au moment où elle entre en contact avec son Seigneur. On ne connaît pas les circonstances exactes de la commande du triptyque de Giusto si ce n'est qu'il le peignit à Milan – sa propre inscription en atteste –, mais son format ainsi que son programme iconographique peuvent permettre de formuler l'hypothèse qu'il était destiné à un usage domestique. Les commanditaires laïcs pouvaient se reconnaître dans les *Nativités de Marie*, aussi bien illustrations de l'histoire sainte que descriptions de la vie contemporaine.

### 8.3 *Nativités et relevailles*

#### *Un miroir pour l'accouchée*

Pour écrire leur histoire de l'enfant au bas Moyen Âge, D. Alexandre-Bidon et M. Closson ont employé de nombreuses enluminures comme sources. À leurs yeux, certaines illustrations de manuscrits sont de véritables documents qui permettent de « cerner la vie quotidienne et son environnement matériel au Moyen Âge<sup>39</sup>. » Elles ont combiné l'exégèse de traités médicaux et de puériculture, tels que le *Livre des Propriétés des choses* de Barthélémy l'Anglais (1230-1240) ou *Le régime du corps* d'Aldebrandin de Sienne (avant 1257), à l'observation d'enluminures pour établir les croyances et les pratiques en matière de conception, grossesse, accouchement et suite de couches dans l'Occident de la fin du Moyen Âge<sup>40</sup>. Il en ressort que les images montrant l'accouchement proprement dit sont rares – les auteures publient néanmoins plusieurs exemples intéressants d'accouchements

<sup>39</sup> « Par goût de l'« effet de réel » ou – et – sous la pression de sa clientèle, il manifeste ainsi que le monde de l'accouchement et de la petite enfance, s'il est incontestablement le domaine privilégié de la femme, n'est pas inconnu des hommes. ... Ceci laisse à penser que bien des illustrations furent alors prétexte à une leçon de puériculture destinée, dans un deuxième niveau de lecture, à la jeune femme, à la mère en puissance. », *Ibid.*, p. 7-12.

<sup>40</sup> Les extraits du *Livre des Propriétés des Choses* cités dans ALEXANDRE-BIDON, CLOSSON 1985 sont tirés des manuscrits Fr 135 et 22532 de la Bnf. Il existe une édition latine : Bartholomaeus Anglicus, *Liber de Proprietatibus rerum*, Francfort, Minerva, 1964 ; une édition du texte adapté en Français moderne : *Le livre des propriétés des choses : une encyclopédie au XIV<sup>e</sup> siècle*, mise en Français moderne par Bernard Ribémont, Paris, Stock, 1999. L'édition scientifique bilingue est en cours, voir [http://www.arlima.net/ad/barthelemy\\_of\\_england.html](http://www.arlima.net/ad/barthelemy_of_england.html). *Le Régime du corps de maître Aldebrandin de Sienne*, Louis Landouzy et Roger Pépin (éds.), Paris, 1911. V. également [http://www.arlima.net/ad/aldebrandin\\_de\\_sienne.html](http://www.arlima.net/ad/aldebrandin_de_sienne.html). Sur l'histoire et l'anthropologie de la naissance et de l'enfance au Moyen Âge : BONNEY 1982 ; MOREL-LETT 2002 ; RICHE, ALEXANDRE-BIDON 1994.



particuliers (césarienne, naissance multiple, naissance monstrueuse, etc.) –, tandis que celles illustrant les relevailles abondent puisque c'est bien ce moment que peignent en réalité les *Nativités*<sup>41</sup>.

Les relevailles correspondent à une période de quarante jours après l'accouchement durant lesquels l'accouchée demeure chez elle, ne s'occupe que du nouveau-né et reçoit les visites des parents et des voisins<sup>42</sup>. Cette période d'isolement correspond à la fois à un temps de repos et de récupération mais aussi à une prescription biblique qui considère la femme comme impure après l'accouchement. À l'issue des quarante jours, la femme se purifie en sortant de chez elle et se rendant à l'église où elle s'agenouille avant que le prêtre ne la relève (d'où le nom de relevailles) et la bénisse, en lui permettant ainsi de reprendre une vie normale<sup>43</sup>. Les *Nativités de Marie* en particulier, décrivent en fait avec minutie les premiers instants de ces relevailles, c'est-à-dire l'ensemble des soins prodigués au nouveau-né et à l'accouchée après que le cordon qui les unissait a été coupé :

Although traditionally referred to as birth scenes, only a few of these images depict actual childbirth. In most cases, such images should be termed confinement [*i.e.* relevailles] scenes, because they focus on the activities and accessories surrounding the post-partum mother and child<sup>44</sup>.

Effectivement, les femmes autour de sainte Anne dans la *Nativité de Marie* du triptyque de Giusto de' Menabuoi, par exemple, accomplissent les gestes des femmes qui entouraient toute accouchée : elles lui tendent une bassine et de l'eau pour qu'elle se nettoie et se rafraîchisse, elles lui apportent une volaille pour qu'elle se restaure. L'accouchée faisait l'objet d'attentions particulières, elle recevait un traitement spécial, proportionné à l'épuisement provoqué par l'accouchement. En Toscane, à compter de la fin du Trecento, se développe la pratique, à la charge du mari, d'offrir à la jeune mère un *desco da parto* ou plateau d'accouchée, un plateau peint pour célébrer la naissance<sup>45</sup>. Les sujets qui

---

<sup>41</sup> ALEXANDRE-BIDON, CLOSSON 1985, p. 44, 46, 47.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>44</sup> Comme le relève justement J. M. Musacchio : « », MUSACCHIO 1999, p. 10-11.

<sup>45</sup> Sur les premiers *deschi*, v. Michele Tomasi, in SEIDEL 2004. Sur la commande par le mari, v. KLAPISCH-ZUBER 1994. Sur leur long succès ainsi que leur présence dans différentes couches de la société : « the earliest mention of them may be 1383, and Vasari mentions them as still in use in the mid-16th century. Nor were *deschi* confined to the wealthy : records show they were used by butchers, bakers, coppersmiths, merchants and notaries. ... [Francesco Datini] had a « *desco da parto dipinto* » in his bedroom, and another in his best guest room. », HUGHES 1997, p. 116-117.

décoraient les *deschi* pouvaient être variés, aussi bien mythologiques que religieux<sup>46</sup>. Certains présentent justement des scènes de naissance, fonctionnant ainsi probablement comme un miroir pour l'accouchée. Sur le *desco* de Bartolomeo di Fruosino (1428, Coll. Part. En dépôt au Metropolitan Museum de New York), on voit la jeune mère dans son lit avec pas moins de dix femmes autour d'elle<sup>47</sup>. Plusieurs sont tout simplement en train d'entrer dans la pièce, pas moins de trois s'occupent de l'enfant et autant de la mère. La plus proche d'elle lui tend le bouillon roboratif, traditionnellement administré à ce moment. Cinq autres personnes sont représentées arrivant chez l'accouchée les mains pleines. Comme le décrit Christiane Klapisch-Zuber :

Au XVe siècle, il est d'usage que les parrains s'acquittent de trois sortes de prestations. À l'issue du baptême, d'abord, ils laissent « dans les langes » du baptisé quelques pièces d'argent. ... Ensuite, ils font porter chez la mère de leur filleul, leur « commère », un « beau cierge », parfois « fleuri » ... Alors que l'accouchée gît encore dans son lit et reçoit la visite de toutes les femmes de sa connaissance, les parrains lui font porter des confiseries, « pains » ou « tartes » de pâte d'amande et de massepain, boîte de dragées et d'autres « *confetti* », dont leur commère va régaler ses visiteuses. Couronnant cette offrande gourmande et ostensiblement posé sur le tout, un ensemble de cuillers ou de fourchettes d'argent vient s'ajouter ... Parfois, c'est une pièce d'étoffe, plutôt qu'une « *forbettierra* », qui rappelle qu'un nouveau-né doit être vêtu selon son rang<sup>48</sup>.

La *Nativité de la Vierge* peinte sur un plateau d'accouchée par le Scheggia (1435 ca, Paris, Musée Jacquemart-André), le frère cadet de Masaccio, semble illustrer précisément le moment où les compères, au nombre de six, sont en chemin pour apporter leurs dons à la nouvelle accouchée. Plusieurs d'entre eux portent des plateaux couverts de fleurs ou de nourriture. De même, la jeune femme dans la chambre d'Anne porte un plateau sur lequel est vraisemblablement posée une volaille. La coupe, le plateau est ainsi un objet omniprésent dans les *Nativités* : il symbolise à la fois le geste du cadeau fait à l'accouchée et l'immobilité de cette dernière dans son lit<sup>49</sup>. Elle ne se déplace pas pour se nettoyer et manger mais on apporte tout le nécessaire à son chevet.

<sup>46</sup> Il existe plusieurs études monographiques sur les *deschi da parto* : DE CARLI 1997, MUSACCHIO 1999. Sur les plateaux à sujet mythologique en particulier, voir COLE AHL 1981-1982 et DELZANT à paraître.

<sup>47</sup> La composition de ce *desco* a pour modèle un dessin préparatoire pour une *Nativité de Jean-Baptiste*, attribué à Lorenzo Monaco (Scarsdale, Otto Manley Coll.).

<sup>48</sup> KLAPISCH-ZUBER 1992, p. 222-223.

<sup>49</sup> « Certaines de ces coupes permettaient d'administrer le bouillon roboratif ; d'autres, sur le dressoir, contenaient des dragées à offrir aux visiteurs. », BURGUIÈRE ET ALII 1986, p. 411, légende.

### 8.3.2 *La peur de mourir en donnant la vie*

La naissance était à la fois un moment de grande fragilité car le nourrisson pouvait facilement mourir, ne serait-ce qu'à cause du froid, et un moment dont dépendaient les enjeux dynastiques, c'est-à-dire la survie d'une lignée au sein d'une famille. Les travaux de restauration de l'Ospedale santa Maria della Scala à Sienne ont ainsi récemment permis de découvrir un cycle de fresques de Francesco di Segna (1333, Sienne, San Martino, Cappella Agazzari) dont une des scènes montre un épisode miraculeux lié à un accouchement. Il s'agit d'un épisode de la vie de saint Léonard – Léonard de Noblac, ermite limousin du VI<sup>e</sup> s. – obtenant par ses prières une délivrance heureuse pour Clotilde, épouse de Clovis<sup>50</sup>. À la suite de ce service rendu à la reine, Léonard devient le patron des femmes en couches qui s'en remettent à lui lors d'accouchements particulièrement éprouvants<sup>51</sup>. Très populaire dans toute l'Europe, c'est en particulier par l'intermédiaire de sa biographie dans la *Légende dorée* que son culte se répand en Italie.

La jeune accouchée, comme la femme enceinte d'ailleurs, est particulièrement fragile et menacée. L'absence de conditions d'hygiène irréprochables favorisait le risque d'infection et l'absence de moyens médicaux adaptés rendait tout accouchement où l'enfant ne se présentait pas par la tête fort périlleux pour le fœtus comme pour la mère<sup>52</sup>. Un certain nombre de *Nativités* était ainsi commandité aux peintres comme augure de délivrance dénuée de complication ou bien comme remerciement après un accouchement à l'issue heureuse<sup>53</sup>. Le *desco da parto* de Bartolomeo di Fruosino (1428, Coll. Part. en dépôt au Metropolitan Museum of Art de New York), par exemple, est peint sur ses deux faces : sur le devant, la scène de *Nativité* déjà décrite, sur le revers un *putto* sur un rocher est entouré de ce message explicite :

---

<sup>50</sup> « Léonard ... habita dans une forêt proche de la ville de Limoges, où se trouvait un château royal construit pour la chasse. Il arriva qu'un jour le roi vint y chasser et que la reine, qui l'avait accompagné pour se divertir, se trouva en danger, car elle était près d'enfanter. Alors donc que le roi et les siens se lamentaient à cause du péril que courait la reine, Léonard passa par la forêt et entendit le gémissement de ces voix ; pris de pitié, il se hâta vers l'endroit et, appelé par le roi, il entra aussitôt. Le roi l'interrogea pour savoir qui il était et l'autre lui répondit qu'il était un disciple de saint Remi ; considérant qu'il avait reçu une bonne instruction de ce bon maître, le roi le fit introduire auprès de la reine en lui demandant de lui accorder une double joie : la délivrance de son épouse et la naissance de son enfant. Alors celui-ci se répandit en prières et obtint aussitôt ce qu'il demandait. », JACQUES DE VORAGINE 2004, p. 851-852.

<sup>51</sup> RÉAU 1955-58, vol. III, 2, p. 799-800. Dans cette même logique de délivrance, il est également le saint des prisonniers.

<sup>52</sup> DUBY, PERROT 1991, p. 301-302.

<sup>53</sup> HUGHES 1997, p. 116-117. C'est le cas du *Tryptique Portinari* d'Hugo van der Goes (1475 ca, Florence, Offices), comme le démontre brillamment MILLER 1995.

Faccia iddio sana ogni donna che figlia e i padri loro  
 ... nato sia senza noia ...  
 i' sono un banbolin che sul<la roccia> dimoro,  
 fo la piscia d'ariento e d'oro.

Le début de l'invocation traduit la peur que suscitait une naissance à venir. L'image de l'urine d'or et d'argent est censée porter chance, de même que le collier avec la branche de corail au cou du « *banbolin* » est un objet prophylactique traditionnel, Jésus en porte un dans l'*Adoration des bergers* de Pietro di Giovanni d'Ambrogio (1440 ca, Asciano, Museo d'Arte Sacra). De chaque côté du *putto* le peintre a placé les blasons de la famille commanditaire de l'œuvre, visuellement sous la protection de l'inscription<sup>54</sup>.

Un autre type d'image encore, toujours issu des *Nativités*, offre un témoignage concret des angoisses liées à la naissance, le « répit ». Il s'agit de miracles lors desquels des enfants mort-nés ressuscitent afin de recevoir le baptême et s'épargner ainsi une damnation éternelle :

Seul un miracle, l'apparition de « signes de vie », autorisait le baptême, puisqu'il était sacrilège de baptiser un mort. Or ces signes miraculeux n'apparaissaient qu'en certaines circonstances, grâce à l'intercession de la Vierge, d'une sainte ou d'un saint, soit dans l'espace domestique au moment de la naissance, soit dans certaines chapelles ou églises paroissiales au cours des heures ou des jours qui suivaient. De tels signes étaient la marque tangible d'un « répit », accordé le temps de baptiser l'enfant avant qu'il ne meure, cette fois-ci définitivement ; dès lors on lui donnait une sépulture en terre chrétienne<sup>55</sup>.

Perugino peint, par exemple, en 1473, un « répit » accordé par Bernardin de Sienne à un enfant après que ses malheureux parents l'aient invoqué, *ut meritis b. Bernardini dignaretur (Dominus) puerum ita mortum suscitare saltem ut aqua baptismalis pro salute illius anime valeret suscipere*<sup>56</sup>. La majeure partie de la composition est consacrée à l'architecture et aux personnages devisant au premier plan, mais la section du panneau consacrée au miracle

<sup>54</sup> Le taureau sur un mont à six sommets est le blason de la famille Montauri de Sienne. L'identification du second reste problématique.

<sup>55</sup> « Ses premières manifestations apparaissent dès la seconde moitié du XIIe siècle et surviennent là même où se déroulent les couches. À partir de la fin du XIVe siècle, les parents, ou des proches, commencent à exposer le corps des petits mort-nés à l'intérieur d'un « sanctuaire à répit » dans l'attente du miracle. Ces sanctuaires à répit se multiplient lors de la Réforme catholique, puis leur nombre diminue à partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle, mais certains subsistent jusqu'au début du XXe siècle. », GÉLIS 2006, p. 7-8.

<sup>56</sup> JANSEN 1984, p. 148.

proprement dit est structurée sur le modèle des *Nativités*. La jeune mère est au lit et les sages-femmes avec le nouveau-né au pied de ce même lit. Le miracle en revanche se manifeste par l'intrusion d'un homme – le saint, seule qualité l'autorisant à faire irruption – dans la pièce, et par les gestes des sages-femmes – les unes prient, l'autre exprime sa stupéfaction<sup>57</sup>. Les « répits » se multiplient durant la seconde moitié du Quattrocento : Benozzo Gozzoli peint saint Zanobi ressuscitant un petit Florentin (1461-62, Berlin, Staatliche Museen), Piero della Francesca (1465-68, Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria), Antoniazio Romano (1468, Rome, Convento di Tor de' Specchi) et Pinturicchio (1484-86, Rome, Santa Maria in Ara Coeli, Chapelle Bufalini) peignent respectivement saint Antoine, santa Francesca romana et saint Bernardin ressuscitant de petits enfants morts-nés. Alors que la *Nativité de Marie* avait une nature double (histoire sainte/scène de genre), l'image du « répit » semble s'affranchir de la nécessité de représenter l'histoire sainte pour montrer directement les contemporains confrontés à l'un des moments les plus dramatiques de leur existence de laïcs, quoique très fréquent, à savoir la mort d'un enfant. Cette représentation cathartique de soi se fait en empruntant les moyens iconographiques traditionnels et codifiés de l'image religieuse, en l'occurrence la *Nativité de Marie* pour le cadre domestique et la position de la mère au lit, et la *Nativité de Jésus* pour l'attitude de prière d'abord et de réjouissance ensuite des sages-femmes face à la manifestation de la puissance et de l'amour divin dans le geste salvateur qu'est la résurrection d'un enfant en vue de son baptême.

Frédéric Antal constatait déjà, dans *Florence et ses peintres*, combien les *Nativités* étaient un lieu de confluence entre enjeux théologiques et anthropologiques :

un domaine de représentation dans lequel on observe une complète interaction du religieux et du profane, est celui des scènes se déroulant dans la chambre de l'accouchée, qu'on trouve peinte sur les plateaux (*desco da parto*), offerts en cadeau à l'occasion de la naissance d'un enfant. Le thème en était souvent la Nativité du Christ, de saint Jean Baptiste ou de la Vierge<sup>58</sup>.

À une précision près toutefois : si les *Nativités de Jean-Baptiste et de la Vierge* se déroulent bien dans une chambre d'accouchée, ce n'est en revanche jamais le cas pour celle du

---

<sup>57</sup> Benozzo est reproduit dans WEPPELMANN 2005, p. 243 ; Piero et Antoniazio dans Angelini, Mori, NERI 2007, p. 80-81 et 103. Pour Pinturicchio, voir la photo prise *in situ* le 9 juin 2012.

<sup>58</sup> ANTAL, p. 300.

Christ dont le cadre est toujours beaucoup plus modeste, voire rustique. Le même type d'approximation revient sous la plume de D. Alexandre-Bidon et M. Closson :

Marie prend les traits d'une aristocrate, voire d'une bourgeoise aisée, Jésus n'est plus qu'un petit enfant privilégié parmi bien d'autres. Loin de la bergerie en ruine où accouchait la Vierge des Nativités d'antan, c'est une riche demeure, confortable à l'excès, qui plante le décor<sup>59</sup>.

Dire cela équivaut à confondre toutes les *Nativités* or celle de Jésus n'est jamais traitée à l'égal de celle de Marie ou des saints mais toujours, quel que soit le moyen, comme supérieurement divine, puisqu'illustrant l'Incarnation. C'est bien sainte Anne et non Marie qui prend les traits d'une bourgeoise ou d'une aristocrate, Marie enfant et non pas Jésus qui devient une petite privilégiée. Jamais je n'ai eu sous les yeux de *Nativité* de Jésus où Marie accouche dans une riche demeure confortable<sup>60</sup>. La déclaration hâtive des deux historiennes passe sous silence tout le processus de différenciation entre *Nativités* qui advient entre fin du Duecento et Quattrocento. La *Nativité de Marie* (ou des saints) prend au fil des décennies tous les traits d'une scène de genre alors que celle de Jésus est au contraire expurgée de ses traits les plus prosaïques ou perçus comme tels. Les sages-femmes sont au cœur de ce processus. Elles ont à l'origine une fonction symbolique tout à fait en accord avec la nature divine de la naissance de Jésus : aptes à témoigner du miracle de la virginité de Marie d'une part et à annoncer d'autre part, par le bain qu'elles prodiguent, le rituel du baptême. Il n'empêche qu'elles ont été perçues surtout dans leur dimension pragmatique, comme des nourrices ou des servantes venues aider une jeune accouchée. Interprétée de la sorte, leur présence était en effet inacceptable d'un point de vue théologique puisqu'elle contredisait aussi bien l'affirmation selon laquelle Marie avait accouché sans douleur et ne nécessitait donc ni aide ni réconfort que celle selon laquelle Jésus naissait propre et n'avait donc pas besoin du bain. Les sages-femmes se raréfient ainsi progressivement dans la *Nativité de Jésus* au Trecento, jusqu'à disparaître presque

---

<sup>59</sup> ALEXANDRE-BIDON, CLOSSON 1985, p. 11.

<sup>60</sup> Je remercie en revanche Jean-Baptiste Delzant pour avoir porté à ma connaissance la fresque de Diotallevi di Angeluccio da Esanatoglia (1350-1400, San Severino (Marches), Pinacothèque) : la seule et unique *Nativité de Jésus* qu'il m'ait été donné de voir où une femme apporte un poulet et un bol de bouillon à la Vierge. Ce motif, caractéristique des *Nativités de Marie*, étonne dans ce contexte puisque Marie, censée ne pas avoir souffert de sa délivrance, est déjà en adoration devant l'Enfant et que la scène se déroule en extérieur, avec les bergers, rendant saugrenue la présence de la servante (d'où vient-elle ? où a-t-elle préparé la nourriture qu'elle apporte ?).

complètement au Quattrocento. L'exigence de représenter pleinement l'exceptionnalité de l'Incarnation et celle de se reconnaître au contraire dans des images de naissances ordinaires ont favorisé l'émergence d'un double régime de représentation des *Nativités*, dont le retable de Giovanni di Francesco da Rimini (1445 ca, Paris, Louvre) offre un exemple abouti. La *Nativité de Marie* se déroule dans un intérieur richement décoré. Le lit d'Anne repose sur les caissons qui contiennent le précieux linge de maison, sa chambre est pleine de femmes qui s'affairent, et des hommes, à la porte, arrivent avec des présents, l'homme au premier plan semble tenir une volaille par les pattes. La *Nativité de Jésus* se déroule à ciel ouvert. Jésus, nu en plein air, rayonne de sa divinité. Marie, agenouillée, l'adore et rien en elle n'évoque la condition de la jeune accouchée. Au second plan et à l'arrière-plan, on aperçoit les bergers et le cortège des Mages venant eux aussi adorer l'Enfant. Sainte Anne figure dans une scène de relevailles, Marie est la protagoniste d'une scène d'Adoration. Le chapitre suivant explore la redéfinition dont la *Nativité* fait l'objet durant la première moitié du Quattrocento, autour de cet axe central qu'est devenue la figure de Marie en adoration. La place de Joseph s'en trouve profondément altérée dans le sens d'une valorisation de sa figure au sein de la sainte Famille. La crèche devient le lieu de l'élaboration de motifs architecturaux complexes au sein desquels l'âne et le bœuf déploient leurs corps entier, voire participent à la gestuelle dévotionnelle qui se met en scène autour du couple Mère-Fils où Jésus, libéré des langes comme de la crèche, s'offre en sacrifice, nu, à même le sol.

## CHAPITRE 9

### DE LA NATIVITÉ À L'ADORATION DE L'ENFANT

Dans ce dernier chapitre, je présenterai tout d'abord la *Nativité* telle qu'elle est souvent peinte au début du Quattrocento, c'est-à-dire comme une scène de prédelle. Très différent des volets de triptyques portatifs caractéristiques du Trecento, tout en hauteur, ce nouveau format offre l'occasion de changements dans la composition de la scène. Le plus souvent bergers et sages-femmes sont absents, du moins du premier plan, ce qui recentre l'attention sur la sainte Famille, la crèche et les animaux. Ce que je suis tentée d'appeler une « stabilisation » de la *Nativité* à l'orée du XVe siècle permet de définir quels sont les éléments constitutifs de cette scène, après que les chapitres précédents ont permis d'étudier les figures dont la présence n'était pas systématique mais néanmoins riche de sens (bergers et sages-femmes). La *Nativité* ne peut pas être définie comme telle si elle ne comporte pas l'âne et le bœuf, la crèche (quelle que soit son apparence et sa taille), Joseph et bien sûr la Mère et son Enfant. Pour chacun de ces éléments, je tenterai donc de retracer son évolution iconographique et sa portée théologique. Je conçois cette démarche comme une sorte de bilan avant inventaire dans la mesure où le milieu du Quattrocento est un tournant d'un point de vue iconographique. C'est en effet à ce moment que se situe l'invention de deux types d'images aussi différents que l'*Adoration de l'Enfant* et la *Nativité avec saints*, pourtant issues toutes deux de la *Nativité*.

#### 9.1 De la grotte aux ruines antiques : le lieu de la *Nativité*

##### 9.1.1 *Le Polittico del Carmine de Lorenzo Monaco*

Dans la Florence du début du Quattrocento, Lorenzo Monaco (1375 ca – 1425 ca) compte parmi les peintres les plus prolifiques. Il peint pas moins de cinq *Nativités*, toutes



pour des prédelles de polyptyques<sup>1</sup>. Dans le *Polittico del Carmine* (1398-1400, Berlin, Gemäldegalerie), la *Nativité* est la seule scène qui illustre un épisode de la *Vie du Christ*. Au registre principal se succèdent *Saint Jérôme*, *Saint Jean-Baptiste*, la *Vierge à l'Enfant*, *Saint Pierre* et *Saint Paul*. Les cinq panneaux de la prédelle racontent un épisode de la *Vie* de chacun des personnages représentés au registre supérieur : *Saint Jérôme pénitent*, *Saint Jean-Baptiste dans le désert*, la *Nativité*, le *Crucifiement de saint Pierre* et la *Décollation de saint Paul*. Par contraste avec les scènes de pénitence et d'érémisme (*Saints Jérôme* et *Jean-Baptiste*), attendues dans un retable pour les Carmes, ordre à l'origine érémitique revendiquée, voire de martyre (*Saints Pierre* et *Paul*), qui s'offrent dans toute leur dureté au fidèle en prière, la scène centrale de la *Nativité* constitue la seule image de joie et de tendresse de la prédelle<sup>2</sup>. Dans l'économie du retable, si le fidèle prenait le temps de s'arrêter sur chacun des saints et de méditer sur son histoire, il se voyait donc invité à la pénitence et au sacrifice, mais se voyait également, dans un mouvement de compensation, offrir un objet de dévotion rassurant et consolatoire : la *Vierge à l'Enfant* du registre principal et la *Nativité* de la prédelle. L'utilisation du retable pouvait ainsi guider dans l'exécution d'une prière équilibrée, qui invite à la fois à l'examen de conscience et à la pratique de l'ascèse en même temps qu'elle rappelle la bonté de Marie et de son Fils, disposés non seulement à pardonner mais à racheter les péchés. Si le pécheur est capable de repentir sincère, la venue au monde du Seigneur prend son sens : il peut le gratifier de son rachat. Lorenzo Monaco montre des adultes qui s'imposent volontairement une violence physique (saint Jérôme se frappe la poitrine avec une pierre) ou qui se laissent mettre à mort brutalement (crucifiement et décollation sont deux fins particulièrement violentes), mais les enfants ne sont pas en reste. Saint Jean-Baptiste est celui qui, de tous les personnages d'ermes, prend le plus tôt le chemin du désert, à sept ans<sup>3</sup>. Il est peint ici avançant d'un pas décidé entre les rochers. Aussi bien le mouvement de son corps que la direction de son regard conduisent tout droit vers la scène suivante. Cette dynamique où Jean-Baptiste nous entraîne vers Jésus est une remarquable traduction picturale du rôle biblique de Jean-Baptiste comme précurseur. Il est celui qui a compris la véritable identité de Jésus et qui

---

<sup>1</sup> Sans compter la *Nativité* enluminée de 1391-92 : Folio 82 v du Choral C 71 du Bargello à Florence. V. PARENTI TARTUFERI 2006, p. 257.

<sup>2</sup> Sur les Carmes, je me permets de renvoyer à mon article sur les ermites dans les Adorations de Filippo Lippi, PUMA à paraître.

<sup>3</sup> Sur Jean-Baptiste enfant voir les deux références que sont les articles successifs de Marilyn Aronberg-Lavin, ARONBERG-LAVIN 1955 et ARONBERG-LAVIN 1961.

proclame sa foi en lui. Sa détermination dans le choix d'une vie d'ascèse au désert lui vient de la solidité de sa foi. Lorenzo Monaco peint Jésus nouveau-né assis dans les bras de sa Mère, le buste bien redressé et le regard éveillé, tourné vers le spectateur, c'est-à-dire vers le monde, signe de la connaissance et de l'acceptation de sa lourde tâche de rachat.

Lorenzo Monaco propose une interprétation de la *Nativité* relativement nouvelle dans la mesure où, on l'a vu, les bergers adorants étaient devenus tout au long du Trecento, une présence non pas systématique mais très fréquente dans la scène. Or, dans aucune des cinq *Nativités* qu'il réalise il n'insère de bergers au premier plan ni de sages-femmes ou de chœur angélique. Ajustant sa composition à la forme étroite, basse et longue du panneau de prédelle, le peintre propose une *Nativité* très sobre où le nombre de protagonistes est réduit, et chacun travaillé avec attention. Dans la *Nativité* du *Polittico del Carmine*, les éléments du paysage deviennent l'équivalent d'un décor de théâtre. Deux hauts pans de paroi rocheuse derrière Marie et Joseph dessinent un arc de cercle autour des protagonistes et accentuent la distance perçue avec l'arrière-plan. Ils ressemblent beaucoup à la grotte de Jérôme et aux pans de roche entre lesquels Jean-Baptiste s'avance, laissant derrière lui la ville – symbolisée par le bâtiment à l'arrière-plan gauche – pour s'enfoncer dans la forêt – les arbres sur la droite<sup>4</sup>. Cette ressemblance sert non seulement à conférer une cohérence visuelle à la prédelle mais surtout à déclarer que la *Nativité* advient dans la plus grande humilité, loin de tout confort. Par ailleurs, je voudrais formuler ici l'hypothèse que ces pans rocheux tels que les peint Lorenzo Monaco sont une sorte d'aboutissement du motif iconographique de la grotte, comme si ses parois s'écartaient pour laisser la place à l'abri des animaux adossé à la maison en ruines. Cette hypothèse ne suppose pas une volonté délibérée du peintre camaldule de montrer la désagrégation du motif si ancien de la grotte. Son choix révèle plutôt qu'il peignait à un moment-clé dans l'évolution de la représentation du lieu de la *Nativité*.

---

<sup>4</sup> Sur l'interprétation du désert comme forêt par les peintres italiens, voir PUMA à paraître, qui porte précisément sur ce point : « Le désert des anachorètes dans la forêt des ermites : trois Adorations de Filippo Lippi (1450-1465). ».

### 9.1.2 « *Deversorium* », « *stabulum* », « *praeseptum* »

L'Évangile de Matthieu n'aborde pas la question du lieu de l'accouchement ni du séjour de la sainte Famille pendant les tout premiers jours de la vie de Jésus. D'après Luc, ne trouvant pas de place dans une auberge (*deversorium*) à Bethléem, Marie dépose son enfant dans une mangeoire (*praeseptum*). Le terme revient plus loin au moment de l'adoration des bergers (*infantem positum in praeseptio videntes*)<sup>5</sup>. Luc décrit donc le type de bâtiment où l'on aurait pu attendre que Marie trouve refuge – une auberge – durant son déplacement à Bethléem pour le recensement mais pas celui où elle finit par s'abriter. Il précise cependant qu'elle se voit contrainte de déposer son enfant dans une auge, dont on peut supposer qu'elle se trouve au mieux dans une étable, ou plus modestement sous un simple appentis. Quoi qu'il en soit, le message de Luc est clair : la Mère de Dieu et son Fils n'occupent pas un logement humain mais un abri destiné aux animaux, illustrant ainsi leur humilité.

Le Protévangile de Jacques introduit une nouveauté : au moment où Marie annonce à Joseph qu'il est temps pour elle d'accoucher, il se préoccupe de lui trouver un endroit abrité (« Où t'emmener ? Où abriter ta pudeur ? L'endroit est à découvert. ») et repère alors une grotte. Comme chez Luc, il s'agit de signaler que Marie met au monde son enfant hors d'un cadre domestique, dans un lieu rudimentaire. Le terme revient d'ailleurs à trois reprises dans le Protévangile, signe d'une volonté de bien marquer la condition modeste de la Vierge (« qui est donc en train d'accoucher dans la grotte ? ... la sage-femme sortant de la grotte »). L'Évangile du Pseudo-Matthieu conserve la grotte comme lieu de la Nativité en y ajoutant une longue description du phénomène lumineux qui accompagne la naissance divine : une lumière aveuglante éclaire soudainement ce lieu ténébreux (*speluncam, tenebrae, lucem diei penitus non habebat / splendore nimium, quasi sol inesset, fulgorem lucis, lux divina, lux non defecit nec in die nec in nocte*). Plus loin, il précise que « deux jours après la naissance du Seigneur, Marie sortit de la grotte, entra dans une étable/*stabulum* et déposa l'enfant dans une crèche/*praeseptum* ». L'accent est donc mis sur la fonction symbolique de la grotte, comme lieu de ténèbres, entrailles terrestres d'où émergent la divinité et la lumière céleste ; en outre, les lieux se multiplient (grotte puis étable). S'agissait-il de donner plus de cohérence au texte en situant la crèche dans une

---

<sup>5</sup> Pour les textes des évangiles, je renvoie au ch. 1.

étable plutôt que dans une grotte ? L'Évangile arménien de l'Enfance ne parle que d'un seul lieu, la grotte, mais explique pourquoi une mangeoire s'y trouve (« Joseph trouva ... une caverne ... où des bergers ... parquaient ... leurs troupeaux ; ils y avaient fait une crèche pour le bétail »). La grotte s'impose sans conteste comme le lieu de la Nativité, l'Évangile de l'enfance arabo-syriaque et le *Liber de Infantia Salvatoris* la mentionnent aussi. La grotte est effectivement le lieu de la *Nativité* dans l'iconographie byzantine (les icônes du monastère Sainte Catherine sur le Mont Sinäï) et dans les images italiennes du XIIIe siècle qui en sont les plus proches héritières (1263, An. Abruzzese, Bominaco, Chapelle San Pellegrino ; 1270, Guido da Siena, Paris, Louvre ; 1280 ca, Guido di Graziano, Pinacothèque, Sienne ; 1288-90, M. della Cattura, Assise, Bas. Sup. ; 1295-99, Pietro Cavallini, Rome, Sainte-Marie-du-Transtévère). Le M. della Maddalena (1275-80, Paris, Musée des Arts décoratifs) est le premier peintre italien qui complique la représentation de la grotte. Si l'on devine la forme triangulaire de la roche, la grotte du retable de Paris inclut surtout, au-dessus de Joseph et de Marie, deux édicules à fines colonnes, tels qu'en comprennent aussi la *Circoncision* et la *Dormition de la Vierge*. Ces dais sont constitués d'une simple voûte reposant sur quatre colonnes blanches et figurent l'institution ecclésiale sanctionnant la valeur théologique de l'événement représenté. Le dais de Marie est plus haut que celui de Joseph, la position de chacun rappelant la différence de leurs rôles, l'une *Théotokos*, le second simple père adoptif de Dieu sur terre. Il ne s'agit pas pour le M. della Maddalena de suggérer que la grotte abrite vraiment deux dais puisque le peintre ne recherche aucune cohérence spatiale entre le dais de Joseph et les rochers au pied de Marie ; ces édicules ont la même valeur allégorique que dans le *Noël à Greccio* peint dans des années très proches par l'épigone de Guido da Siena (1270 ca, Sienne, Pinacothèque) : garantir l'orthodoxie de ce qui est montré<sup>6</sup>. Ce cas de représentation d'un élément d'architecture invraisemblable dans la grotte demeure isolé mais pas unique puisque les *Meditationes Vitae Christi* racontent qu'au moment d'accoucher Marie s'appuie contre une colonne. Le peintre du ms. It. 115 (Paris, BnF) ne s'y trompe pas qui ne la représente qu'au f. 19, à l'instant précis de l'accouchement. La grotte revient dans de très nombreuses autres images de ce cycle mais jamais avec la colonne, métaphore de l'Église. Durant les toutes premières années du Trecento toutefois, quelques peintres commencent à altérer et compliquer la représentation de la grotte, jusque-là fidèle au modèle byzantin.

<sup>6</sup> V. 2.3.1 L'épigone de Guido da Siena (1275-90, Sienne, Pinacothèque).

Giovanni da Rimini (1300-1305, Rome Galleria Nazionale d'Arte antica) peint Marie sur une montagne plutôt que dans une grotte. Disposé sur une pente douce, le groupe qui comprend Jésus et sa crèche avec les animaux est abrité par un auvent. L'auvent à deux versants est adossé directement à la montagne d'un côté et repose sur deux maigres piliers en bois de l'autre. Dans les mêmes années, on l'a déjà vu au ch. 3, Giotto (1304-06, Padoue, Chapelle Scrovegni) et Duccio (1308-11, Washington, National Gallery) peignent également une construction en bois au-dessus de la Vierge et du nouveau-né. Dans la fresque de Padoue, où Giotto suggère la profondeur et la rotondité de la grotte en alternant des touches de couleurs claires et foncées, il place l'auvent juste devant la cavité, tout en longueur, reposant sur quatre piliers de bois renforcés de jambettes obliques. Duccio peint une structure au toit pointu, qui épouse la forme de l'entrée de la grotte dont elle couvre les parois<sup>7</sup>. Le motif de l'abri en bois n'a pas de source écrite et les peintres en proposent des versions très variées. La seule donnée stable est son succès, à la fois rapide et durable. La combinaison de la grotte et d'un auvent devient une caractéristique reconnaissable des *Nativités* italiennes du Trecento, présente dans la quasi-totalité des triptyques portatifs et dans d'innombrables autres retables et fresques : chez le M. dell'Annunciazione Spinola (1310s, New York, Metropolitan Museum of Art), Pace di Bartolo (1344-68, Assise, Sainte Claire), Biagio di Goro Ghezzi (1368, Paganico, San Michele), Jacopo da Verona (1397, Padoue, Oratoire San Michele). Les textes mentionnent ce détail, affirmant que Joseph met à profit ses compétences de charpentier pour construire rapidement un abri, comme dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, par exemple, qui a pu servir de source d'inspiration :

Ils arrivèrent donc tous deux à Bethléem ; mais ils étaient pauvres, et bien d'autres, qui étaient arrivés là pour la même raison, occupaient toutes les auberges/*hospitia*. C'est pourquoi ils ne purent trouver de logement/*hospitium*. Ils s'installèrent alors dans un passage public/*communis transitus*, qui, selon l'*Histoire scolastique*, se trouvait entre deux maisons. Ce passage couvert, qu'on appelait « caravansérail »/*deversorium*, offrait un abri aux gens qui s'y rassemblaient pour converser ou pour déjeuner, les jours de repos, ou quand il faisait mauvais temps. C'est là, sans doute, que Joseph avait fait une mangeoire/*presepe* pour son bœuf et son âne ; ou bien, selon d'autres, les paysans, quand

---

<sup>7</sup> C'est là la forme caractéristique de la *Nativité* siennoise à laquelle Bartolomeo Bulgarini (1348-51, Cambridge (MA), Fogg Art Museum) puis Bartolo di Fredi (1374, New York, Metropolitan Museum of Art ; 1383-88, Vatican, Pinacothèque ; 1390-95, Avignon, Petit Palais) rendent hommage, comme a l'a vu au § 7.2 L'*Adoration des bergers* à Sienne.

ils venaient au marché, y attachaient leurs bêtes et on y avait construit une mangeoire/*presepe*<sup>8</sup>.

Johannes de Caulibus reprend l'anecdote dans les *Meditationes Vitae Christi* (1335-40) :

Une fois qu'ils arrivèrent à Bethléem, parce qu'ils étaient pauvres, parce que trop nombreux étaient ceux qui arrivaient pour la même raison, ils ne purent pas trouver de refuge. Compatis avec Notre Dame ... tous la congédient ainsi que son époux, de sorte qu'ils se trouvent obligés de se replier sur un passage couvert/*quamdam viam coopertam*, où les hommes s'abritent lorsque le temps est à la pluie. Ici Joseph, qui était menuisier/*magister lignarius*, parvient tant que mal à fabriquer un abri fermé/*forte aliquantulum se clausit*<sup>9</sup>.

Il n'est pas vraisemblable de penser que Joseph ait eu les moyens et le temps nécessaires avant l'accouchement de Marie pour construire un appentis ou une cabane tels que les peintres les représentent. Il en va de même pour les grottes dont les entrées sont maçonnées, en angle ou en arrondi, comme chez Bartolo di Fredi (1374, New York, Metropolitan Museum of Art) et Cenni di Francesco di Ser Cenni (1410, Volterra, San Francesco), ou encore pour les très rares *Nativités* où la sainte Famille se trouve dans ou devant une véritable maison : Giovanni da Milano (1355-60, Prato, Museo Civico), Mariotto di Nardo (1380s, Florence, Accademia). Ces exemples illustrent le même souci, à l'œuvre également dans les *Meditationes*, de conférer au lieu habité par Marie, Jésus et Joseph un caractère plus domestique. Toutefois, de ces diverses variations sur le thème de l'habitat réservé au Dieu-homme, l'auvent l'emporte sans conteste. Assez rapidement, les peintres voient le profit qu'ils peuvent tirer de la présence de cette construction dans l'économie d'ensemble de la composition.

Avec ses fins piliers de bois, l'auvent peut en effet servir à dessiner des espaces hiérarchiquement distincts, à tracer des frontières dans l'image. On l'a vu pour le panneau de Taddeo Gaddi (1330-35, Florence, Accademia, anc. Santa Croce) où seules les mains des bergers franchissent le pilier, signe que la prière ouvre l'accès au contact avec le sacré<sup>10</sup>. Lippo Memmi (1340 ca, San Gimignano, Collégiale), par exemple, se sert avec une grande précision des piliers de l'auvent pour inclure ou exclure de l'espace sacré. Jésus est le seul dont le corps soit entièrement compris entre les deux piliers, Marie quasi

<sup>8</sup> JACQUES DE VORAGINE 2004, p. 51.

<sup>9</sup> V. 5.1 Le récit de la *Nativité* par Jean de Caulibus

<sup>10</sup> V. 7.1.2 Bergers en prière : la première *Adoration des bergers*.

entièrement sauf un minuscule pan de son manteau qui suffit cependant à rappeler que sa nature n'est pas divine. Joseph, qui est majoritairement exclu de l'espace sacré, ici comme ailleurs, semblerait presque, dans son sommeil, appuyer sa tête contre le pilier, mais son auréole dépasse légèrement du côté sacré rappelant sa sainteté et son rôle privilégié auprès de la Vierge et de Jésus. Du bœuf enfin seule la pointe du museau pénètre l'espace sacré tandis que l'âne en demeure complètement exclu : il faut probablement y voir une illustration de la tradition selon laquelle le bœuf reconnaît en Jésus Dieu, et l'âne non<sup>11</sup>.

Donnant, si c'était nécessaire, une ultérieure confirmation de sa capacité d'invention iconographique, Taddeo Gaddi introduit dans l'une de ses *Nativités* (1325 ca, Barcelone, MNAC) le motif de l'auvent adossé à un bâtiment. La construction haute et crénelée évoque une porte de ville et permet donc de bien situer la *Nativité* juste en dehors de Bethléem où Marie et Joseph ne trouvent pas à se loger. Cette situation de la crèche en milieu rural et non pas urbain est très nette dans la fresque de l'ent. De Pellino di Vannuccio (1350s-60s, Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria) où la porte et les murailles de la ville enserrant de nombreux bâtiments font face à la crèche au pied des montagnes ; Bicci di Lorenzo (1440, Cambridge (MA), Harvard Art Museums/Fogg Museum) et le M. dell'Osservanza (1440, El Paso, Museum of Art) recourent également à la représentation d'une porte afin de marquer la distance qui sépare la sainte Famille de la ville.

Agnolo Gaddi, fin connaisseur de l'œuvre de son père Taddeo, reprend le motif de l'auvent adossé à la porte dans la fresque de Prato (1392-95, Duomo, Cappella della Cintola). On y reconnaît la frise d'arcs-de-cercle en bas relief qui décore la partie haute de la tour mais par ailleurs Agnolo rend plus évidente sa fonction en figurant deux portes, l'une entrebâillée l'autre grande ouverte, et surtout en insérant au sommet de la construction deux brèches et plusieurs lézardes. Cenni di Francesco di Ser Cenni (1395-1400, Florence, Accademia ; 1410, Volterra, San Francesco), très clairement inspiré par l'observation des fresques d'Agnolo Gaddi, peint dans sa lunette la même tour au sommet ébréché, à laquelle il adjoint un second bâtiment plus bas et encore plus délabré. Il s'agit des premières occurrences d'un motif qui connaît un succès croissant au Quattrocento, depuis qu'il est adopté par Gentile da Fabriano (1423, Florence, Offices) ou encore Neri di Bicci (1453-75, Cambridge (MA), Harvard Art Museums/Fogg Museum) : la

---

<sup>11</sup> V. 9.3.1 L'âne et le bœuf : « *pecus* » vs « *bestia* »

représentation d'une construction en ruine comme métaphore de l'Ancienne Loi juive supplantée par la nouvelle Loi chrétienne dans l'instant de la naissance du Christ. Jésus supplante en fait à la fois le paganisme et le judaïsme, aussi sa venue charrie-t-elle une immense puissance de destruction et de construction, car il terrasse également les symboles de la religion des Romains comme le relate Jacques de Voragine dans la *Légende dorée* :

Or la Nativité a d'abord été manifestée ... par exemple par la destruction du temple de Rome ... par la chute de la statue de Romulus, dieu des Romains, qui tomba alors et fut détruite, et par la chute d'autres statues qui sont alors tombées en de nombreux autres lieux. On lit en effet, dans l'*Histoire scolastique*, que le prophète Jérémie, descendant en Égypte après la mort de Godolias, apprit aux rois du pays que leurs idoles s'écrouleraient quand une vierge enfanterait un fils<sup>12</sup>.

Pendant la deuxième moitié du siècle, les ruines occupent une proportion toujours croissante de l'image, combinant enjeux théologiques et goût renaissant pour l'Antique. Dans l'*Adoration* d'Annalena, Filippo Lippi (1455, Florence, Offices) peint un auvent appuyé contre un immense mur en ruines, probablement en marbre, au vu de la blancheur de la pierre, et doté d'un escalier. Ce détail suggère qu'il s'agit sans doute d'un ancien temple. Au temple en ruines s'opposeraient les piliers « vivants » de l'auvent, des troncs d'arbre dont l'aspect non travaillé serait le symbole de leur vitalité. Ce motif connaît un certain succès : Giovanni di Francesco (1450 ca, Paris, Louvre) place sa crèche aux « piliers vivants » directement à l'intérieur d'un temple en ruines, de la même manière que de nombreuses églises ont été construites dans ou sur des temples antiques, telle que Santa Maria Antiqua sur le forum romain, par exemple. À compter des années 1460, Filippo Lippi (1467-69, Spoleto, Duomo) et son assistant Fra Diamante (1465-70, Paris, Louvre) peignent eux aussi, leurs *Nativités* directement dans des bâtiments en ruine, comme Giovanni di Francesco. Alessio Baldovinetti (1460-62, Florence, SS. Annunziata) recourt à une solution proche : il situe son *Adoration des bergers* à l'ombre de grands murs en ruine en même temps que le corps de Marie agenouillée s'inscrit dans le prolongement d'un arbre aux branches chargées de feuilles. La superposition des deux corps, l'humain et le végétal, indique que le salut vient de Marie qui met au monde Jésus. Dans ses

<sup>12</sup> JACQUES DE VORAGINE 2004, p. 53-54. Simultanément, Jésus réalise la prophétie vétérotestamentaire (Amos 9 : 11-12) : « En ces jours-là, je relèverai la hutte branlante de David, / je réparerai ses brèches, je relèverai ses ruines, / je la rebâtirai comme aux jours d'autrefois », BIBLE 2007, p. 1578.



nombreuses *Nativités* des années 1470 à 1490, Francesco di Giorgio Martini insère non plus de simples constructions délabrées mais des bâtiments aisément identifiables comme des monuments antiques, illustrant de façon exemplaire le goût renaissant de la fin du Quattrocento. Depuis un discret chapiteau corinthien pris dans un mur de brique rouge au second plan (1470, New York, Metropolitan Museum of Art) jusqu'à un majestueux arc de triomphe (1490-95, Sienne, San Domenico) en passant par des fragments de temples, rond (1475 ca, Sienne, Pinacothèque) ou bien carré (1488-94, Sienne, Sant'Agostino), le grand peintre siennois offre un échantillon remarquable de sa connaissance des monuments antiques<sup>13</sup>. Dans ces quatre images, il place l'abri de fortune à l'intérieur même du bâtiment tombé en ruines, les deux plus tardifs étant les plus audacieux : dans la fresque en grisaille de Sant'Agostino (1488-94, Sienne), le toit et deux piliers de l'auvent se substituent aux éléments manquants du bâtiment antique ; dans le panneau de San Domenico (1490-95, Sienne), l'arc est totalement fendu en deux blocs et le seul élément qui assure son unité, physique et symbolique, est le petit toit de fortune de la crèche construit entre ses parois, sous lequel se tiennent le bœuf et l'âne<sup>14</sup>. Jésus lui-même repose sur un fragment de pierre antique au premier plan. Le même goût caractérise la célèbre *pala Sassetti* de Domenico Ghirlandaio (1482-85, Florence, Santa Trinita, Chapelle Sassetti) dans laquelle plusieurs monuments antiques scandent l'espace et la crèche de Jésus est un très beau sarcophage décoré.

C'est avec cette évolution de la crèche à l'esprit qu'il faut comprendre l'hypothèse formulée plus haut sur le traitement de la crèche par Lorenzo Monaco dans la prédelle (1398-1400, Berlin Gemäldegalerie) pour le polyptyque du Carmine. Étant l'héritier d'une tradition figurative qui combinait la grotte et l'auvent en même temps que l'inventeur d'un motif nouveau, le bâtiment en ruine, Lorenzo Monaco recourt à l'expédient que l'on a déjà vu à l'œuvre pour les bergers (*Annonce* et *Adoration*) : il représente dans une même composition les deux motifs, l'ancien et le nouveau. Or, ils sont à l'évidence incompatibles, ce qui a pour conséquence, dans cette prédelle, que le peintre repousse les parois de la grotte sur les côtés – leur conférant l'aspect d'un décor théâtral – pour ménager l'espace suffisant au bâtiment en ruine. Mais il ne s'agit bien là que d'un

---

<sup>13</sup> Pour une étude détaillée des *Adorations des bergers* de Francesco di Giorgio Martini, v. SEIDEL 2003, p. 506-536.

<sup>14</sup> Pinturicchio (1501, Spello, Collégiale de Sainte Marie Majeure, Chapelle Baglioni) recourt au même type d'hybridation.

expédient, que Lorenzo Monaco juge probablement lui-même insatisfaisant puisqu'il n'y recourt dans aucune autre de ses *Nativités* successives, pour lesquelles il pense au contraire des crèches plus simples et plus lisibles. Dans les deux panneaux polylobés (1409, New York, Metropolitan Museum of Art ; 1413, Florence, Santa Maria degli Angeli), il utilise justement la forme du cadre en bois pour donner leur inclinaison aux deux versants de l'auvent qui se trouve en position rigoureusement frontale. Il revient à une disposition oblique plus traditionnelle dans la prédelle du triptyque Bartolini-Salimbeni (1422-23, Florence, Santa Trinita) où l'auvent repose toujours sur deux piliers à l'avant et sur la grotte à l'arrière. Je reviendrai plus loin sur le bâtiment qui abrite la crèche dans la *Nativité* de la *pala Strozzi* (1422-23, Florence, San Marco, anc. Santa Trinita) tant il est particulier et appelle commentaire.

### 9.1.3 L'auvent en bois et le mur en ruine

La seconde *Nativité* que peint Lorenzo Monaco comme scène de prédelle (1409, New York, Metropolitan Museum of Art) s'insérait dans un retable aujourd'hui démembré<sup>15</sup>. Il est étonnant de constater à quel point le peintre a approfondi son interprétation de la scène par rapport au panneau de Berlin. Dans le premier, il avait peint une *Vierge d'humilité* tenant dans ses bras l'Enfant langé, motif caractéristique de la première moitié du Trecento ; dans le second, il peint Marie adorante et Jésus nu, au sol devant elle, rayonnant de lumière. Le traitement de la scène secondaire des bergers est tout aussi amélioré : les ailes de l'ange annonciateur épousent l'arrondi du lobe supérieur droit du panneau tandis que les deux corps agenouillés des bergers s'arquent et occupent l'espace restreint laissé entre la pointe de l'auvent et le bord de l'image. La disposition de la crèche, des animaux et de l'auvent sont rigoureusement ajustés eux aussi. Les animaux, au fond, peuvent se pencher par dessus la crèche posée à même le sol et réchauffer Jésus. Un rai de lumière plus long que les autres vient effleurer le museau du bœuf et le signale comme

<sup>15</sup> Selon Daniela Parenti, il pourrait s'agir d'une prédelle de cinq scènes – dont la cinquième demeurerait pour l'heure inconnue – liée au *Triptyque de San Bartolomeo* à Monteoliveto, dont Lorenzo Monaco reçut la commande en 1406 et pour lequel il fut payé jusqu'en 1411. L'autre hypothèse longtemps accréditée mais désormais rejetée reliait cette prédelle au retable de San Procolo à Florence. Voir Daniela Parenti, « Pietro di Giovanni detto Lorenzo Monaco », in BOSKOVITS 2005, p. 109-114.

l'animal reconnaissant la divinité de Jésus par opposition avec l'âne, comme on l'a vu plus haut chez Lippo Memmi. Les piliers qui soutiennent l'auvent, enfin, servent à énoncer le statut de la Vierge et de son époux. Marie est traversée de haut en bas par le pilier et toute la face antérieure de son corps, incluse dans l'espace sacré, est éclairée par la lumière divine. Joseph par contre est totalement extérieur à cet espace. Il est placé de trois-quarts dos et tient sa tête complètement à la renverse, le visage parallèle au sol, les yeux au ciel. Ce motif est, à ma connaissance, tout à fait nouveau au moment où Lorenzo Monaco l'introduit. Dans le panneau de Berlin, Joseph était placé face au spectateur, assis au sol, enveloppé dans son manteau, les yeux fermés : il adoptait l'attitude qui est la sienne dans l'immense majorité des *Nativités*. D'où vient ce motif si récurrent de Joseph semblant dormir ? Et comment s'explique le changement proposé par Lorenzo Monaco dans le panneau de New York ? Je répondrai à ces questions en retraçant l'histoire de Joseph dans l'iconographie de la *Nativité*.

## 9.2 Joseph ou la difficile acceptation de la Nativité

Dans la majeure partie des *Nativités*, Joseph est isolé. Il est l'une des rares figures, si ce n'est la seule, pour laquelle on puisse constater une continuité de représentation sur plusieurs siècles. Si certains peintres en présentent des interprétations variées – ce sera l'objet de la seconde partie de cette analyse –, d'autres le peignent au Quattrocento exactement comme au Duecento : assis sur un rocher par exemple (1295-99, Pietro Cavallini, Rome, Sainte-Marie-du-Transtévère), ou bien par terre (depuis la mosaïque de 1275-80, Florence, Baptistère jusqu'à Francesco di Giorgio Martini, 1465 ca, Atlanta, Art Association Galleries, en passant par de très nombreux triptyques portatifs). Que ses yeux soient ouverts (1268-70, M. della Maddalena, La Spezia, Museo Civico ; 1315 ca, Pacino di Bonaguida, Florence, Accademia) ou fermés (1353-60, Giovanni da Milano, Prato, Museo Civico ; 1367, Giusto de' Menabuoi, Londres, National Gallery ; 1445 ca, Filippo Lippi, Washington, National Gallery), sa figure ne renvoie pas au moment de la *Nativité* mais à ce qui la précède. L'Évangile de Matthieu raconte que lorsque Joseph découvre la grossesse de Marie, il décide de la répudier en secret ; cet épisode est traditionnellement

appelé « le doute de Joseph<sup>16</sup> ». Mais un ange lui apparaît dans son sommeil et lui explique l'origine divine de l'Enfant : Joseph accepte donc sa venue. Matthieu présente Joseph comme un « homme juste » qui doute certes de son épouse mais accepte immédiatement les paroles de l'ange. Les évangiles apocryphes lui prêtent toute une gamme de sentiments bien plus intenses<sup>17</sup> :

Protévangile de Jacques (I <sup>er</sup> s.)	Il se frappa le visage et se jeta à terre sur son sac et il pleura amèrement ... rempli de frayeur ... il se demandait ce qu'il devait faire d'elle.
Histoire de Joseph le charpentier (IV <sup>e</sup> s.)	Il fut troublé, il prit peur ... à cause de son chagrin, il ne mangea ni ne but <sup>18</sup> .
Évangile arménien de l'Enfance (VI <sup>e</sup> s.)	Chose effrayante et prodigieuse ! Je ne comprends ni n'entends absolument rien au cours de ces événements. Car ces faits sont étranges ; ils dépassent toute conception, tout ce que nous avons vu ou entendu de nos oreilles, ce que j'ai entendu et appris des ancêtres. La stupeur étreint mon esprit. À qui m'adresser ? ... je ne puis résister à cette grande tristesse et à l'affliction qui se sont abattues sur moi.
Pseudo-Matthieu (VIII <sup>e</sup> s.)	il ... se mit à trembler de tous ses membres : plein d'angoisse il s'écria.
Le livre de la Nativité de Marie (VIII <sup>e</sup> – IX <sup>e</sup> s.)	Aussi commença-t-il à être bouleversé et troublé <sup>19</sup> .

La tradition figurative se distingue nettement de ces textes et ne montre que rarement l'intensité du trouble de Joseph qui a tout au plus l'air contrarié, les commissures des lèvres tournées vers le bas chez Ottaviano Nelli (1424, Foligno, Palazzo Trinci) par exemple. La venue de l'ange qui permet de lever le doute de Joseph est un épisode présent dans tous les textes, sans exception. Si cet ange n'apparaît que rarement en peinture – sur le f. 16v (2) du ms it 115 (1335-40, Pairs, BnF) par exemple – et jamais dans la *Nativité* en particulier, l'attitude de Joseph renvoie néanmoins à son message et à ses conséquences. Sa figure isolée et son air absorbé indiquent bien visuellement qu'il est dans un ailleurs spatio-temporel. Dans la fresque de la chapelle Scrovegni à Padoue (1304-06), Giotto parvient à peindre un Joseph complètement extérieur à la composition. Les bras et les jambes repliés et enveloppés dans un manteau jaune, il forme une masse compacte, ovoïde, disposée au tout premier plan de la fresque face au spectateur, de sorte

<sup>16</sup> Sur la tradition textuelle du doute de Joseph, v. GABAY 2012.

<sup>17</sup> V. récits évangéliques au ch. 1.

<sup>18</sup> ÉVANGILES APOCRYPHES 1983, p. 98-99.

<sup>19</sup> LIBELLUS MARIAE 1997, p. 324.

que rien ne le relie aux autres personnages. Ses yeux mi-clos renvoient à la difficile tâche qui l'occupe : accepter sa place ingrate dans la parenté du Christ. Sa paternité est amputée, il ne peut se revendiquer comme le géniteur de l'Enfant envers lequel on lui demande pourtant de se comporter en père protecteur et nourricier. N'est-ce pas cette condition que résume avec malice Franco Sacchetti dans la nouvelle 75 du *Trecentonovelle* où Giotto en personne se voit interrogé sur l'expression de Joseph ?

Chi è uso a Firenze, sa che ogni prima domenica di mese si va a San Gallo ; e uomini e donne in compagnia ne vanno là su a diletto, più che a perdonanza. Mossi Giotto una di queste domeniche con sua brigata ... E andaronsene su a San Galla ; e poi tornando da San Marco e da' Servi e guardando, com'è usanza, le dipinture, e veggendo una storia di nostra Donna, e Iosefo ivi da lato, disse uno di costoro a Giotto :

2. Deh dimmi, Giotto, perché è dipinto Iosef così sempre malinconoso ? –

E Giotto rispose :

2. Non ha egli ragione, che vede pregna la moglie, e non sa di cui ? - <sup>20</sup>

Sacchetti s'appuie sur l'interprétation la plus triviale de Joseph comme archétype du mari trompé pour faire rire le lecteur mais il est indéniable que sa posture est pour le moins inconfortable voire humiliante. Paul Payan a publié en 2006 une histoire fort détaillée de Joseph dans laquelle il retrace son parcours de personnage plutôt négligé pendant des siècles, avant de se voir progressivement valoriser par les franciscains au bas Moyen Âge, pour son humilité et sa proximité avec le Christ<sup>21</sup>. Dans les dernières années du schisme d'Occident durant lesquelles l'Église souffre de graves divisions, Jean Gerson, théologien parisien, s'empare de sa figure pour le proposer comme « protecteur de l'unité du corps social, l'intercesseur à invoquer pour ramener l'Église sous la conduite d'un unique guide<sup>22</sup> ». C'est à l'époque moderne qu'il devient véritablement objet de dévotion. Jérôme Baschet a bien synthétisé l'enjeu fondamental qui caractérise Joseph :

Joseph est d'abord pris dans ce formidable paradoxe qu'est l'Incarnation. Il y est comme dans l'œil du cyclone : comment faire un père de celui dont le rôle éminent consiste d'abord à s'éclipser pour faire place à la toute-puissance du Père divin ? ... Il est le seul à devoir se confronter à une mobilisation de la puissance divine dans l'acte même de l'engendrement corporel d'un être humain. La position de Joseph, au cœur d'un tel

---

<sup>20</sup> SACCHETTI 1996, p. 220-221.

<sup>21</sup> PAYAN 2006.

<sup>22</sup> BASCHET 2008b, p. 191.

paradoxe, explique la fascinante multiplicité des images renvoyées par [lui] ... : figure marginalisée ou exemple de l'époux chaste ; mari étrangement inférieur à sa femme ou bien chef et guide de Marie ; à peine père ou père à part entière ; modèle du clerc tout autant que de l'époux chaste ; figure valorisée par son humilité même ; premier témoin de l'Incarnation et relais dans l'image pour le regard des contemporains<sup>23</sup>.

La variété des facettes de la figure de Joseph se reflète dans les *Nativités* où sa position et son statut trouvent des interprétations fort diverses.

### 9.2.1 Une silhouette recroquevillée

C'est par le geste de l'adoration que Joseph sort pour la première fois de l'isolement, qu'il se déploie dans l'image. Ambrogio Lorenzetti (1320-25, Francfort, Städelsches Museum), le M. di San Martino alla Palma (1325-50, Assise, Coll. Perkins) ainsi que Taddeo Gaddi (1330-35, Florence, Accademia) comptent parmi les premiers à peindre Joseph agenouillé en prière devant Jésus. Dans cette position, il n'est plus ce présent-absent occupé à accepter son sort mais trouve sa place auprès de Marie et du nouveau-né, il intègre le temps de la Nativité. Quoique minoritaire, la représentation de Joseph en adoration perdure néanmoins à travers le Trecento (1370, Andrea Bonaiuti, Moscou, Musée Pouchkine ; 1370-80, Jacopo di Cione, Ottawa, Musée des Beaux-Arts et surtout, dans leur ensemble, les *Nativités avec sainte Brigitte de Suède*). L'essor de la figure de Joseph adorant advient durant le second quart du Quattrocento avec Beato Angelico (1425-30, Minneapolis, Institute of Arts ; 1428 ca, Forlì, Pinacoteca Civica ; 1440-41, Florence, San Marco, fresque ; 1450-53, Florence, San Marco, anc. SS. Annunziata) qui en fait un élément caractéristique de ces *Adorations*<sup>24</sup>. Après lui, le motif devient courant : Zanobi Strozzi (1433-34, New York, Metropolitan Museum of Art ; 1455-60, New York, Metropolitan Museum of Art), Sano di Pietro (1445 ca, Vatican, Pinacothèque), Pesellino (1445, Florence, Offices), Giovanni di Francesco (1450 ca, Paris, Louvre), Giovanni Francesco da Rimini (1455 ca, Avignon, Petit Palais).

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>24</sup> Les *Adorations* de Beato Angelico sont analysées plus bas, dans la partie sur les animaux, § 9.3.1 L'âne et le bœuf : *pecus* vs *bestia*

Paul Payan a analysé le déplacement spectaculaire de Joseph depuis les marges de la *Nativité* jusqu'à son centre à l'aide de la forme géométrique du triangle qui visualise « la position des trois personnages dans les rapports familiaux<sup>25</sup>. » Des *Nativités* suivant le modèle byzantin aux *Adorations* du Quattrocento, il a tracé un triangle entre les têtes de Marie, Jésus et Joseph et établi une typologie reflétant le changement de statut du père terrestre du Christ<sup>26</sup>. Les deux premiers types décrivent les *Nativités* des Due et Trecento :

- Dans le premier cas, le couple Vierge-Enfant est extrêmement rapproché, soit parce que la crèche est placée juste à côté du lit de Marie, soit parce que celle-ci tient elle-même l'Enfant dans ses bras. Joseph est alors relégué très loin, souvent à l'autre extrémité de l'image.
- La seconde disposition lui est un peu plus favorable parce qu'il est plus proche de la Vierge, mais il est alors placé au bas de l'image, souvent assis au pied du lit<sup>27</sup>.

Pour ce qui est des *Nativités* italiennes, il me semble que la nuance identifiée par Paul Payan, le premier degré de rapprochement, se joue non seulement dans la position mais encore dans le regard de Joseph. S'il est entièrement absorbé dans ses pensées en plus d'être exclu du centre de l'image dans bon nombre de compositions, il en existe d'autres où, tout en gardant une place périphérique, il se tourne vers la Mère et l'Enfant, établissant de la sorte un premier contact affectif, discret mais bien réel, qui suggère leurs liens de familiarité (1270, Guido da Siena, Paris, Louvre ; 1280, Guido di Graziano, Sienna Pinacothèque ; 1285, M. della Maddalena, Paris, Musée des Arts Décoratifs ; 1296, Jacopo Torriti, Rome, Sainte-Marie-Majeure). Starnina (1404-08, Turin, coll. Part.) recourt à un autre moyen figuratif pour rapprocher les membres de la sainte Famille : Joseph se tient toujours assis au sol et recroquevillé mais sa silhouette se superpose pour partie à celle de Marie de sorte que lui, Marie et Jésus, s'inscrivent ensemble dans un arc qui relie leurs trois auréoles. Leur disposition concentrée sur la gauche de la composition, les uns sur les autres, les désignent bien comme groupe familial, par opposition aux bergers en position d'adoration sur la droite. Les deux autres types identifiés par P. Payan concernent les *Adorations* des Tre et Quattrocento :

---

<sup>25</sup> PAYAN 2006, p. 133.

<sup>26</sup> « Une représentation de la Nativité est bien un triangle entre trois personnages plus ou moins proches et cette disposition géométrique est, à elle seule, porteuse de sens. L'ensemble de notre corpus de Nativités peut donc être examiné selon cette approche simple, en les traduisant sous forme de triangles constitués par les têtes des trois personnages. », *Ibid.*, p. 133.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 133-134.

- Le premier marque encore une certaine hiérarchie entre les deux parents : Joseph est placé juste derrière la Vierge, très proche d'elle, mais plus éloigné de l'Enfant. ... le petit côté est cette fois formé par le couple Marie-Joseph, uni dans la contemplation de l'Enfant que son caractère divin éloigne d'eux.
- Enfin, le dernier type marque l'aboutissement de l'évolution et apparaît le plus favorable à Joseph : il place les deux parents de part et d'autre de l'Enfant de façon symétrique et l'on obtient alors un triangle isocèle, et dans certains cas équilatéral<sup>28</sup>.

Les peintres siennois (1374, Bartolo di Fredi, New York, Metropolitan Museum of Art ; 1383-88, *id.*, Vatican, Pinacothèque ; 1390s, *id.*, Torrita, Sante Flora e Lucilla ; 1404, Taddeo di Bartolo, Sienne, Santa Maria dei Servi ; 1440 ca, M. dell'Osservanza, El Paso, Museum of Art) comptent parmi les adeptes du premier type où Marie et Joseph se rapprochent, ce qui a pour effet de souligner leur statut d'époux. Tous deux deviennent en effet, dans les derniers siècles du Moyen Âge un modèle de couple vertueux<sup>29</sup>.

Il paraît cependant difficile d'employer le terme de « symétrie » pour qualifier aussi bien le rapport de Marie et de Joseph que celui de chacun d'entre eux avec Jésus. Joseph demeure toujours hiérarchiquement inférieur, même si la différence est infime comme dans la fresque d'Ugolino di Prete Ilario (1370-84, Orvieto, Duomo) où il s'humilie à peine plus que la Vierge devant Jésus. Marie et Jésus ont un rapport privilégié que rien ne saurait égaler : dans le panneau de Sano di Pietro (1445 ca, Vatican, Pinacothèque), les deux parents sont abrités par la crèche, ils sont à égale distance de la tête de l'Enfant, mais tout le corps de ce dernier est tourné vers celui de sa Mère, rétablissant la dissymétrie en sa faveur. Toutefois, tout en préservant ces détails, il est indéniable que certains peintres construisent des images autour d'une quasi symétrie, y compris le même Sano di Pietro (1470s, Montecarlo, Barbara Piasecka Johnson Collection). Pesellino (1445, Florence, Offices) comme Giovanni di Francesco (1450 ca, Paris, Louvre) utilisent un pilier de la crèche, au pied duquel se trouve Jésus nu, pour dessiner l'axe de symétrie de leur composition. Associant un animal à chaque parent et plaçant ces derniers en position spéculaire, il ne reste plus que la direction du corps de l'Enfant pour empêcher la symétrie de fonctionner. En réalité, dans ce type de cas, ce n'est pas tant la question de la symétrie

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>29</sup> « L'essor d'une véritable dévotion laïque, dans le sillage des ordres mendiants, implique de faire de l'état de mariage un cadre de vie spirituelle, et donc d'en donner des modèles. ... Le mariage de Joseph et Marie est donc bien présenté comme un modèle, et cela ouvre la voie à la possibilité de concevoir la sainteté dans le cadre de l'état matrimonial. », *Ibid.*, p. 303-304.



dans l'image qui est en jeu que l'invention du motif iconographique de la sainte Famille qui, entre la moitié du Quattrocento et le Cinquecento, connaît un large succès dont Paul Payan a pointé la portée anthropologique :

Dès lors que Joseph cesse d'être représenté comme un simple spectateur ... il devient possible de penser et de visualiser les rapports entre ces trois personnages en termes de famille, ce qui n'était pas forcément évident auparavant. La nature de ce que l'on cherche à représenter change alors profondément : ce n'est plus seulement la narration d'un épisode, la mise en image d'un moment précis de l'histoire du Christ ... c'est la représentation d'une situation, et peut-être plus encore d'une relation<sup>30</sup>.

Si l'on peut employer l'expression de sainte Famille pour désigner tout simplement le groupe formé par Marie, Joseph et Jésus au sein d'une *Nativité*, d'un point de vue iconographique sa définition est moins évidente, dans la mesure où elle ne correspond pas à une scène reconnaissable de l'Histoire du Christ. Ce qualificatif s'applique en fait dès lors que la « relation » de parenté est ouvertement mise en valeur par le peintre, ce qui est le cas dans les images où Joseph se rapproche de son épouse et du Fils divin. Pour ce qui est de la période que j'étudie, la sainte Famille sera toujours l'une des composantes de la *Nativité* mais pas encore une scène en soi<sup>31</sup>.

### 9.2.2 Père nourricier, mari pudique

La posture de Joseph en adoration, quoique majoritaire, n'est que l'une des variantes de l'intégration du père terrestre de Jésus dans l'image. Une autre variante, principalement adoptée par la peinture et l'enluminure française mais surtout allemande et flamande, consiste à montrer Joseph en père nourricier, occupé à toutes sortes de tâches matérielles destinées à améliorer le confort de l'Enfant (le réchauffer, le nettoyer, le nourrir)<sup>32</sup>. C'est

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>31</sup> Au Cinquecento et au Seicento en revanche, la cellule familiale Joseph-Marie-Jésus devient objet de représentation – et donc de dévotion – *per se*, désormais autonome et non plus insérée dans un cadre narratif tel que pouvait l'être la *Nativité*. Le *Tondo Doni* de Michel-Ange (1503-04, Florence, Offices), sans doute l'une des saintes Familles les plus célèbres, montre en effet les corps et les regards entrelacés des trois protagonistes devant un arrière-fond plein de nus à l'antique, sans plus aucune des caractéristiques de la *Nativité*.

<sup>32</sup> Les exemples sont innombrables, mais qu'il me soit permis de remercier ici Anna Fontes pour avoir porté à ma connaissance la *Nativité* d'un maître anonyme rhénan (1420 ca, Bâle, Kunstmuseum), tout à fait représentative, où Joseph réchauffe les langes pour l'Enfant auprès du feu tandis que Marie et le bœuf

moins le cas dans la peinture italienne où les gestes relevant de l'affection et/ou de la gestion pratique demeurent le fait de Marie et des sages-femmes. Il existe néanmoins une exception notable : la fresque de Vitale da Bologna (1338-1340, Bologne, Pinacothèque) où Marie et Joseph jouent le rôle traditionnellement réservé aux sages-femmes. Joseph verse l'eau dans la bassine et Marie tâte la température de l'eau. À ma connaissance, cette version de la *Nativité* demeure un hapax en terre italienne. Il s'explique probablement dans le contexte où le franciscanisme tend à valoriser l'implication de Joseph dans des tâches humbles. On l'a vu au ch. 5, les *Meditationes Vitae Christi* racontent que Joseph se préoccupe du confort de Marie et extrait pour elle le coussin de la selle de l'âne, sur lequel il l'invite à s'asseoir et se reposer. La selle de l'âne, si elle sert bien d'accoudeur à Marie au f. 20 du ms. It. 115, devient en réalité rapidement un attribut de Joseph (1365-82, Simone dei Crocefissi, Florence, Offices ; 1470-75, Piero della Francesca, Londres, National Gallery), de même que la gourde en forme de petit tonneau (1425-1435, Paolo Schiavo, Philadelphie, Museum of Art) et parfois le bâton de pèlerin auquel est accroché le baluchon (1395-1400, Cenni di Francesco di Ser Cenni, Florence, Accademia ; 1400-24, An. Vénitien, Venise, Museo Correr ; 1410 ca, M. dell'Assunta di Amelia, Spello, Pinacoteca)<sup>33</sup>. Tous ces éléments renvoient à la figure de Joseph comme guide de la sainte Famille en voyage, ils font allusion aussi bien au trajet vers Bethléem pour le recensement qu'à la *Fuite en Égypte* qui les attend, très souvent représentée à la suite de la *Nativité* et de l'*Adoration des Mages* dans les cycles de l'*Enfance*. Les attributs de Joseph-pèlerin présentent le double avantage de mettre en valeur sa modeste condition et la précarité de son statut de voyageur et d'en faire une figure d'identification proche de celle des bergers pour l'éventuel pèlerin qui se recueillerait devant le retable ou la fresque.

Le ms. It. 115 contient surtout l'image exceptionnelle du Joseph à l'Enfant (f. 31v) qui résume à elle seule « l'insistance croissante sur la part sensible de l'Incarnation [qui] permet ... de valoriser Joseph en tant qu'acteur au plus intime des épisodes de la vie de

---

sont en adoration. Cette *Nativité* permet de plus d'apporter un contre-point au propos de Paul Payan selon lequel « toutes les représentations qui placent Joseph dans cette position [en train d'exécuter des tâches ménagères] sont des *Nativités* traditionnelles, c'est-à-dire montrant Marie allongée sur sa couche. Il n'existe à notre connaissance aucun cas où Joseph est occupé à des tâches matérielles pendant que la Vierge est en adoration. », PAYAN 2006, p. 247. La *Nativité* de Bâle en est un.

<sup>33</sup> Mariotto di Cristofano (1450-57, Florence, Accademia) peint tout simplement la selle entre Marie et Joseph, comme trace de leur itinérance, sans la rapporter plus à l'un qu'à l'autre.

l'Enfant divin<sup>34</sup>. » Vis-à-vis des *Nativités* construites sur le modèle byzantin le renversement est total : Joseph est désormais pleinement inclus dans la scène par l'expression de son lien affectif avec l'Enfant Jésus. Lorsque Joseph est affranchi de sa représentation en aparté, il peut donc prendre les traits d'un père attentionné, cependant, dans la majeure partie des cas, ce n'est pas sur cette dimension familière que les peintres italiens mettent l'accent. Si son attitude et sa posture changent, l'enjeu de sa présence demeure le même. C'est particulièrement frappant dans les *Nativités avec Brigitte de Suède*. Joseph apporte une bougie pour éclairer la grotte où Marie va accoucher (*portavit ad virginem candelam accensam fixitque eam in muro*), après quoi il ressort par pudeur parce qu'un homme n'assistait pas à l'accouchement de sa femme<sup>35</sup>. Lorsqu'il revient, Marie et lui placent ensemble l'enfant dans la crèche et l'adorent de concert. Dans ses trois *Nativités selon sainte Brigitte* (1373-75, Vatican, Pinacothèque ; *id.*, Philadelphie, Museum of Art ; *id.*, New Haven, Yale University Art Gallery), Niccolò di Tommaso dispose une petite bougie allumée sur le mur du fond de la grotte. De plus, il insère dans la grotte une double paroi qui, en isolant Joseph, illustre précisément le fait qu'il arrive après l'accouchement, sans y avoir assisté. Ce dernier est donc le bon époux qui connaît ses devoirs, comme le dit l'inscription sur son auréole : « SANCTUS JOSEPHUS SPONSUS VIRGINIS » (panneau du Vatican). Il est aussi le seul être pleinement et uniquement humain de la sainte Famille, comme le rappelle la bougie rendue obsolète par la lumière surnaturelle qu'émettent Marie et Jésus.

Le peintre insère également la figure de Dieu le Père au sommet de ses compositions (on ne le voit plus dans le panneau de New Haven qui a été tronqué, mais sa présence est tout à fait plausible si l'on s'en tient à l'organisation des deux autres panneaux). Ainsi, pour reprendre la technique d'analyse de Paul Payan, Niccolò di Tommaso représente-t-il deux triangles de relation bien distincts : un premier triangle relativement symétrique relie Marie et Joseph à l'Enfant situé entre eux, un second tout à fait asymétrique lie Dieu le Père à Marie et Jésus, excluant complètement Joseph. Dans le panneau du Vatican comme dans le triptyque de Philadelphie, une ligne verticale et centrale découpe l'espace en deux. Dans le panneau du Vatican, cette ligne est dessinée par le phylactère de Dieu

---

<sup>34</sup> BASCHET 2008b, p. 192.

<sup>35</sup> Les hommes n'assistaient leurs femmes qu'en cas d'accouchement difficile. Ce qui, par définition, ne peut pas être le cas pour Marie.

qui descend vers Jésus, « HIC EST FILIUS MEUS » ; dans celui de Philadelphie, elle passe entre les deux phylactères des chérubins, « GLORIA IN EXCELSIS DEO » et « ET IN TERRA PAX HOMINIBUS ». La moitié gauche de l'image est donc le lieu où se déroule l'histoire sainte, la moitié droite celle des témoins, Joseph, Brigitte et les bergers. Dieu le Père, placé au centre et à l'origine de cette ligne de partage, domine l'ensemble. Comme son nom même l'indique et comme son phylactère le proclame, il est le seul détenteur de la part symbolique de la paternité de Jésus, Joseph étant explicitement chargé d'incarner le *sponsus* de Marie. L'attribution de ce titre dans son auréole est à la fois une gratification mais aussi une exclusion irrévocable du titre de père à part entière :

Il n'est pas véritablement un père naturel, ni un père adoptif, ni un parrain ou un père spirituel, mais son image renvoie pourtant à chacune de ces catégories paternelles. Il est d'ailleurs significatif qu'il soit finalement assez peu invoqué comme modèle de père de famille<sup>36</sup>.

La différence entre les deux gestes d'adoration de Marie et Joseph (mains jointes pour l'une, mains croisées sur la poitrine pour l'autre) souligne, si c'était encore nécessaire dans une image déjà si explicite, toute l'humilité de ce dernier. Plusieurs peintres reprennent le motif de la bougie de Joseph (1404, Martino di Bartolomeo, Berlin, Gemäldegalerie ; 1395-1433, Turino Vanni, Pise, San Matteo ; 1469, Lorenzo da Viterbo, Viterbo, Santa Maria della Verità) en plaçant la bougie – qui a dans les trois cas une taille équivalente à celle d'un cierge d'église – dans la main de Joseph et non plus sur la paroi de la grotte. La bougie prend ainsi valeur d'attribut et désigne le père terrestre du Christ dans les limites de son humanité. Dans la fresque de Viterbe, la paroi de la grotte isole tout à fait le couple Vierge-Enfant de Joseph qui s'approche, suivi des sages-femmes. Deux distiques explicitent le statut des personnages, placés sous Marie et Jésus :

NATI MATER ADEST PUERI NATIQUE PARENTIS

La mère se tient auprès de celui qui est né pour être son enfant et pour l'engendrer

FILIA TAM CASTI SPONSA PUDICA VIRI

[elle est] la fille et l'épouse très vertueuse d'un homme très pur

---

<sup>36</sup> PAYAN 2006, p. 334.

Les liens de parenté qui unissent Jésus à Marie ne suivent pas uniquement l'ordre généalogique – elle est sa Mère, il est son Fils. Ils reflètent aussi la part de puissance divine en Jésus que traduit l'emploi de *natus* suivi du génitif (destiné par la naissance à, né pour) : à peine engendré par sa mère, il l'engendre (*parens*, de *pario*), comme le dit Dante dans le chant XXXIII du Paradis, *Vergine madre, figlia del tuo figlio*<sup>37</sup>. Enfin, outre ce double rapport de filiation et de génération, ils sont également l'Époux et l'Épouse du Cantique ainsi que le Dieu uni à son Église. Leur statut de conjoints est rendu dans l'usage distributif de *tam* qui s'applique aussi bien à *castus* qu'à *pudica* et dans les termes de *sponsa* et *vir*, en même temps que la supériorité de Dieu sur la Vierge comme Église se lit dans l'enchâssement de la *sponsa pudica* entre les deux termes qui l'encadrent, *casti* devant et *vir* derrière. Le distique sous Joseph est une question rhétorique :

QUAE MAIORA TUAE POTERAS OPTARE SENECTAE  
À quel plus grand bonheur aurais-tu pu aspirer pour ta vieillesse

GAUDIA QUAM TANTI PIGNORIS ESSE PATREM  
que d'être le père d'un tel gage [de salut]<sup>38</sup> ?

Joseph se caractérise par sa vieillesse (*senecta*) et sa qualité de père, *pater* se distinguant ici du *parens* du premier distique. *Pater* s'entend comme fonction sociale alors que *parens* seul comprend la capacité générative, *pario* étant le verbe employé pour dire l'accouchement. Les retables de Niccolò di Tommaso et la fresque de Lorenzo da Viterbo offrent ainsi deux exemples à la fois proches et dissemblables de commentaire sur les liens de parenté en jeu dans la Nativité. Le premier met l'accent sur Joseph comme *sponsus* pour l'éloigner du statut de *pater*, revendiqué par Dieu le Père lorsqu'il affirme que Jésus est son *filius*. Le second recourt au contraire au vocabulaire du lien conjugal pour décrire les rapports entre Jésus et Marie, et utilise *pater* dans une acception faible. Dans les deux cas, les paroles explicitent la limite du rôle de Joseph, déjà isolé dans l'image. Il fait en réalité l'objet d'injonctions contradictoires puisqu'il est en même temps invité à se réjouir de l'honneur qui lui est fait d'accompagner Jésus dans sa vie terrestre (*quae maiora gaudia*). L'observation

<sup>37</sup> Sur ce point, voir « Le Fils a-t-il la puissance d'engendrer ? », in WIRTH 2011, p. 159-165. Le rapprochement avec le chant paradisiaque revient à Gerardo de Simone, DE SIMONE 2011, note 138.

<sup>38</sup> Que Guillaume Calafat, Arnaud Fossier, Émilie Kurdziel et Benoît Schmitz soient ici remerciés pour l'attention avec laquelle ils m'ont aidée à établir la traduction la plus précise possible de ces vers. Toute erreur est de mon fait.

sérielle de Joseph dans la *Nativité* permet d'identifier plusieurs représentations très différentes de sa figure qui correspondent à ces facettes contradictoires : d'abord montré en prise au doute, c'est-à-dire à un moment précédant la *Nativité*, il est ensuite intégré par les peintres italiens au temps de la *Nativité* entendu comme le déroulement des différentes étapes qui suivent l'accouchement (le *Bain*, l'*Adoration*) et durant lesquelles il peut exprimer joie et dévotion.

### 9.2.3 *Le témoin de l'Incarnation*

Dans la prédelle du Metropolitan Museum of Art (1409, New York), Lorenzo Monaco lui confère encore une autre dimension. Le peintre florentin n'illustre ni un épisode antérieur à la *Nativité* ni un épisode postérieur mais plutôt la sidération du cosmos tout entier dans l'instant de la naissance de Jésus, vue à travers les yeux de Joseph. Cet épisode apocryphe se trouve dans le Protévangile de Jacques. Parti chercher de l'aide, c'est-à-dire une sage-femme, Joseph s'arrête sur la route, soulève les yeux au ciel et s'aperçoit soudain que le monde entier s'est figé : « Or moi, Joseph, je me promenais et ne me promenais pas. Et je levai les yeux vers la voûte du ciel et je la vis immobile, et je regardai en l'air et je le vis figé d'étonnement. Et les oiseaux étaient arrêtés en plein vol<sup>39</sup> ». Dans une composition où Marie est montrée en train d'adorer son Fils, Lorenzo Monaco réussit le tour de force de saisir l'instant de la venue au monde de Jésus dans la figure de Joseph. Assis au bord du cadre dans la position du spectateur, la tête complètement renversée, Joseph est loin de la grotte de Marie, il faut l'imaginer marchant sur les sentiers et s'arrêtant soudain pour contempler le phénomène surnaturel qui se produit. Son regard dirigé vers la voûte céleste nous permet d'entrer en contact avec l'instant précis où se joue la venue de Dieu sur terre, sa manifestation dans un être de chair. Lorenzo Monaco me semble être le seul à avoir illustré ce moment<sup>40</sup>. Depuis l'ange qui semble littéralement électrocuter les bergers arqués

<sup>39</sup> Protévangile de Jacques 18, 2, v. ch. 1.

<sup>40</sup> On retrouve ce geste de la tête chez Bartolomeo di Fruosino, inspiré de Lorenzo Monaco, pour Joseph et le bœuf, dans sa *Nativité* (1415-1420) du Choral G 73 du Bargello, in PARENTI TARTUFERI 2006, p. 89. Dans la *pala* Sassetti de Ghirlandaio (1482-85, Florence, Santa Trinita), Joseph porte sa main à son front tout en levant le visage mais il observe au loin le cortège des Mages qui approche. L'*Adoration* de Ghirlandaio se déroule, de plus, en plein jour, alors que Lorenzo Monaco avait ostensiblement soigné le rendu de l'obscurité nocturne pour mettre en valeur les manifestations de la lumière divine.

dans un mouvement spasmodique jusqu'aux détails plus discrets des reflets dorés sur les cimes des arbres tout en haut à gauche de l'image ou du vêtement de Joseph qui change de couleur sur le bras et l'épaule là où la lumière frappe le plus intensément, toute la composition est habitée par cette atmosphère merveilleuse que confère la présence insolite de la lumière pendant la nuit.

Lorenzo Monaco peint trois autres *Nativités* dans lesquelles il varie encore l'attitude de Joseph :

- comme troisième scène de la prédelle du retable du *Couronnement de la Vierge* (1413-1414, Florence, Offices) qui se trouvait à l'origine à Santa Maria degli Angeli, l'église camaldule dans laquelle Lorenzo Monaco avait été ordonné en 1390 ;
- comme deuxième scène de la prédelle du retable de l'*Annonciation* (1422-23, Florence, Santa Trinita, Chapelle Bartolini Salimbeni) encore *in situ* dans la chapelle elle-même décorée à fresque par Lorenzo Monaco ;
- comme deuxième scène de la prédelle de la célèbre *pala di Santa Trinita* (1422-23, Florence, San Marco) achevée après la mort de Lorenzo Monaco par Beato Angelico entre 1425 et 1432, avec la *Déposition* au registre principal.

Il reprend dans la prédelle de Santa Maria degli Angeli une bonne part des éléments de celle de New York : les versants du toit de la crèche épousent l'angle du panneau polylobé, bergers, feuillage des arbres, rochers et épaule de Joseph sont éclairés par la lumière divine en pleine nuit, Marie adore Jésus nu, au sol ; mais Joseph est cette fois assis près de la Mère et du Fils et non plus isolé, il regarde l'Enfant et non la voûte céleste. De plus, il lève la main droite avec la paume tournée vers Jésus. Par ce geste, il reconnaît le nouveau-né pour ce qu'il est vraiment, c'est-à-dire Dieu incarné, et le salue. La *Nativité* du triptyque Bartolini-Salimbeni semble une copie simplifiée des exemples précédents. Le traitement de la lumière dans la nuit y est repris, mais sans le détail subtil du vêtement de Joseph qui perd sa couleur sur l'arrondi de l'épaule où la lumière intense se reflète, de même que le sol rocheux au bord de l'image n'est pas travaillé comme il l'était dans les panneaux du Metropolitan Museum of Art et des Offices (anc. Santa Maria degli Angeli). Dans ces deux derniers, Lorenzo Monaco avait ciselé les rochers au tout premier plan, suggérant que la sainte Famille se trouvait sur une sorte de promontoire bien distinct de l'espace du spectateur. Ce procédé permettait de rehausser les protagonistes de l'histoire sainte et de souligner qu'ils s'offraient comme objet de dévotion au fidèle venu se

recueillir devant le retable dans la chapelle de l'église. Le sol au premier plan du panneau de la chapelle Bartolini-Salimbeni semble n'avoir pour fonction que de remplir l'espace de la composition jusqu'aux bords du panneau. Enfin, la figure de Joseph, si précisément chargée de sens dans les autres *Nativités*, n'a pas ici de relief particulier. L'homme est assis de trois-quarts dos et regarde l'Enfant. L'ensemble de ces différences me pousse à croire que Lorenzo Monaco a sans doute délégué la réalisation de cette *Nativité* à un autre peintre de son atelier qui n'avait pas la même acuité que lui dans la compréhension de la scène. Peut-être était-il occupé par d'autres commandes, comme celle du triptyque commandité par Palla Strozzi en 1419 pour la chapelle familiale, toujours dans la même église Santa Trinita.

La *Nativité* qu'il peint pour la *pala* Strozzi est aussi riche et étonnante que celle de la *pala* Bartolini-Salimbeni était plate. Une muraille crénelée dotée de plusieurs portes encercle les personnages au premier plan et dessine une sorte d'île au milieu de nulle part. La *Nativité* semble se dérouler sur un plateau, au sommet d'un mont, à l'abri de ces murailles roses tandis que, de l'autre côté, s'ouvrent des abîmes sombres. La circularité de ces murs fait en sorte qu'ils réfléchissent infiniment leur luminosité. Les couleurs chatoyantes se distinguent parfaitement bien au sein de cet îlot lumineux : le jaune des monticules, le bleu du manteau de Marie, le vert de la cabane ainsi que le magnifique drapé rose du manteau de Joseph. Par contraste, les créneaux des murailles se détachent contre la noirceur de la nuit qui règne partout alentour. La lumière merveilleuse ne reparait que dans le lointain, dans un arrière-plan que la petitesse des personnages fait sembler extrêmement distant, pour éclairer les bergers sur la gauche et les tours d'un château ou d'une ville sur la droite. La muraille qui rend l'espace « totalement surreale » renvoie probablement à la puissance divine qui préside à la Nativité<sup>41</sup>. La tradition iconographique, suivant les récits apocryphes, avait longtemps représenté la scène dans une grotte pour souligner le dénuement de Marie et de Jésus au moment de l'accouchement. J'ai tenté de montrer comment Lorenzo Monaco avait fait exploser la forme de la grotte dans sa *Nativité* de Berlin (1398-1400, Gemäldegalerie), par l'écartement de ses parois rocheuses. Dans la *Nativité* Strozzi (1422-23, Florence, San Marco) il propose une interprétation nouvelle et personnelle du lieu de la venue au monde du Seigneur. Elle n'advient plus dans une cavité naturelle, sombre, qui évoque les entrailles de la terre mais dans une cité céleste. Lorenzo

---

<sup>41</sup> PARENTI TARTUFERI 2006, p. 236.



Monaco peint une sorte de *Nativité* dans les nuages, où l'humilité des protagonistes est transcendée par la volonté de Dieu le Père qui se manifeste dans cette muraille protectrice, dont la forme circulaire renvoie à son infinie puissance. Dans ce rapt de la *Nativité* transportée au ciel, Joseph joue le rôle de témoin. Il retrouve le geste de la main levée que Lorenzo Monaco lui avait attribué dans le *Triptyque du Couronnement* (1413, Florence, Offices), mais son positionnement dans la composition se complique ultérieurement. Jésus et les animaux se trouvent en effet à l'intérieur d'une maisonnette avec une double ouverture à arcade, l'une allant jusqu'au sol du côté de Marie, l'autre, plus petite, du côté de Joseph. Joseph, assis à l'extérieur, observe donc la scène par une fenêtre. Une dizaine d'année avant que Leon Battista Alberti ne le théorise dans le *De Pictura* (1435), Lorenzo Monaco ne peint-il pas une *aperta finestra ... ex qua historia contueatur*<sup>42</sup> ? À travers le cadre que dessine la fenêtre, Joseph voit Marie adorant Jésus, c'est-à-dire l'essentiel de l'histoire sainte dans la *Nativité*. Les curateurs de l'édition bilingue du *De Pictura* apportent des précisions importantes sur le sens albertien de *finestra* :

Jamais Alberti ne dit que cette fenêtre « ouvre sur le monde ». Idée anachronique, théoriquement impossible, proprement impensable pour l'humaniste. ... Elle ne donne pas sur le monde, mais sur l'*historia*. La fenêtre n'est pas la peinture ou la représentation, mais leur condition de possibilité : elle les donne à voir. Dès lors, le tableau, loin d'apparaître comme un fragment du monde infini, est une totalité close et finie<sup>43</sup>.

Au terme de l'observation des cinq *Nativités* de prédelle de Lorenzo Monaco, il est clair que le peintre a mené jusqu'au terme de son existence une réflexion minutieuse sur la valeur de l'Incarnation et sur la capacité des moyens figuratifs à l'illustrer. Accordant un rôle central à Joseph comme figure de témoin privilégié, il renouvelle aussi profondément la conception du lieu où la scène se déroule. Dans l'*Adoration des Mages* (1422, Florence, Offices) contemporaine de deux dernières *Nativités* (1422-23, Florence, Santa Trinita et 1422-23, Florence, San Marco), Lorenzo Monaco peint derrière Marie et Jésus une construction à arcades qui rappelle le cabanon de la *pala Strozzi*. À ceci près que dans l'*Adoration des Mages* le bâtiment ne répond à aucune exigence de vraisemblance. Si la partie la plus proche du spectateur ressemble à une cabine dont l'un des côtés serait

---

<sup>42</sup> « une fenêtre ouverte à partir de laquelle l'histoire représentée pourra être considérée. », LEON BATTISTA ALBERTI 2004, p. 82-83.

<sup>43</sup> LEON BATTISTA ALBERTI 2004, p. 323.

ouvert en arcade, le bâtiment ne semble plus ensuite être constitué que de simples arcades disposées les unes contre les autres à angle droit, en une succession potentiellement infinie dans la mesure où les limites de l'ensemble ne sont pas réellement perceptibles à l'arrière-plan du tableau. Construction tout à fait abstraite – au sein de laquelle émergent les têtes du bœuf et de l'âne elles aussi disposées à angle droit – contre laquelle se découpent les silhouettes de la Mère et du Fils, elle renvoie probablement, par sa rigueur et son inutilité, à la présence divine dans l'image, à la manière de ce que Daniel Arasse suggérait pour la perspective dans les *Annonciations*<sup>44</sup>. Ces crèches, aussi bien dans l'*Adoration des Mages* que dans la prédelle de la *pala Strozzi*, demeurent exceptionnelles. Les *Nativités* de Lorenzo Monaco marquent toutefois ses contemporains, Priamo della Quercia (1430, Lucca, Museo di Villa Guinigi) par exemple qui, sans proposer une image d'une complexité comparable, lui emprunte son traitement du nocturne, l'auvent en position frontale ainsi que les postures des protagonistes et des animaux. Beato Angelico, probablement formé si ce n'est dans l'atelier même de Lorenzo Monaco du moins dans son entourage proche, atteint dans ses *Nativités* un niveau tout aussi exceptionnel et personnel de «devota riflessione sul mistero dell'Incarnazione, reso storicamente possibile dall'episodio della Natività<sup>45</sup>.» Beato Angelico peint la naissance du Christ à quatre reprises :

- dans un petit diptyque destiné à la dévotion privée (1428 ca, Forlì, Pinacoteca Civica) dont la deuxième scène est la *Prière au Jardin des Oliviers* ;
- dans les mêmes années sur un panneau aujourd'hui isolé (1425-30, Minneapolis, Institute of Arts) qui appartenait peut-être à l'origine à un ensemble complexe ;
- à fresque sur le mur de l'une des cellules du couvent de San Marco à Florence (1440-41) où elle se trouve encore ;

---

<sup>44</sup> À distance d'un demi millénaire, ces architectures de Lorenzo Monaco sont, au moins en partie, à l'origine d'œuvres de Giorgio De Chirico (1888-1978) telles que *Il viaggio angoscioso* (1913, New York, MOMA) ainsi que de la majeure partie de ses œuvres des années 1910 dans lesquelles reviennent des bâtiments avec des arcades en enfilade, jusqu'à l'autoportrait de 1920. Ensuite, elles reviennent dans les portraits d'humains au tronc plein de ruines, tel que l'*Archeologo* de 1928 et jusqu'au *Triangolo metafisico* de 1958.

<sup>45</sup> Mara Minasi, in DE SIMONE, MORELLO, ZUCCARI 2009, p. 161. Sur sa formation : « Guido di Pietro [Beato Angelico] è attestato per la prima volta come pittore nel 1417, quando viveva (e con ogni probabilità lavorava) nella stessa parrocchia di Lorenzo Monaco, quella di San Michele Visdomini, ed era in intimi rapporti con un miniaturista, Battista di Biagio Sanguigni che, è dimostrabile, si era “diplomato” nella bottega di Lorenzo Monaco. », Kanter, in PARENTI, TARTUFERI 2006, p. 64.

- dans le célèbre *Armadio degli Argenti* enfin (1450-53), aujourd'hui conservé à San Marco à Florence, mais destiné à l'origine à décorer l'armoire où étaient conservés les ex-voto et les parements liturgiques de la Santissima Annunziata, dans la même ville<sup>46</sup>.

Si l'on peut supposer que l'atmosphère nocturne dans laquelle se déroule la *Nativité* de Forlì doit beaucoup à Lorenzo Monaco – Roberto Longhi, emphatique, n'hésitait pas à parler à son sujet du « cielo di estremo tramonto su cui s'intaglia il più massiccio eppure più articolato crinale di montagna italiana che sia mai stato trasmesso in pittura » – Beato Angelico élabore en réalité une interprétation assez éloignée de celle(s) de Lorenzo Monaco<sup>47</sup>. Le type de support sur lequel il peint modifie les possibilités de composition : que ce soit sur des petits formats (1428, Forlì, Pinacoteca et 1425-30, Minneapolis, Institute of Arts) ou bien plus grands (1450-53, Florence, San Marco), ses *Nativités* ont un format rectangulaire et vertical (carré dans le cas de l'Armadio), loin des longues prédelles horizontales caractéristiques des commandes que réalisait Lorenzo Monaco. La disposition des personnages lie bien plus Marie et Joseph, présentés tous les deux en adoration et disposés sur une ligne oblique par rapport au plan du tableau, à égale distance de Jésus. Les différences entre époux demeurent, comme on l'a vu plus haut, puisque l'Enfant est toujours tourné vers sa Mère et que Joseph ne pratique pas le même geste d'adoration que Marie. Elle a les mains jointes contre la poitrine tandis qu'il a soit les mains croisées (Forlì et San Marco), soit les mains écartées (Minneapolis) en signe d'humble acceptation et dévotion. Dans la fresque de San Marco en revanche il joint les mains comme Marie parce que saint Pierre Martyr, présent au premier plan, se substitue à lui dans le rôle du personnage qui, admis dans la *Nativité*, doit se prosterner humblement<sup>48</sup>. Dans plusieurs des *Nativités* de Beato Angelico, le bœuf et l'âne pratiquent également l'adoration. À l'exception de la fresque de San Marco où ils sont cachés par deux panneaux de plessis – des branches fines tressées et fixées sur d'autres branches disposées

---

<sup>46</sup> Gerardo De Simone, in DE SIMONE, MORELLO, ZUCCARI 2009, p. 226.

<sup>47</sup> LONGHI 1940, p. 175 cité par Mara Minasi, in DE SIMONE, MORELLO, ZUCCARI 2009, p. 158.

<sup>48</sup> Les saints dominicains sont présents dans une bonne part des fresques des cellules à San Marco, où ils jouent le rôle de modèle pour les frères qui habitaient ces mêmes cellules. Les saints dans les fresques pratiquent toute une variété de postures de prière que les frères sont invités à reproduire. V. MORACHIELLO 1995, monographie consacrée au cycle de San Marco où ces positions sont recensées et commentées.

perpendiculairement et à intervalles réguliers –, on distingue nettement dans les trois autres (Forlì, Minneapolis, San Marco, *Armadio*) les pattes repliées des deux animaux ainsi que leurs museaux plongés en avant et leur regard fixement posé sur Jésus. Un tel traitement des animaux emblématiques de la crèche n'est pas unique mais tout de même plutôt rare.

### 9.3 Le corps révélé du Nouveau-né

#### 9.3.1 L'âne et le bœuf : « pecus » vs « bestia »

L'évangile du Pseudo-Matthieu (VII-VIIIe s.) mentionne le premier une adoration des animaux :

Marie sortit de la grotte, entra dans une étable et déposa l'enfant dans une crèche, et *le bœuf et l'âne, ployant les genoux, l'adorèrent*. Alors fut accomplie la parole du prophète Ésaïe : « Le bœuf a connu son propriétaire et l'âne la crèche de son maître. » Et *ces animaux*, qui l'avaient au milieu d'eux, *l'adoraient sans cesse*. Alors fut accomplie la parole du prophète Habacuc disant : « Tu te manifesteras au milieu de deux animaux<sup>49</sup>. »

Ce n'est pas pour autant que ce geste apparaît dans l'iconographie de la scène. Figures fondamentales de la *Nativité* parce qu'ils ont le privilège suprême de se tenir au plus près du Christ et de rappeler que ce dernier choisit de naître dans la pauvreté, le bœuf et l'âne sont généralement peu visibles dans la peinture byzantine et en Italie jusqu'au début du Trecento : seuls leurs museaux émergent de derrière la crèche. La représentation du bœuf et de l'âne commence à varier et à s'enrichir avec Giotto qui, dans le *Noël à Greccio* (1297-1300, Assise, Bas. Sup.) et la *Nativité* (1304-06, Padoue, Scrovegni) renverse la perspective traditionnelle en plaçant les animaux devant et non plus derrière la crèche, c'est-à-dire au premier plan. De la sorte, il peint le corps entier des animaux. Dans le *Noël à Greccio*, ils sont allongés au sol, tête bêche ; dans la *Nativité* de Padoue, ils se tiennent debout. Dans le petit panneau du MNAC (1325, Barcelone), Taddeo Gaddi montre également le corps des animaux en entier, très probablement inspiré par le motif inventé par Giotto à Assise. Si

---

<sup>49</sup> V. ch. 1.

L'on en croit les multiples mentions des animaux dans le chapitre de la *Vita Prima* de Thomas de Celano consacré à Greccio, repris par Bonaventure dans la *Legenda*, saint François ne peut pas être considéré comme étranger à cette place nouvelle et plus visible de l'âne et du bœuf dans la *Nativité*. Voici toutes ces mentions réunies :

ce que je te dis, *prépare-le soigneusement*. Car je veux faire mémoire de cet enfant ... et observer en détail ... comment, à côté d'un bœuf et d'un âne, il a été posé sur le foin. ... De fait, on prépare une crèche, on apporte du foin, on conduit un bœuf et un âne. Là est honorée la simplicité, exaltée la pauvreté, louée l'humilité ... *La nuit s'illumine comme le jour* et elle fut délicieuse aux hommes ainsi qu'aux animaux. ... On conserve le foin placé dans la crèche, afin que par lui *le Seigneur sauve les bêtes de somme* et les animaux ... En vérité, il advint que de nombreux animaux, atteints de maladies diverses à travers la région environnante, furent délivrés de leurs maladies en mangeant de ce foin. ... Pour finir ... en l'honneur du très bienheureux père François, on construit un autel sur la crèche et on dédicace une église, pour que là où les animaux *ont* un jour *mangé* une pâture de *foin*, les hommes désormais y mangent, pour la guérison de l'âme et du corps, la chair *de l'Agneau immaculé et sans souillure*<sup>50</sup>.

Les animaux figurent donc au nombre des éléments que François demande à Giovanni Vellita de rassembler pour la célébration de Noël. Thomas de Celano prend soin de mentionner la présence des animaux le soir de la fête venue. Ils incarnent idéalement les valeurs franciscaines (*simplicitas, paupertas, humilitas*) et sont présentés comme des êtres sensibles aux phénomènes lumineux qui ponctuent cette nuit particulière. De plus, les miracles accomplis par le foin de la crèche leur profitent, ce qui traduit la préoccupation de François pour leur bien-être et leur santé. Enfin, l'âne et le bœuf sont présentés comme les premiers croyants – les premiers à avoir mangé le foin de la crèche, métaphore du corps du Christ – imités, dans un second temps seulement, par les hommes. Ils ont en somme une valeur hautement positive que l'on retrouve dans les *Meditationes Vitae Christi* (1335-40) :

Et déjà le bœuf et l'âne, les genoux fléchis, approchèrent leurs museaux de la crèche, soufflant par les narines, comme si par l'usage de la raison ils avaient compris que l'enfant, protégé si misérablement, en une saison si froide, avait besoin qu'on le réchauffe.

Jean de Caulibus reprend le motif de l'agenouillement et présente les animaux comme des êtres quasi rationnels, conscients des besoins de Jésus ainsi que de sa nature. Le peintre

---

<sup>50</sup> V. ch. 2.

qui décore le ms. 115 de la BNF représente bien les animaux agenouillés (f. 19v) ; dans les mêmes années apparaissent les premières *Nativités* avec les animaux en adoration : M. di San Martino alla Palma (1325-50, Assise, Museo del Tesoro) ; Pseudo Jacopino (1330-35, Bologne, Pinacothèque) ; An. Florentin (1335-40, New York, Metropolitan Museum of Art) ; Maso di Banco (1335-50, Detroit, Institute of Arts). Le motif demeure plutôt rare au Trecento mais revient au Quattrocento chez Pietro di Miniato (1400-05, Florence, Santa Maria Novella), Gentile da Fabriano (1423, Florence, Offices) puis Beato Angelico, comme on l'a vu, et les peintres qu'il inspire, tels Zanobi Strozzi (1433-34, New York, Metropolitan Museum of Art) et Pesellino (1445, Florence, Offices). Giovanni Bellini (1480 ca, Londres, Courtauld Institute) dessine sans doute l'une des *Nativités* où la place des animaux est si centrale et leur geste d'adoration tant mis en valeur qu'elle mérite presque le titre d'*Adoration des animaux*. Le cycle de fresques de Benozzo Gozzoli sur saint François à Montefalco, réalisé en 1452, me semble constituer un témoignage important de la persistance, à plus de deux siècles de la mort du saint, de son étroite association avec les animaux. Comme on l'a vu au ch. 2, sur le même mur (nord), à deux registres de distance, se superposent le *Noël à Greccio* et la *Nativité de François*, incluant toutes deux l'âne et le bœuf : leur présence dans la *Nativité du saint* désigne François comme l'*alter Christus*. Saint François, par la prédilection pour les animaux qui le caractérise et que ces fresques traduisent, a modifié leur perception. Sa valorisation des animaux comme des créatures participant à la joie de voir l'Incarnation s'accomplir n'allait en effet pas de soi. Si François leur confère une connotation positive qui ne les a pas toujours caractérisés, tout aussi significatif est le changement de lieu où ils figurent, dès lors que les images de Greccio les représentent à l'intérieur d'une église.

Misgav Har-Peled a publié récemment un article dans lequel il apporte des données intéressantes sur la perception des animaux. Son travail, qui porte sur les XIIe et XIIIe siècles, peut aider à préciser le contexte dans lequel le *poverello* propose une perception nouvelle des animaux<sup>51</sup>. De nombreux textes occidentaux dénoncent à cette époque des actes sacrilèges commis par les musulmans, au premier chef la transformation des lieux saints (le Saint-Sépulcre, l'église de la Nativité à Bethléem) en étables et en écuries. La présence d'animaux dans un lieu saint était en effet vécue comme une souillure, une

---

<sup>51</sup> HAR-PELED 2009b.

intrusion impure<sup>52</sup>. Cette profanation est utilisée pour lancer les premiers appels à la croisade. Les récits des croisés, dans un second temps, rapportent comment ils « purifient » les lieux saints des souillures de l'étable. Cette profanation des églises en étables est un *topos* en Occident entre XIIe et XIIIe siècle, dont l'enjeu principal semble être le suivant :

La transformation d'une église en étable est une profanation : elle constitue une inversion du pôle positif et du pôle négatif, une modification de l'espace sacré qui devient un espace animal. L'étable est un lieu « bas », celui de la « saleté » des excréments et des bêtes. C'est un espace qu'il faut nettoyer, rendre propre, suivant l'exemple d'Hercule dans l'écurie d'Augias<sup>53</sup>.

Les croisés viennent donc nettoyer leurs lieux saints, vilement rabaissés par leurs ennemis dans la foi. Mais le christianisme n'est-il pas précisément la religion dont le Dieu choisit de naître dans une étable entouré d'animaux ? « L'opposition profonde entre l'étable et le lieu saint, l'animal et le divin, l'impur et le pur, est l'un des postulats du mystère de la Nativité », rappelle M. Har-Peled : dès lors, pourquoi voir dans la transformation d'une église en étable « un retour de l'Église à son existence primitive » au lieu d'y déceler « le symbole de sa régression vers sa préexistence, vers la bestialité présente à son origine<sup>54</sup> » ? Pour répondre à cette question, l'auteur propose un fragment de *L'Éloge de la nouvelle chevalerie* (1134) dans lequel saint Bernard affirme que, lorsque les animaux ont su se repaître de Dieu sous forme de foin, les hommes s'en sont montrés incapables :

<i>Habes ante omnia in refectioe animarum sanctarum Bethleem domum panis, in qua primum is qui de caelo descenderat, pariente Virgine, panis vivus apparuit. Monstratur piis ibidem iumentis praeseptum, et in praeseptio fenum de prato virginali, quo vel si cognoscat bos possessorem suum et asinus praesepe Domini sui. Omnis quippe caro</i>	Tu possèdes avant tout, « pour la réfection des âmes saintes » [Sg 3, 13], Bethléem, la « maison du pain ». C'est là qu'apparut d'abord, « descendu des cieux, le Pain vivant » [Jn 6, 51], mis au monde par la Vierge. C'est là aussi qu'à de braves bêtes se montre la crèche, et dans la crèche un foin issu du pré virginal : au moins, de cette manière, « le bœuf pourra reconnaître son maître, et l'âne la crèche de son Seigneur » [Is 1, 3]. De fait, « toute chair est comme foin, et toute sa gloire comme fleur de foin »
--	--

<sup>52</sup> L'auteur montre bien comment cette perception négative de l'animalité était partagée par les deux religions qui s'accusaient réciproquement du même type de profanations : « il s'agit d'une sorte de "dialogue" violent par la profanation : du moment que l'on croit que l'ennemi commet un sacrilège, répéter contre lui le même sacrilège constitue une bonne vengeance. ... La pollution par l'autre, l'animalisation de l'autre s'inscrivent dans un discours binaire d'une lutte entre le Bien et le Mal. », *Ibid.*, p. 134-135.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 124-125.

<p><i>fenum, et omnis gloria eius ut flos feni. Porro homo quia suum, in quo factus est, honorem non intelligendo, compartus est iumentis insipientibus et similis factus est illis, Verbum panis angelorum factum est cibaria iumentorum, ut habeat carnis fenum quod ruminet, qui verbi pane vesci penitus dissuevit, quousque per hominem Deum priori redditus dignitati, et ex pecore rursus conversus in hominem, cum Paulo dicere possit: Etsi cognovimus Christum secundum carnem, sed nunc iam non novimus<sup>55</sup>.</i></p>	<p>[Is 40, 6]. Et « l'homme, puisqu'il n'a pas compris l'honneur » en vue duquel il a été créé, « fut comparé à des bêtes sans intelligence ; et il leur est devenu semblable » [Ps 48, 13]. C'est bien pourquoi le Verbe, qui est le pain des anges [Ps 77, 25], s'est fait fourrage pour les bêtes. Ainsi l'homme aurait à ruminer le foin de la chair, lui qui avait complètement perdu l'habitude de se nourrir du pain du Verbe. Ceci en attendant le moment où il serait rendu, par l'Homme-Dieu, à sa dignité première, et où, de bête redevenue homme, il pourrait dire avec Paul : « Même si nous avons connu le Christ selon la chair, ce n'est plus ainsi que nous le connaissons » [II Co 5, 16] ».</p>
--	---

On y reconnaît la source des paroles de Thomas de Celano dans la *Vita prima* citée plus haut et la métaphorisation qui permet d'affirmer que la frontière entre homme et animal est labile. Si l'animal est parfois capable de se comporter en homme – de raisonner –, l'homme est parfois incapable de se comporter autrement qu'en animal : « le fait que les animaux occupent une place importante dans la Nativité, qu'on leur attribue la capacité de connaître le divin, est un élément fondamental pour l'attitude chrétienne à leur égard » conclut M. Har-Peled, offrant une clé de compréhension de l'attention et de l'enthousiasme de saint François pour les animaux<sup>56</sup>. L'instant de la Nativité est un instant de renversement total où les animaux se montrent dotés de l'intelligence qui fait alors défaut aux hommes<sup>57</sup>. Il faut donc rendre hommage aux animaux pour la capacité de discernement dont ils font preuve dans ce moment. La présence des animaux dans la crèche agit à la manière d'un carnaval durant lequel les rôles entre homme et animal s'intervertissent, mais après lequel cependant l'ordre se rétablit. L'épisode néotestamentaire de la purification du Temple (Jean 2 : 14-16) offre un bon exemple de la perception ordinaire des animaux comme pollution dans l'espace sacré :

<sup>55</sup> BERNARD DE CLAIRVAUX 1990, p. 82-83, cité dans HAR-PELED 2009b, p. 125-126.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>57</sup> Dans une enluminure de 1360-1370 (An. proche d'Orcagna, Berlin, Kupferstichkabinett, 680, initiale I avec *Nativité*), les animaux sont même montrés en train de chanter, l'exercice du langage étant par définition, l'une des caractéristiques qui différencient l'homme de l'animal. Ce motif est particulièrement rare. Simone dei Crocifissi (1365-1382, Florence, Offices) peint l'âne seul chantant, le museau levé au ciel et les babines retroussées. Piero della Francesca (1470-75, Londres, National Gallery) le peint également participant au concert angélique.



Il trouva dans le Temple les vendeurs de bœufs, de brebis et de colombes et les changeurs assis. Se faisant un fouet de cordes, il les chassa tous du Temple, et les brebis et les bœufs<sup>58</sup>.

Jésus purifie le temple de la présence impure des animaux, mais ce sont les mêmes animaux au milieu desquels il choisit de naître transcendant par là leur nature. Ils ne sont plus sacrilèges et synonymes de souillure dans le lieu saint mais bienvenus en vertu du fait qu'ils incarnent la pauvreté et l'humilité. Saint François réactive ce renversement en affirmant le rôle central des animaux dans l'accueil de Jésus nouveau-né.

L'âne et le bœuf sont apparus, dans l'iconographie de la *Nativité* et dans ses exégèses, dès les III-IVe siècles, comme la réalisation d'une prophétie d'Isaïe (1 : 3) : *Agnovit bos possessorem suum et asinus praesepe domini sui* [Le bœuf connaît son possesseur, et l'âne la crèche de son maître], dans laquelle ils incarnent les deux religions supplantées par le christianisme, judaïsme et paganisme<sup>59</sup>. M. Har-Peled retrace les exégèses de ce célèbre verset d'Isaïe :

- La première, et la plus ancienne, est celle du rejet, ou de l'animalisation. ... Les juifs ont le texte sacré, mais ils n'en comprennent pas le sens. ...
- Les deuxième et troisième exégèses de la phrase sont typologiques et fondées sur les distinctions entre animaux purs et impurs dans l'Ancien Testament : le bœuf, animal pur, représente les juifs ou les juifs convertis au christianisme ; l'âne, animal impur, représente les chrétiens, ou les nations converties au christianisme.
- La deuxième lecture est dialectique ; l'accent y est mis sur la mangeoire. Alors que l'âne, animal impur, a reconnu la mangeoire, donc le Seigneur, le bœuf, animal pur qui représente les juifs, ne le reconnaît pas. La coupure passe entre le bœuf et l'âne ... le pur devient impur, l'impur devient pur. ...
- La troisième lecture (fusionnelle) maintient la coupure originelle d'Isaïe 1 : 3 entre les animaux qui reconnaissent leur maître et Israël qui ne le reconnaît pas. Mais elle voit dans les deux animaux une représentation des deux origines des chrétiens : le bœuf symbolise ceux qui sont issus des juifs, et l'âne ceux qui sont issus des nations. Leur complémentarité représente l'unité de la chrétienté, son universalité<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> BIBLE DE JÉRUSALEM 2007, p. 1782.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 1248. « From the third century onwards, theologians, beginning with Origen in his homilies on Luke, related the words of Isaiah I, 3, with which the prophet begins his complaint over Israel's rebellion – 'The ox knoweth his owner, and the ass his master's crib : but Israel doth not know, my people doth not consider' – to the Bethlehem manger and considered the ox to be the pure beast and the ass the impure. Ambrose and Augustine bring greater precision to this interpretation and characterize the ox (bull) as the symbol of the chosen Jewish people and the ass as the symbol of the heathen peoples. », SCHILLER 1971, p. 60-61.

<sup>60</sup> HAR-PELED 2009a, p. 88-90.

On a vu, plus haut, plusieurs exemples où le peintre distinguait les deux animaux et accordait au bœuf une place préférentielle par rapport à l'âne (1340ca, Lippo, Memmi, San Gimignano, Collégiale ; 1409, Lorenzo Monaco, New York, Metropolitan Museum of Art), optant donc pour son interprétation comme animal pur par opposition au second qui serait impur. La lecture dialectique dans laquelle le bœuf devient à l'inverse l'animal impur, incapable de reconnaître son Seigneur, permet peut-être d'expliquer quelques rares cas figuratifs, typiques du tournant Quattrocento-Cinquecento, où le bœuf tourne le dos à Jésus, à la manière de Salomé chez Gentile da Fabriano (1423, Florence, Offices) : Ercole de' Roberti (1490 ca, Londres, National Gallery) ; Bernardino Fungai (1510 ca, New York, Metropolitan Museum of Art).

De façon générale, toutefois, l'âne et le bœuf ne sont pas opposés l'un à l'autre dans mon corpus, mais apparaissent plutôt ensemble comme les païens et les juifs faisant allégeance au roi des chrétiens ; la *Nativité* devenant l'image de cette soumission. Si la prophétie d'Isaïe a pu, *a posteriori*, servir les exégèses chrétiennes de la Nativité, c'est probablement que ces deux animaux en particulier sont les animaux domestiques par excellence – le bœuf sert pour le trait, l'âne pour le transport. Leur conversion spirituelle se marie bien, par conséquent, avec leur docilité. Dans l'extrait de saint Bernard cité plus haut, il n'est jamais question d'eux comme *bestiae* mais comme *iumenta* et *pecus* qui sont justement les termes latins pour désigner les animaux domestiques par opposition aux bêtes sauvages. Comme le rappelle Pierre-Olivier Dittmar dans sa thèse « L'invention de la bestialité. Une anthropologie du rapport homme-animal dans les années 1300 », la *bestia* est l'animal qui menace l'homme, qui est capable de le dépecer et de le dévorer tandis que le *pecus* est l'animal inoffensif, « la victime sans tache prolongeant l'animalité édénique<sup>61</sup> ». La métaphore eucharistique de Jésus comme foin ruminé par les bêtes fonctionne donc parce que l'âne et le boeuf sont herbivores et d'autant mieux qu'elle se combine avec le sens étymologique de Bethléem comme « maison du pain ».

Le corps de Jésus est le foin pour les ruminants et l'agneau pour les hommes, dit Thomas de Celano reprenant saint Bernard. Comme on l'a vu au ch. 3, le corps langé de Jésus dans la crèche est présenté comme le corps christique offert sur un autel en vue du sacrifice eucharistique dans les *Nativités* de la fin du Duecento. Or, entre Trecento et Quattrocento,

---

<sup>61</sup> Thèse menée sous la direction de Jean-Claude Schmitt (EHESS) et soutenue le 29 juin 2010. Je remercie grandement l'auteur de m'avoir permis de consulter son manuscrit, ci-après DITTMAR 2010, p. 285.

la représentation de Jésus nouveau-né comme corps destiné au sacrifice eucharistique subit des transformations majeures : il est de plus en plus montré nu et au sol, donc hors de la crèche et loin des animaux. Ces changements doivent se lire avant tout dans le cadre d'un rapprochement de l'Enfant et de sa Mère, objet du paragraphe suivant, mais traduisent peut-être également des craintes plus enfouies.

La représentation d'un petit corps nu dans la mangeoire juste sous les museaux des animaux pouvait évoquer le spectre d'une dévoration. Le rapport des chrétiens au corps du Christ se révèle toujours ambigu dans la mesure où l'anthropophagie compte parmi les interdits qu'ils respectent mais dont l'eucharistie les rapproche. La transsubstantiation, moment-clé de la messe, ne consiste-t-elle pas en effet dans le mystère miraculeux du pain de l'hostie qui devient la chair du Christ pour être ingurgitée par le fidèle ? Jean Wirth a cette belle formule pour la qualifier : elle est « le rituel central du christianisme dans lequel la communauté invoque son chef mort pour le sacrifier et le manger<sup>62</sup>. » Éloigner Jésus nu de l'âne et du boeuf équivaut à empêcher le *pecus* de se faire carnivore, frontière aussi infranchissable que celle de l'anthropophagie pour l'homme. Ainsi lorsqu'un peintre représente la paille dans la crèche et un (ou les) animal (animaux) en train de la manger, il réaffirme que le *pecus* ne sort pas de son régime alimentaire (1391-1410, M. della Dormitio di Terni, Arezzo 1992 ; 1400-24, An. Vénitien, Venise, Museo Correr). P.-O. Dittmar a montré que, si le christianisme n'a pas d'interdit alimentaire proclamé, il en respecte néanmoins un, celui de ne pas manger de viande de carnivore<sup>63</sup>. Ainsi, la *bestia* mange aussi bien l'homme que le *pecus*, le *pecus* ne mange ni homme ni *bestia*, et l'homme ne mange que le *pecus*. Ce dernier, herbivore, le préserve du risque d'anthropophagie.

Il me semble donc que la *Nativité* est un lieu où se rencontrent les deux forces contradictoires du sacrifice eucharistique et de la protection du nouveau-né. Ces deux dynamiques sont inconciliables et pourtant ensemble elles définissent l'une des clés de la mythologie chrétienne : « à l'inverse des sacrifices sanglants des juifs de l'ancienne Loi et des païens, [le sacrifice de la transsubstantiation qui se répète à chaque messe] n'est pas spectaculaire en soi et manque de cruauté cathartique », le christianisme reporte donc ses

---

<sup>62</sup> WIRTH 2011, p. 233.

<sup>63</sup> Tout carnivore est potentiellement anthropophage (s'il déterre le corps d'un mort ou bien trouve le cadavre abandonné d'un excommunié et s'en nourrit par exemple), donc tout homme qui mange de la viande de carnivore devient potentiellement anthropophage.

enjeux sacrificiels sur le Dieu fait homme, sur un corps humain en somme<sup>64</sup>. Dans ce transfert, les rôles entre animaux et homme se trouvent inversés par rapport au paganisme et au judaïsme. Ce n'est plus l'homme qui sacrifie un animal à son Dieu, mais un Dieu-homme sacrifié par des hommes avec des animaux pour témoins. Dans la *Nativité*, l'âne et le bœuf ne peuvent donc en aucun cas risquer d'être assimilés à des bourreaux<sup>65</sup>. Qu'il me soit permis ici de mentionner une *Adoration* extérieure à mon corpus qui me semble illustrer particulièrement bien les enjeux exposés : Pierre Pourbus (1574, Bruges, Onze-Lieve-Vrouwekerk) dispose au premier plan de sa composition une botte de foin et un agneau aux pattes liées – explicitant de la sorte la double métaphore de Jésus comme foin pour les bêtes et comme agneau pour les hommes –, ce qui lui permet de laisser Jésus nu sur la crèche, juste sous le museau de l'âne et du bœuf. Ils doivent demeurer des figures positives et donc étrangères à toute dévoration carnivore. En réalité, dans le système iconographique chrétien, le manque de cruauté cathartique est abondamment pallié par les images de la *Passion* et la *Crucifixion* en particulier. On vient de voir pourquoi la *Nativité* ne peut pas faire partie des images représentant une cruauté sanglante alors que la *Circoncision*, à l'inverse, peut être considérée comme l'image cathartique du cycle de l'*Enfance*<sup>66</sup>. Projeté au premier plan de l'image, Jésus, dans son corps même, est offert en pâture aux croyants mais de façon toujours métaphorique. Sa relation à sa Mère doit se lire fondamentalement en fonction de cet enjeu puisqu'elle est à la fois celle qui le révèle et le donne au monde en même temps qu'elle le protège et l'enveloppe de son amour maternel.

### 9.3.2 L'Adoration de l'Enfant *par sa Mère*

Dans les *Nativités* du Duecento, Marie et Jésus ne sont pas en contact tandis qu'à partir du Trecento au contraire, les peintres montrent toutes sortes d'interactions entre eux, évolution que l'on a observée aux ch. 3 et 4. L'une d'entre elles, Marie ajustant un drap sur Jésus dans la mangeoire – qu'on a observée dans les bas-reliefs de Giovanni Pisano,

<sup>64</sup> WIRTH 2011, p. 211.

<sup>65</sup> Dans le système alimentaire qui lie *bestia*, homme et *pecus*, « les relations sont univoques. Toute inversion est impossible, ou du moins transgressive et signifiante. Si le *pecus* mange de l'homme, c'est le présage d'une catastrophe à venir. », DITTMAR 2010, p. 286.

<sup>66</sup> « la circoncision est de plus en plus souvent représentée, à partir de l'idée que Jésus y a versé son sang rédempteur pour la première fois. », WIRTH 2011, p. 212.

par exemple –, révèle son rôle ambivalent auprès de son Fils. La présence, chez Taddeo Gaddi (1325, Barcelone, MNAC), d'un drap blanc au-dessus de l'Enfant pourrait, dans un premier temps, faire penser à une volonté du peintre d'évoquer le confort d'un lit. Or, à y regarder de près, le drap de lin ne peut s'intégrer en aucune manière à la crèche de Jésus, à son inconfort et son équipement rudimentaire. Ce tissu a une valeur nettement plus symbolique que pragmatique, il est l'outil figuratif qui suggère le geste du dévoilement au monde qu'est la *Nativité*, il se substitue à la représentation impossible de l'accouchement. Le geste de la Vierge, figé en suspens, présente donc l'avantage de l'ambiguïté puisqu'il peut être interprété comme geste de tendresse – la Mère couvrant l'Enfant pour qu'il n'ait pas froid –, et comme geste de révélation – la Mère offrant son Fils aux hommes : Giovanni del Biondo (1379, Florence, Santa Croce, Chapelle Rinuccini), Mariotto di Nardo (1385, Coll. Part.), Cenni di Francesco di Ser Cenni (1390 ca, New Haven, Yale University Art Gallery) reprennent ce motif. Giovanni del Biondo et Cenni di Francesco peignent une couverture rouge sur l'Enfant, allusion au sang qu'il versera sur la croix.

Le dévoilement opéré par Marie s'accompagne d'une libération progressive du corps de Jésus de ses langes. Langé jusqu'au cou dans l'iconographie byzantine, l'Enfant se dénude complètement au cours du Trecento. Dans les *Nativités* que je viens de citer par exemple, il n'est plus langé que jusqu'au-dessus du nombril, ses bras et la partie supérieure de son torse sont libres et visibles. Chez Simone dei Crocefissi (1365-82, Florence, Offices), le geste est on ne peut plus explicite, puisque Marie déroule les bandelettes des langes. Agnolo Gaddi (1392-95, Prato, Duomo, Chapelle de la Sacra Cintola) montre la Vierge tenant Jésus dans son giron occupée à le (dé)voiler : il ne semble même plus être langé sous le drap jaune qui enveloppe ses jambes et son bassin.

Starnina (1404-08, Turin, coll. Part.) offre une interprétation complexe et riche du dévoilement. Ce ne sont plus ni un drap ni une couverture qui couvrent Jésus mais un voile parfaitement transparent et très léger. Le geste de Marie n'est plus ambigu mais univoque, elle lève le voile pour révéler son Fils. Jésus lui-même, enveloppé d'un tissu dont on devine la ligne sous ses aisselles mais qui laisse les membres de son corps parfaitement visibles, est donné à voir comme une sculpture antique en miniature. Allongé sur un flanc, accoudé, une hanche légèrement remontée et les genoux à peine fléchis, il ressemble aux statues qui ornaient les sarcophages antiques. Starnina confère en fait à Jésus la position qui était celle de Marie au début de notre étude. Si l'on se

remémore le bas-relief de Nicola Pisano (1260, Pise, Baptistère), la similitude de posture est évidente. Cette substitution du Fils à sa Mère illustre le changement advenu dans la hiérarchie entre les protagonistes de la scène. Dans les *Nativités* du Duecento, Marie occupait sans conteste la place centrale, elle était d'ailleurs représentée dans des proportions supérieures aux autres personnages (ch. 3) et Jésus, étroitement langé, n'occupait que la seconde place. Au début du Quattrocento, Jésus occupe désormais une place au moins aussi importante que celle de Marie. Dans son panneau de prédelle, Starnina lui donne sans conteste la première place et le désigne comme l'objet de l'*Adoration des bergers*. Marie, de plus, est en partie cachée par la figure de Joseph au premier plan. Cet équilibre n'est toutefois pas représentatif de la tendance générale où Jésus ne chasse pas Marie du premier plan des compositions mais s'y fraie une place qu'il partage avec elle, comme on le verra dans un instant.

Un panneau récemment restauré en vue de sa vente à la galerie Moretti de New York (Scolaio di Giovanni, 1385-1434) offre un témoignage précieux de la translation de Jésus depuis sa crèche vers le sol et le premier plan de la composition. Dans l'image telle qu'elle se présente aujourd'hui, Jésus est nu aux pieds de Marie, hors de la crèche, seul un linge fin le sépare du contact avec le sol rocheux. La restauration a permis de découvrir que le peintre avait dans un premier temps disposé Jésus dans la crèche, selon le goût plus traditionnel, avant de changer et d'opter pour la solution la plus nouvelle. Les poinçons qui ornaient son auréole sont encore nettement visibles, en creux, contre le corps du bœuf<sup>67</sup>.

Un facteur supplémentaire contribue à favoriser le dévoilement du corps de Jésus, dans la crèche ou à même le sol, jusqu'à la nudité complète : la progressive suppression du *Bain de l'enfant* qui était le lieu traditionnel de cette ostentation<sup>68</sup>. Une fois les représentations de Jésus dans la *Nativité* réduites de deux à une seule, la nécessité de montrer son corps nu qui persistait d'un point de vue théologique, entraînait, entre autres, le déshabillage

---

<sup>67</sup> Les causes de ce changement ne sont pas connues : on peut formuler l'hypothèse d'une demande du commanditaire, qui voulait actualiser le goût de son panneau, ou bien une correction apportée par le peintre *sua sponte*.

<sup>68</sup> Il existe un cas où Jésus est encore langé avant d'entrer dans le bain : M. di Sant'Abbondio, 1315 ca, Como, Sant'Abbondio. À l'inverse, une *Nativité* montre Jésus deux fois nu, dans les bras de Marie comme dans ceux des sages-femmes : la fresque (XIVe s.) de l'Oratorio di San Biagio à Verbano-Cusio-Ossola (Villadossola) en Piémont.

progressif du nouveau-né<sup>69</sup>. Dans leur riche analyse des apports et des limites du célèbre *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne* de Leo Steinberg, Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt résument clairement le caractère nécessaire de la nudité du Christ :

*l'ostentatio genitalium* accompagne une évolution de la théologie, caractérisée par une insistance sans précédent sur toutes les implications de l'Incarnation ou ... « humanation » du Fils de Dieu ... c'est par la *procréation* ... que la race humaine, bien que vouée individuellement à la mort, perdure collectivement ... Ainsi comprise, la mise en évidence du membre sexuel du Christ intervient comme garant de l'humanation de Dieu, c'est-à-dire dès sa naissance, comme signe de sa mortalité, comme annonce de la Passion<sup>70</sup>.

Le sexe du Christ enfant n'est en effet jamais caché ou dissimulé, ni dans les *Nativités* ni dans les *Vièrges à l'Enfant*, contrairement au sexe du Christ adulte, souvent caché, parfois même absent. La représentation d'un sexe enfantin, considéré donc comme encore innocent, n'avait en effet pas la valeur transgressive de la représentation d'un sexe adulte qui pouvait au contraire renvoyer à une activité sexuelle potentielle et donc poser la question de la « sexualité du Christ ». À *l'ostentatio genitalium* s'ajoutent encore deux autres facteurs qui expliquent l'introduction puis la prédilection pour la représentation du nouveau-né nu au sol : l'exposition de sa nudité comme preuve de sa pauvreté et de son dénuement mais aussi de sa propreté.

Sainte Brigitte de Suède y insiste dans sa révélation et les images qui l'illustrent comptent parmi les premières où Jésus accède au premier plan de la composition, à commencer par les *Nativités avec Brigitte* de Niccolò di Tommaso (1373-75, Vatican, Philadelphie et New Haven). Sa nudité totale et son rapprochement du spectateur rendent perceptible et impressionnante sa fragilité – quoi de plus fragile en effet qu'un nouveau-né nu par une nuit d'hiver ? –, tandis que la mandorle de rayons lumineux renvoie par contraste à tout ce qu'il y a de surnaturel dans ce corps, y compris sa propreté. Seul Niccolò di Tommaso

---

<sup>69</sup> Les exceptions à cette tendance sont rares : Paolo Schiavo (1425-35, Philadelphie, Museum of Art) ne peint Jésus qu'une seule fois, allongé dans une crèche où se mêlent foin et rayons d'or, langé jusqu'au cou.

<sup>70</sup> « Il faut souligner la différence entre les images de la Nativité, qui célèbrent l'Incarnation (les seules qui permettent de parler d'une *ostentatio genitalium* généralisée), celles de la Résurrection (qui peuvent jouer sur le symbolisme vital du phallus), celles de la Déposition (qui peut-être lient la lamentation sur la mort du Christ et la honte des *pudenda*), celles de la Crucifixion (qui jouent toujours de la dualité entre la mort humaine du Christ et la célébration de la puissance rédemptrice du Dieu incarné) », BASCHET, SCHMITT 1991, p. 337-345.

entoure Jésus d'une mandorle pleine, les peintres illustrant la *Nativité selon Brigitte* après lui préférèrent circonscrire l'Enfant de rayons lumineux, solution plus efficace visuellement<sup>71</sup>. L'aplat d'or était un peu trop proche de la couleur chair du nouveau-né tandis que l'éclat des rayons favorise la lecture de l'image (1400-05, Pietro di Miniato, Florence, Santa Maria Novella ; 1404, Martino di Bartolomeo, Berlin, Gemäldegalerie ; 1395-1433, Turino Vanni, Pise, San Matteo ; 1395-1433, An. Toscan, loc. inc.). Ce motif de l'Enfant rayonnant, au sens propre, provient donc bien de sainte Brigitte. Les phénomènes lumineux surnaturels faisaient partie du récit de la Nativité depuis les apocryphes des premiers siècles – voire depuis les Évangiles canoniques, si l'on y inclut l'étoile – mais n'avaient pas été traduits en peinture avant la fin du Trecento, mise à part l'étoile donc, élément traditionnel de la *Nativité* déjà dans l'iconographie byzantine<sup>72</sup>. Sans devenir majoritaire, l'Enfant rayonnant connaît néanmoins un succès certain au Quattrocento : on le trouve dans toutes les *Nativités* de Lorenzo Monaco sauf la première ; les deux *Nativités* d'Ottaviano Nelli ; 1430 ca, Priamo della Quercia, Lucca, Museo di Villa Guinigi ; 1433-34, Zanobi Strozzi, New York, Metropolitan Museum of Art ; toutes les *Adorations* de Beato Angelico.

La translation de Jésus au sol et son déshabillage ont plusieurs conséquences, la première étant la progressive définition d'un nouveau rapprochement entre Marie et son Enfant. Une fresque provenant du monastère de Santa Giuliana à Pérouse illustre ce changement (An. Pérugin, 1350s-1360s, Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria) : comme cela est très rarement le cas, la représentation de la *Nativité* y est divisée en deux scènes adjacentes<sup>73</sup>. Dans la moitié gauche de la fresque, le chœur angélique célèbre la naissance du Christ, Joseph est agenouillé en adoration, les animaux se tiennent derrière la crèche et Marie, assise au sol, tient Jésus langé dans ses mains, faisant le geste de le déposer dans la crèche. La posture de Marie, assise au sol et sur le point de déposer Jésus dans la crèche ou bien de l'en prélever, est caractéristique de l'évolution iconographique de la *Nativité* dans la première moitié du siècle, comme on l'a vu en particulier dans les triptyques portatifs. Dans la moitié droite de la fresque, les anges au-dessus de la crèche, les animaux et Joseph

<sup>71</sup> Les autres seules occurrences de mandorle entourant Jésus nouveau-né que je connaisse sont le panneau de prédelle de Sano di Pietro (1445 ca, Vatican, Pinacothèque) et le panneau principal du triptyque de Giovanni di Paolo (1455-60, Avignon, Petit Palais).

<sup>72</sup> V. ch. 1.

<sup>73</sup> Je connais une autre occurrence de ce type de dédoublement à Orvieto, Ugolino di Prete Ilario (1370-1384, Orvieto, Duomo).



ont disparu, seuls demeurent Marie et Jésus dans l'étable et, à l'extérieur, les bergers recevant l'*Annonce*. Cette seconde scène n'est plus une *Nativité* puisque plusieurs des éléments qui la définissent en sont absents, elle n'est pas non plus une *Adoration des bergers* étant donné que ces derniers sont montrés au moment où ils sont encore loin de la crèche et reçoivent l'injonction de s'y rendre. Il s'agit plutôt d'une *Adoration de l'Enfant* par sa Mère. D'une image à l'autre, il ressort bien que la Mère et le Fils ont été séparés ou du moins éloignés. Dans l'*Adoration*, l'enjeu n'est plus seulement de montrer le lien d'amour et de tendresse qui les unit, mais de valoriser le rapport de Marie à Jésus comme objet de dévotion. Deux forces contradictoires sont à l'œuvre dès lors dans la composition d'une *Adoration*, puisque les peintres s'efforcent d'y représenter à la fois le lien d'amour et le lien de dévotion entre les deux protagonistes de l'histoire sainte. La fresque de Santa Giuliana, donne à voir la forge iconographique qui permet de façonner le motif de l'*Adoration*. Des deux moments successifs illustrés à Pérouse, le second s'impose à la fin du Trecento puis durant tout le Quattrocento, justement parce qu'il reflète l'usage de l'adoration. Ainsi, entre la seconde moitié du Trecento et la première du Quattrocento, les peintres recourent-ils à toute une gamme d'expédients pour montrer les deux faces, affective et dévotionnelle, du rapport Mère-Fils.

### 9.3.3 *Le manteau de la Vierge*

Pour ce qui est de l'illustration du lien affectif, il passe, dans la fresque de Santa Giuliana, par Jésus tendant les bras vers sa Mère, geste universel de tout petit enfant demandant à être embrassé et rassuré, que Brigitte de Suède décrivait avec la plus grande justesse :

<i>puer plorans et quasi tremens pre frigore et duricia pavimenti vbi iacebat, voluebat se paululum et extendebat membra querens inuenire refrigerium et matris fauorem, quem tunc mater suscepit in manibus</i>	l'enfant, pleurant et tremblant presque à cause du froid et de la dureté du sol où il gisait, gigotait un peu et étendait ses membres cherchant quelque soulagement et l'affection de sa mère. Alors sa mère le prit dans ses mains <sup>74</sup>
--	---

Dans la suite du récit de la sainte, Marie étreint son Enfant contre sa poitrine et sa joue et le réchauffe. En peinture, au fur et à mesure que s'impose le motif de l'adoration de Jésus

---

<sup>74</sup> V. *supra* 6.1.

par Marie, ce contact devient impossible, le caractère divin de l'Enfant l'éloigne de ses parents. Aucun contact direct ne vient désormais plus réunir Marie et Jésus, en revanche toute une série d'expédients visuels suggère leur indéfectible lien. Ottaviano Nelli (1403 av., Pérouse, San Benedetto dei Condotti ; 1424, Foligno, Palazzo Trinci) offre sans doute l'une des solutions les plus explicites à l'illustration du désir de la Mère et de l'Enfant d'entrer en contact : chacun tend les deux bras vers l'autre, les regards se rencontrent. La position assise de Jésus fait que leurs mains se touchent presque. Cette solution demeure exceptionnelle. Dans la plupart des cas, les peintres utilisent le manteau de la Vierge pour lier symboliquement les deux êtres. Le déplacement de Jésus dans les *Nativités* de Lorenzo Monaco est représentatif de l'intrusion de cette solution : dans la prédelle de Berlin (1398-1400, Gemäldegalerie), Jésus, langé, est encore dans les bras de Marie ; dans celle de New York (1409, Metropolitan Museum of Art), il est nu au sol, tout contre la paroi de la crèche, sans contact aucun avec Marie ; dans le panneau de Florence (1413, Offices), le peintre l'a avancé au premier plan et a joint la pointe de ses pieds à la pointe du manteau de sa Mère. Ce motif rencontre un franc succès car il permet de suggérer efficacement que Marie enveloppe symboliquement Jésus. Cenni di Francesco di Ser Cenni opère, d'une *Nativité* à l'autre, une transformation proche de celle de Lorenzo Monaco : dans la lunette de New Haven (1390 ca, Yale University Gallery), Jésus est dans la crèche sous sa couverture rouge ; dans celle de Florence (1395-1400, Accademia), il est tout entier installé sur le manteau bleu de Marie. Cette variante de Jésus tout entier sur le manteau de sa Mère est la plus fréquente : à titre d'exemples, Giovanni di Paolo (1452-58, Cambridge (MA), Harvard Art Museums/Fogg Museum) ; Bonifacio Bembo (1460, Florence, coll. Acton) ; Bartolomeo Vivarini (1465 ap., New York, Metropolitan Museum of Art).

L'exemple le plus surprenant de ce motif se trouve dans une prédelle de Filippo Lippi (1445 ca, Washington, National Gallery of Art). L'image se divise en deux espaces bien distincts. À gauche, la nature avec des arbres, des rochers, de l'herbe et en son centre Joseph, plongé dans un sommeil profond. À droite une architecture haute et dépouillée habitée par Marie agenouillée en adoration, les deux mains posées l'une sur l'autre et sur sa poitrine, entourée d'un volumineux manteau bleu, dont les plis soigneusement disposés en traîne continuent au-delà de la limite du panneau. Au centre, une crèche fort complexe : les animaux dans une sorte de couloir étroit entre deux murs, doté pour l'un d'une fenêtre rectangulaire du côté de Joseph et pour l'autre d'une fenêtre en arrondi du

côté de Marie, sans compter la troisième ouverture constituée par la distance entre les deux murs parallèles. Deux versants en branchettes forment un toit inséré entre ces deux mêmes murs. À cet ensemble inédit s'ajoutent non pas une mais deux mangeoires disposées à angle droit où, dans chacune, broute un animal. Reste Jésus, complètement enroulé dans le manteau de Marie, adossé à une grande quantité de foin, devant la mangeoire de l'âne. Un usage semblable du manteau de la Vierge n'a de précédent, à ma connaissance, que dans le f. 19 du ms. It. 115. Le pan du manteau qui relie directement Jésus à Marie et prend la forme d'un tunnel évoque le lien organique de la Mère et du Fils, leur cohabitation au sein du corps de la Mère qui commence avec l'*Annonciation* et prend fin avec la *Nativité*, le temps de la gestation *in utero*. Le tissu sert ici de substitut au corps physique de la Vierge. Le manteau, au Quattrocento, remplace le drap des Duecento et Trecento que Marie manipulait au-dessus de son Fils. L'intermédiaire textile – je serais presque tentée de le qualifier d'objet transitionnel – entre Mère et Fils a plusieurs niveaux de sens. À un premier niveau de lecture, il matérialise la fonction maternelle de Marie et sa capacité à protéger Jésus nouveau-né souffrant du froid. À un deuxième niveau, il matérialise l'union de Jésus et Marie comme couple central de toute l'iconographie chrétienne médiévale. Je crois qu'on peut voir dans l'*Adoration de l'Enfant* par la Vierge du Quattrocento, avec ce détail du contact par le manteau, l'élaboration italienne de la valeur que pouvait avoir la Vierge *Glucophilousa* des icônes byzantines dont Marie-José Mondzain a mené une analyse éclairante :

La forme est ce dans quoi un contenu se laisse voir grâce au bord visible de son contenant. Cette forme qui borde est la zone (*ζωνή*), c'est-à-dire, en grec, la ceinture périphérique de contact entre les entrailles de la mère et le corps de l'enfant. ... Le vêtement virginal est beau comme le ciel et la terre, vaste comme l'univers. Simultanément, l'espace (*kbôra*) du corps virginal où le Christ trouve la forme de sa périphérie charnelle, la membrane qui définit son lieu terrestre et l'espace de la consécration du corps ecclésial se trouvent identifiés. La *Glucophilousa*, Vierge du contact, est celle dont le corps manifeste la sacralisation du contact<sup>75</sup>.

Dans la peinture de la première moitié du Quattrocento, le manteau de Marie est bien cette *ζωνή* qui rappelle *ce à quoi* sert le corps de Marie dans la génération de Jésus. Avec

---

<sup>75</sup> MONDZAIN 1996, p. 199-200. Il existe « deux modèles iconiques traditionnels dans la figuration de la *Théotokos* : la Vierge du contact, *glucophilousa*, appelée encore vierge de tendresse, et la Vierge dite des Blachernes, héritière des Vierges orantes, qui ne touche pas le fils qu'elle montre sur sa poitrine. », MONDZAIN 1996, p. 197.

l'adoption du motif figuratif du « contact Mère-Fils par l'intermédiaire du manteau » s'achève un processus d'autonomisation de ce couple dans l'image de la *Nativité*. Durant toute la première moitié du Quattrocento, on l'a vu avec l'exemple de Lorenzo Monaco, la *Nativité* trouve souvent sa place dans la prédelle des polyptyques. La place prépondérante qu'y prend l'*Adoration de l'Enfant* par sa Mère altère progressivement la nature même de la scène, pliant la narration aux besoins de la dévotion. Ainsi l'*Adoration de l'Enfant* devient-elle une scène de panneau principal de polyptyque, panneau étroit et haut qui correspond bien à la silhouette de Marie agenouillée : Antonio Vivarini et Giovanni d'Alemagna (1447, Prague, Narodni Galerie) ; Giovanni di Paolo (1455-60, Avignon, Petit Palais) ; Giovanni di Paolo (1470 ca, Esztergom, Musée chrétien). Cette « migration » de la scène dans le retable coïncide avec un délitement de la *Nativité* telle qu'on l'a vue se transformer entre la fin du Duecento et le premier Quattrocento. Le couple Mère-Fils devient, en réalité, rapidement un objet de représentation et de dévotion autonome. Cette transformation est particulièrement nette dans l'œuvre de Giovanni di Paolo. Dans sa *Nativité* (1452-58, Cambridge (MA), Harvard Art Museums/Fogg Museum), il peint Joseph tournant le dos à la crèche, complètement exclu. Les piliers de la cabane dessinent autour de Marie et Jésus un rectangle qui les isole, rectangle qui devient la forme standard de représentation de l'*Adoration de l'Enfant*. Dans le triptyque d'Avignon (1455-60, Giovanni di Paolo, Petit Palais), Joseph est tout bonnement éliminé de la composition si bien que dans ce cas, il ne demeure aucune hésitation quant à la désignation de la scène : il s'agit d'une *Adoration de l'Enfant* et non plus d'une *Nativité*. Dans le panneau d'Esztergom (1470 ca, Giovanni di Paolo, Musée chrétien), l'hésitation persiste mais les plans sont désormais séparés entre le couple Marie-Jésus au premier plan et le reste des motifs de la *Nativité* au second plan (Joseph, âne et bœuf, crèche). Le phénomène est très clair dans les panneaux de Gentile da Fabriano (1420-22, Los Angeles, Getty Museum) ou encore de Benedetto di Bonfiglio (1440-45, Florence, Villa i Tatti) où la répartition entre premier et second plan illustre sans équivoque la relégation de ceux qui deviennent des personnages secondaires voire superflus. L'*Adoration de l'Enfant* telle qu'elle naît dans ces années provient de la *Nativité* mais n'en est plus une. Dans le panneau du M. della Natività di Castello (1450 ap., Florence, Accademia), l'auvent avec l'âne et le bœuf sont encore présents à l'arrière-plan mais Marie et Jésus reposent sur un pré fleuri, Joseph a disparu et un Jean-Baptiste enfant se penchant humblement en

prière à côté de Marie se substitue à lui. Ces deux traits, la situation de l'*Adoration* dans un pré, *locus amoenus* planté de toutes sortes de fleurs renvoyant généralement à la *Passion* à venir, ainsi que la figure de Jean-Baptiste enfant, précurseur et premier fidèle du Christ, accompagné le plus souvent de plusieurs anges « descendus » sur terre et adorant Jésus, sont autant de traits caractéristiques de la métamorphose de la *Nativité* en *Adoration*<sup>76</sup>.

Le succès de cette composition, généralement destinée à un usage privé, doit probablement s'inscrire dans ce qui a été appelé la *devotio moderna*, une pratique de la religiosité et de la foi centrée sur un investissement individuel, « l'importance de la méditation personnelle et de la vie intérieure, l'idée d'une « imitation du Christ » par la méditation et la charité<sup>77</sup>. » Jean-Baptiste enfant semble un modèle idéal de l'*imitatio Christi*. J'ai tenté de montrer que l'intrusion du geste d'adoration dans la *Nativité* instaurait la cohabitation, dans une même image, de traits narratifs et dévotionnels (ch. 4). Dans l'*Adoration de l'Enfant*, les traits narratifs de la *Nativité* sont modifiés au service de la dévotion. Il ne s'agit pas de renoncer à l'*historia* mais d'en offrir une version renouvelée qui accompagne et reflète l'évolution des pratiques de la spiritualité. La dénomination problématique de ce genre de scène, encore aujourd'hui, dans les catalogues, illustre bien le changement de statut en jeu. Ainsi, dans un catalogue de vente datant de 2003, un *tondo* de Botticelli représentant une *Adoration de l'Enfant* avec Jean-Baptiste et sans Joseph était appelé *Madonna in adorazione del Bambino nella capanna di Betlemme alla presenza di San Giovannino*<sup>78</sup>. *Nella capanna di Betlemme* renvoie au fait que la composition a beaucoup des traits d'une *Nativité* et s'en rapproche, sans pouvoir être désignée comme telle pour autant, et *alla presenza di San Giovannino* renvoie à l'inverse à l'élément exogène, saint Jean-Baptiste, qui altère la nature de l'image et sa définition. Comme le précise d'emblée Luciano Bellosi, rédacteur de la fiche du catalogue :

---

<sup>76</sup> L'oscillation entre ancien et nouveau type (de Joseph à saint Jean-Baptiste enfant) ressort bien si l'on observe ensemble : Giovanni di Francesco (1445 ca, Berea (Kentucky), Berea College) ; Pseudo-Pier Francesco Fiorentino (1458 ca, Cleveland, Museum of Art) ; Domenico di Zanobi (1467 ap., Philadelphie, Museum of Art) ; *id.*, (1455-70, Reading (Pennsylvania), The Reading Public Museum) ; *Id.*, (1455-70, loc. inc.) ; *Id.*, (1455-70, Brechin (Écosse), Kinnaird Castle).

<sup>77</sup> Michel Lauwers, « Devotio moderna », in DICTIONNAIRE CRITIQUE DE THÉOLOGIE 1998, p. 316 (avec bibliographie complémentaire). Sur la *devotio moderna* en Italie, v. Massimo Petrocchi, « Una *Devotio Moderna* nel Quattrocento italiano ? », in PETROCCHI 1961, p. 15-64.

<sup>78</sup> MORETTI 2003, p. 172.

Si tratta di una figurazione di larga fortuna nella Firenze di secondo Quattrocento, destinata di solito alla devozione privata. La presenza di San Giovannino farebbe pensare a una commissione da parte di una famiglia con figli ancora bambini<sup>79</sup>.

Ce genre de *tondo* a effectivement dû connaître un franc succès, ne serait-ce qu'au vu de la quantité qui nous en est parvenue<sup>80</sup>. Sa forme aussi bien que la souplesse de son iconographie dénotent son adaptation, au coup par coup, au goût des commanditaires qui les destinaient à leurs demeures privées : dans le *tondo* de Cosimo Rosselli (1490s, Amsterdam, Rijksmuseum), Joseph est au second plan, le premier plan est habité par Marie, Jésus, Jean-Baptiste et des anges ; dans celui de Filippino Lippi (1498, Utrecht, Musée Archiépiscopeal), seule la sainte Famille occupe les lieux ; dans celui de Francesco Granacci (1500 ca, Groningen, Institut for Art History), Jean-Baptiste se glisse au premier plan entre les trois autres protagonistes ; dans celui du M. Allegro (Amsterdam, Rijksmuseum), Jean-Baptiste se tient derrière Marie et sourit au spectateur tandis que la sainte Famille trône au premier plan. Les exemples sont innombrables et les possibilités de variation infinies. Toutes témoignent d'une effective personnalisation de la foi, par laquelle le tableau, destiné à un usage intime, ne représente plus un *épisode* de l'histoire du Christ relié à d'autres au sein d'un ensemble complexe, mais une *attitude* dévotionnelle, l'adoration, appliquée à une scène extraite de son contexte. Pratiquée dans l'image par Marie et Jean-Baptiste mais reflétant en réalité celle du fidèle hors de et devant l'image, l'adoration s'active d'autant plus efficacement qu'elle est insérée dans le cadre narratif que constituent les motifs iconographiques hérités de la tradition visuelle de la *Nativité*.

---

<sup>79</sup> Luciano Bellosi, in MORETTI 2003, p. 172.

<sup>80</sup> Le corpus de *tondi* de l'*Adoration de l'Enfant* avec Joseph et/ou Jean-Baptiste produits autour de 1500 est très vaste et mériterait en soi une étude.

## CONCLUSION

L'étude sérielle a permis de constater avec quelle fréquence des *Nativités* étaient peintes entre 1250 et 1450, sans la moindre interruption, constituant une véritable tradition iconographique. Dans le même temps est apparue la remarquable mobilité des différents motifs iconographiques qui composent la scène et dont aucun ne demeure stable. L'observation d'un *corpus* d'une même scène sur la longue durée contraint à relativiser cette notion de « même », d'identité intrinsèque de l'image ou, pour le dire autrement, de reconductibilité à un « modèle » de la *Nativité*. Ce qui ressort le plus fortement, au contraire, est la pertinence qu'il y a, par le truchement d'une observation détaillée des images, à percer la pensée du peintre à l'œuvre dans la composition et à reconstituer la motivation qui conduit tel ou tel peintre à altérer de telle ou de telle autre manière un ou plusieurs éléments de la *Nativité* en fonction de la compréhension théologique et dévotionnelle qu'il en a. Le peintre est, en effet, détenteur de la capacité – qu'il exploite plus ou moins à plein selon les moyens à sa disposition – d'entraîner l'œil, puis le cœur et l'esprit du dévot dans une méditation dont ce dernier attend une efficacité et un soulagement.

Aux alentours de 1250, la *Nativité* était avant tout une scène narrative, une *historia*, volontiers inscrite dans un *Cycle* de scènes disposées autour d'une figure en pied (un saint) ou assise sur un trône (la Vierge), le portrait ou *imago* à laquelle s'adressait la dévotion du fidèle. Ce qui semble caractériser en propre la peinture italienne est sa capacité à se saisir de cette scène narrative directement et à la transformer iconographiquement de sorte qu'elle puisse devenir un support de la dévotion. La *Nativité* italienne accueille en effet, dès le tout début du Trecento, des personnages en adoration devant l'Enfant, figures exemplaires pour le fidèle. Dans cette transformation, Marie a un rôle déterminant dans la mesure où elle est à la fois la première à changer figurativement – de parturiente assise sur sa couche à jeune mère agenouillée en adoration – et celle dont le rôle est double : elle adore son Fils et, ce faisant donne l'exemple, mais elle reçoit également l'adoration et peut servir d'intercesseur entre Dieu et le croyant. La *Nativité* dans laquelle entre l'adoration redouble ainsi de nature, elle demeure narrative tout en devenant également image de

dévotion. Dans l'*Adoration de l'Enfant*, forme iconographique qui se constitue tout au long de la première moitié du Quattrocento, les éléments narratifs de la *Nativité* (Joseph, l'âne et le bœuf, la crèche) reculent en importance dans la composition pour céder la place au Fils et à la Mère saisis dans l'essence de leur rapport spirituel, de plus en plus « hors contexte », comme sortis de l'histoire.

Au milieu du XVe siècle voient le jour plusieurs autres formules liées à l'iconographie de la *Nativité* telle que j'ai essayé d'en retracer l'histoire. Une métaphore végétale aidera peut-être à rendre compte de la postérité de la scène. Imaginons un arbre, dont le tronc serait fait de la masse de *Nativités* que nous avons observées tout au long de cette thèse, entre le milieu du Duecento et le milieu du Quattrocento. Ce tronc serait épais de tous les cercles concentriques des inventions et des évolutions de la scène. La période qui va de 1450 à 1500 environ, correspondrait au moment où le tronc cesse de s'épaissir et où naîtraient de lui plusieurs grosses branches principales, desquelles pousseraient le menu branchage et, enfin, la frondaison.

La première de ces branches correspondrait à la persistance de la *Nativité* comme telle, simplement constituée de la sainte Famille, des deux animaux et d'une crèche, telle que la peignent Francesco di Giorgio Martini (1465 ca, Atlanta, Art Association Galleries ; 1470, New York, Metropolitan Museum of Art), Girolamo da Cremona (1473 ca, New Haven, Yale University Gallery), Carlo Crivelli (1490, Londres, National Gallery) ou encore Lorenzo di Credi (1496-1500, Florence, Accademia). La seconde branche serait celle de l'*Adoration des bergers* dont le succès va grandissant tout au long du Cinquecento<sup>1</sup>. La troisième branche coïnciderait avec l'émergence de l'*Adoration de l'Enfant* telle que je l'ai décrite dans les *tondi* à la fin du ch. 9. La quatrième branche, enfin, signalerait la naissance de l'*Adoration* avec plusieurs saints adultes et non plus seulement Jean-Baptiste enfant. Filippo Lippi est l'inventeur de cette formule iconographique (1458-60, Berlin, Gemäldegalerie ; 1460-68, Filippo Lippi, Prato, Museo Civico ; 1463-65, Florence, Offices) dans lesquelles il dispose des anachorètes antiques et des pénitents d'après l'an Mil<sup>2</sup>. Dans ces *Adorations*, personnages de l'histoire sainte et adoreurs occupent un même espace unifiée par la perspective. Les saints ont alors le rôle de spectateurs entrés

---

<sup>1</sup> Voici quelques exemples : Francesco di Giorgio Martini, 1488-94, Sienne, Sant'Agostino ; Francesco di Giorgio Martini, 1490-95, Sienne, San Domenico ; Pérugin, 1498, Pérouse, Collegio del Cambio.

<sup>2</sup> Pour une description détaillée de ces *Adorations*, voir PUMA à paraître.



dans le tableau pour y pratiquer leur dévotion. La formule de Lippi est immédiatement reprise, et avec d'innombrables variations puisque chaque commanditaire pouvait personnaliser son *Adoration* en choisissant les saints. Chez Biagio d'Antonio (1476, Tulsa, Philbrook Art Center) par exemple, pas moins de six saints en adoration entourent l'Enfant.

La typologie établie grâce à l'image de l'arbre et de ses branches ne doit pas être entendue comme restrictive. Il existe des formats hybrides où plusieurs catégories de personnages adorent le Christ en même temps, comme si deux branches se touchaient : Pietro Orioli (1485-90, Galerie Moretti 2003) comme Pinturicchio (1490 ca, Rome, Santa Maria del Popolo) mêlent saints et bergers en adoration aux pieds de l'Enfant ; Cosimo Rosselli (1480 ca, Birmingham, Barber Institute of Fine Arts) peint même une grande adoration synthétique dans laquelle il associe à Marie les saints Jérôme, Benoît, François et les trois mages : une « overwhelming atmosphere of adoration » y est bien perceptible, selon l'expression employée par Van Os pour qualifier un autre panneau<sup>3</sup>. Il me semble qu'une autre formule de cet historien de l'art siennois s'applique particulièrement bien à la *Nativité* telle qu'elle se transforme en *Adoration* : on peut en effet y voir une « rich narrative of collective adoration », définition qui traduit avec exactitude le mélange de narratif et de contemplatif à l'œuvre dans ces images<sup>4</sup>.

Les personnages agenouillés dans l'image apparaissent en réalité comme des substituts des commanditaires qui se rapprochent, à travers eux, de la divinité. Les *Adorations* telles qu'elles naissent aux alentours de 1450 traduisent fondamentalement une intrusion du contemporain (au sens du donateur) dans la scène. En plus de raconter l'histoire sainte, elles tendent au fidèle un miroir – quel que soit le personnage en adoration dans l'image, Joseph, Marie, Jean-Baptiste, les berges, d'autres saints, des anges – dans lequel il peut se reconnaître en train de pratiquer l'adoration :

Le dévot peut, grâce au transfert que cette image propose, cesser d'être le spectateur de la représentation d'un épisode révolu de l'Histoire sainte, pour devenir un témoin, voire un acteur, susceptible de participer à l'événement représenté. Il est encouragé à franchir le miroir de la représentation ... L'image se donne donc ici à voir comme le support efficace

---

<sup>3</sup> VAN OS 1990, p. 131-133. Il commente l'*Adoration des Mages* de Bartolo di Fredi (1385-88, Sienne, Pinacothèque).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 131-133.

d'un *transitus* ... puisqu'elle fait la preuve de sa capacité à soutenir le fidèle, à l'aider à se transporter dans la réalité sensible du vécu du Christ<sup>5</sup>.

L'objectif de mon travail était de montrer comment l'insertion du motif figuratif de l'adoration dans la *Nativité* constituait le principal vecteur de ce franchissement du miroir, le meilleur support pour le *transitus* du dévot. Des motifs à valeur symbolique, comme pouvait l'être celui de l'âne et du bœuf, cèdent la place à des motifs plus proches, favorisant l'identification, comme la figure du saint agenouillé, sans parler du commanditaire en personne.

S'il m'a paru raisonnable, pour un travail de thèse – solitaire donc – de n'explorer l'intrusion du motif que dans une scène et les profonds bouleversements iconographiques qu'il entraîne, il y aurait en réalité une étude plus générale à mener sur sa présence et son rôle dans l'iconographie italienne. En effet, depuis la petite figure de saint François agenouillé aux pieds du Christ sur les croix peintes du Duecento jusqu'aux plus grands marchands et princes représentés au premier plan des *Sacre Conversazioni* du second Quattrocento, l'adoration, la *genuflexio recta* revient comme élément structurel des inventions figuratives. Il serait particulièrement intéressant, je crois, de comparer la manière dont le motif figuratif de l'adoration entre dans des scènes déjà existantes et les transforme – ce que j'ai tenté de faire avec la *Nativité* – en même temps qu'il sert à penser des scènes nouvelles, vierges de tradition iconographique précédente : une approche qui est ici à l'œuvre dans le chapitre 2, pour les *Noël à Greccio* de saint François. L'adoration pourrait alors prétendre au titre d'« hyperthème », c'est-à-dire de clé d'accès à l'étude de plusieurs séries d'images différentes mais résonant les unes avec les autres, pour dégager « des enjeux historiques plus larges que ceux qu'éclairent des thèmes singuliers, sans pour autant postuler une systématisme incompatible avec la plasticité des gammes sérielles<sup>6</sup>. » Parmi ces images nouvelles où l'adoration a un rôle structurant, on incluerait par exemple les panneaux de Sano di Pietro (1445 ca, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo) représentant la foule des Siennois agenouillés durant les prêches de saint Bernardin, ou encore un panneau comme celui du *Miracle de l'eucharistie* par Sassetta (1423, Bowes Museum, Barnard Castle) qui permet de plus, comme c'était le cas dans quelques-uns des

---

<sup>5</sup> D'HAINAUT-ZVENY 2009, p. 409-411.

<sup>6</sup> BASCHET 2008, p. 279. Sur la notion d'hyperthème, v. « Vers l'étude des hyperthèmes », p. 274-279.

## Conclusion

*Noël à Greccio*, de se plonger dans une réflexion métapicturale sur l'usage et les effets de l'adoration de l'image.

## BIBLIOGRAPHIE

## LÉGENDE

- Les sources sont ordonnées par siècle et, au sein de chaque siècle, par ordre alphabétique.
- La Bibliographie suit l'ordre alphabétique des noms des auteurs.
- L'année de la première parution est indiquée entre crochets.

## LISTE DES ABRÉVIATIONS

éd(s). : éditeur(s)/éditrice(s)  
 s. d. : sans date  
 s. n. : sans nom d'éditeur  
 tr(s). : traducteur(s)/traductrice(s)  
 vol(s). : volume(s)  
 AF : Analecta Franciscana  
 CCM : *Corpus Christianorum, Continuatio Mediaevalis*  
 CCSA : *Corpus Christianorum, Series Apocrypha*  
 CCSL : *Corpus Christianorum, Series Latina*  
 CNRS : Centre National de la Recherche Scientifique  
 EFR : École Française de Rome  
 EHES : École des Hautes Études en Sciences Sociales  
 PG : *Patrologiae graecae cursus completus*  
 PL : *Patrologiae latinae cursus completus*  
 PUF : Presses Universitaires de France  
 PSN : Publications de la Sorbonne Nouvelle  
 RMN : Réunion des Musées Nationaux  
 SC : Sources Chrétiennes  
 UP : University Press

## SOURCES

**BIBLE 2007**

*La Bible de Jérusalem*, École biblique de Jérusalem (tr.), Paris, Cerf, 2007 [2000].

**BIBLIA 1983**

*Biblia Sacra iuxta vulgata versionem*, Robert Weber (éd.), Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1983 [1969].

**[II-VIIème siècles]****ÉVANGILES APOCRYPHES 1911**

*Évangiles apocryphes : Protévangile de Jacques, Pseudo-Matthieu, Évangile de Thomas*, Charles Michel, Paul Peeters (éds.), Paris, Picard, 1911, vol. 1.

**ÉVANGILES APOCRYPHES 1914**

*Évangiles apocryphes : l'Évangile de l'Enfance*, Paul Peeters (éd.), Paris, Picard, 1914, vol. 2.

**ÉVANGILES APOCRYPHES 1983**

*Évangiles apocryphes*, France Quéré (éd.), Paris, Seuil, 1983.

**LIBELLUS MARIAE 1997**

*Libellus de nativitate sanctae Mariae*, Rita Beyers (éd.), Turnhout, Brepols, 1997, CCSA 10.

**PSEUDO-MATHIEU 1997**

*Pseudo-Matthaei evangelium*, Jan Gijssels (éd.), Turnhout, Brepols, 1997, CCSA 9.

**VANGELI APOCRIFI 1981**

*Gli apocrifi del Nuovo Testamento. Vangeli. Infanzia. Passione. Assunzione di Maria*, Mario Erbetta (éd.), Pisa, Marietti, 1981, vol. 1.

**VANGELI APOCRIFI 1990**

*I Vangeli apocrifi*, Marcello Craveri (éd.), Torino, Einaudi, 1990 [1969].

**VANGELI APOCRIFI 2010**

*I Vangeli apocrifi*, Claudio Gianotto, Armand Puig i Tàrrach (éds.), Cinisello Balsamo, San Paolo, 2010.

**[Ivème siècle]****EFREM IL SIRO 2003**

Efrem il Siro, *Inni sulla Natività e sull'Epifania*, Ignazio De Francesco (tr. Du syriaque et éd.), Milano, Paoline, 2003.

**ÉPHREM DE NISIBE 2001**

Éphrem de Nisibe, *Hymnes sur la Nativité*, François Cassingena-Trévedy (tr. Du syriaque et éd.), Paris, Cerf, 2001, SC 459.

**[VIIème siècle]****GRÉGOIRE LE GRAND 1982**

Gregorius Magnus, *Registrum Epistularum*, Dag Norberg (éd.), Turnhout, Brepols, 1982, CCSL 140 A, vol. 2.

**[Ixe siècle]****NICÉPHORE 1989**

Nicéphore le Patriarche, *Discours contre les iconoclastes*, Marie-José Mondzain (tr. Du grec), Paris, Klincksieck, 1989.

**[XIème siècle]****BERNARD DE CLAIRVAUX 1990**

Bernard de Clairvaux, *Éloge de la nouvelle chevalerie (De laude Novae Militiae) et Vie de saint Malachie*,

Pierre-Yves Emery (tr. Du latin et pr.) Paris, Cerf, 1990.

**BERNARD DE CLAIRVAUX 2004A**

Bernard de Clairvaux, *Sermons pour l'année. Avent et Vigile de Noël*, Marielle Lamy et Aimé Solignac (éds.), Marie-Imelda Huille (tr. Du latin), Paris, Cerf, 2004, SC 480, vol. I.1.

**BERNARD DE CLAIRVAUX 2004B**

Bernard de Clairvaux, *Sermons pour l'année. De Noël à la Purification de la Vierge*, Marielle Lamy et Aimé Solignac (éds.), Marie-Imelda Huille (tr. Du latin), Paris, Cerf, SC 481, 2004, vol. I.2.

**[XIIIème siècle]**

**BONAVENTURE 1996**

Bonaventure de Bagnoregio, *Lignum Vitae. Arbre de vie*, Jacques Guy Bougerol (tr. Du latin), Paris, Éditions franciscaines, 1996.

**FRANCESCO D'ASSISI 2009**

Francesco d'Assisi, *Scritti*, Carlo Paolazzi (éd.), Grottaferrata, Quaracchi-Fondazione Collegio S. Bonaventura, 2009.

**FRANÇOIS D'ASSISE 2002**

*Saint François d'Assise. Documents. Écrits et premières biographies*, Théophile Desbonnets, Damien Vorreux (éds.), Paris, Éditions franciscaines, 2002 [1968].

**FRANÇOIS D'ASSISE 2010**

*Écrits, Vies, témoignages*, Jacques Dalarun (dir.), Paris, Cerf, 2010, 2 vols.

**FRÈRE LÉON 1992**

« *Compilatio Assisiensis* » dagli scritti di fra Leone e compagni su S. Francesco d'Assisi. Dal Ms. 1046 di Perugia, II edizione integrale riveduta e corretta con versione italiana a fronte e varianti, Marino Bigaroni (éd.), Assisi, Biblioteca francescana Chiesa nuova, 1992.

**IACOPO DA VARAZZE 1998**

Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, Giovanni Paolo Maggioni (éd.), Firenze, SISMEL-Galluzzo, 1998.

**IACOPONE DA TODI 1953**

Iacopone da Todi, *Laudi, trattato e detti*, Franca Ageno (éd.), Firenze, Le Monnier, 1953.

**IACOPONE DA TODI 1974**

Iacopone da Todi, *Laude*, Franco Mancini (éd.), Bari, Laterza, 1974.

**IACOPONE DA TODI 1996**

Iacopone da Todi, *Les « laudi »*, Lucienne Portier (éd. Et tr. De l'italien), Paris, Cerf, 1996.

**IACOPONE DA TODI 2010**

Iacopone da Todi, *Laude*, Matteo Leonardi (éd.), Firenze, Olschki, 2010.

**JACQUES DE VORAGINE 2004**

Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, Alain Boureau (éd.), Alain Boureau, Monique Goulet, Laurence Moulinier (trs. Du latin), Paris, Gallimard, 2004.

**LEGENDAE S. FRANCISCI 1926-1941**

*Legendae s. Francisci assisiensis, saeculis XIII et XIV conscriptae*, Collegio San Bonaventura di Grottaferrata (éd.), Firenze, Quaracchi, 1926-1941, AF X, I-IV.

**LÉON DE VITERBE 1990**

*Scripta Leonis, Rufini et Angeli sociorum s. Francisci. The Writings of Leo, Rufino and Angelo companions of st. Francis*, Rosalind B. Brooke (tr. Du latin et éd.), Oxford, Clarendon, 1990 [1970].

**LIBER INFANTIA SALVATORIS 2006**

*Livre de l'Enfance du Sauveur. Une version médiévale de l'Évangile de l'Enfance du Pseudo-Matthieu (XIIIe siècle)*, Catherine Dimier-Paupert (tr. Du latin et éd.), Paris, Cerf, 2006.

**SAN BONAVENTURA 1992**

*Opere di San Bonaventura. Opuscoli spirituali*, Abele Calufetti (tr. Du latin), Roma, Città Nuova, 1992.

**[XIVème siècle]**

**ACTA ET PROCESSUS 1924-1931**

*Acta et processus canonizationis Beate Birgitta*, Isak Collijn (éd.), Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1924-1931.

**BARTOLOMEO DA PISA 1906-1912**

Bartolomeo da Pisa, *De Conformitate vitae B. Francisci ad vitam domini Jesu* (1385-90), Firenze, Quaracchi, 1906-1912, AF IV et V.

**BRIGITTE DE SUÈDE EXTRAV. 1956**

Sancta Birgitta, *Revelaciones extravagantes*, Hollman (éd.), Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1956.

**BRIGITTE DE SUÈDE I 1978**

Sancta Birgitta, *Revelaciones Liber I*, Carl-Gustaf Undhagen (éd.), Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1978.

**BRIGITTE DE SUÈDE II 2001**

Sancta Birgitta, *Revelaciones Liber II*, Birger Bergh, Carl-Gustaf Undhagen (éds.), Stockholm, Almqvist & Wiksell, 2001.

**BRIGITTE DE SUÈDE III 1998**

Sancta Birgitta, *Revelaciones Liber III*, Ann-Mari Jönsson (éd.), Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1998.

**BRIGITTE DE SUÈDE IV 1992**

Sancta Birgitta, *Revelaciones Liber IV*, Hans Aili (éd.), Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1992.

**BRIGITTE DE SUÈDE V 1971**

Sancta Birgitta, *Revelaciones Liber V, Liber questionum*, Birger Bergh (éd.), Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1971.

**BRIGITTE DE SUÈDE VI 1991**

Sancta Birgitta, *Revelaciones Liber VI*, Birger Bergh (éd.), Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1991.

**BRIGITTE DE SUÈDE VII 1967**

Sancta Birgitta, *Revelaciones Liber VII*, Birger Bergh (éd.), Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1967.

**BRIGITTE DE SUÈDE VIII 2002**

Sancta Birgitta, *Revelaciones Liber VIII, Liber celestis imperatoris ad reges*, et Alfonso of Jaén, *Epistola Solitarii ad reges*, Hans Aili (éd.), Stockholm, Almqvist & Wiksell, 2002.

**FRANCESCO DA BARBERINO 1957**

Francesco da Barberino, *Del reggimento e de' costumi delle donne*, G. Sansoni (éd.), Torino, Loescher-Chiantore, 1957.

**GIORDANO DA PISE 1993**

*Racconti esemplari di predicatori del Due e Trecento*, Guido Baldassarri, Giorgio Varanini (éds.), Roma, Salerno, 1993, vol. 2.

**JOHANNES DE CAULIBUS 1997**

Johannes de Caulibus, *Meditaciones vite Christi*, M. Stallings-Taney (éd.), Turnhout, Brepols, 1997, CCCM 153.

**PETRARCA 1934**

Petrarca, *Le Familiari*, Vittorio Rossi (éd.), Firenze, Sansoni, 1934, vol. 11.

**PETRARCA 2004**

Petrarca, *Canzoniere*, Marco Santagata (dir.), Milano, Mondadori, 2004 [1996].

**PÉTRARQUE 2002**

Pétrarque, *Itinéraire de Gênes à la Terre Sainte. 1358*, Christophe Carraud, Rebecca Lenoir (trs. Du latin), Grenoble, Million, 2002.

**SACCHETTI 1996**

Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, Valerio Marucci (éd.), Roma, Salerno, 1996.

**[Xvème siècle]**

**BERNARDIN DE SIENNE 1959**

Bernardin de Sienne, *Opera omnia*, Collège saint Bonaventure (éd.), Firenze, Quaracchi, 1959, vol. 7.

**CHIARA GAMBACORTI 1870**

Chiara Gambacorti, *Lettere della Beata Chiara Gambacorti pisana*, Cesare Guasti (éd.), Prato, Guasti, 1870.

**FRANCESCO DATINI 1934**

Roberto Piattoli, «Due lettere inedite di Francesco Datini da Prato a Giovanni Dominici», *Memorie Domenicane*, 51, 9, 1934, p. 95-103.

**GIOVANNI DI PAGOLO MORELLI 1986**

Giovanni di Pagolo Morelli, *Ricordi*, in *Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, Vittore Branca (éd.), Milano, Rusconi, 1986, p. 303-324.

**GIOVANNI DOMINICI 1927**

Giovanni Dominici, *Regola di governo di cura familiare*, Piero Bargellini (éd.), Firenze, Fiorentina, 1927.

**GIOVANNI DOMINICI 1969**

Giovanni Dominici, *Lettere spirituali*, M.-T. Casella, G. Pozzi (éds.), Friburgo, Edizioni universitarie, 1969.

**GIOVANNI DOMINICI 1970**

Innocenzo Colosio, «Giovanni Dominici. Saggi e Inediti», *Memorie domenicane*, n° 1, 1970, p. 40-43.

**GIOVANNI DOMINICI 2008**

*Giovanni Dominici da Firenze. Catalogo delle opere e dei manoscritti*, Marta Romano (éd.), Firenze, Galluzzo, 2008.

**GIOVANNI DA PRATO 1975**

Giovanni da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, Antonio Lanza (éd.), Roma, Salerno, 1975.

**LAPO MAZZEI 1880**

Ser Lapo Mazzei, *Lettere di un notaro ad un mercante del secolo XIV con altre lettere e documenti*, Cesare Guasti (éd.), Firenze, Le Monnier, 1880.

**LEON BATTISTA ALBERTI 1966**

Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, P. Portoghesi (éd.), Milano, Polifilo, 1966.

**LEON BATTISTA ALBERTI 2004**

Leon Battista Alberti, *La Peinture*, Thomas Golsenne, Bertrand Prévost (trs. Du latin et éds.), Paris, Seuil, 2004.

**NERI DI BICCI 1976**

Neri di Bicci, *Le ricordanze (10 marzo 1453-24 aprile 1475)*, Bruno Santi (dir.), Pisa, Marlin, 1976.

**ROBERTO CARACCILO 1993**

Roberto Caracciolo, *Opere in volgare*, Enzo Esposito (dir.), Galatina, Congedo, 1993.

**[XVIème siècle]**

**GIORGIO VASARI 1971**

Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Paola Barocchi, Rosanna Bettarini (éds.), Firenze, Sansoni, 1971, vol. 3.

**GIORGIO VASARI 1986-1991**

Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, Luciano Bellosi, Aldo Rossi (dirs.), Torino, Einaudi, 1986-1991, 2 vols.

BIBLIOGRAPHIE

**AGOSTI, THIÉBAUT 2008**

Giovanni Agosti, Dominique Thiébaud (dirs.), *Mantegna 1431-1506* (Catalogue de l'exposition, Paris, Louvre, 2008-2009), Paris, Hazan-Musée du Louvre, 2008.

**AILI, SVANBERG 2003**

Hans Aili, Jan Svanberg, *Imagines Sanctae Birgittae : the earliest illuminated manuscripts and panel paintings related to the Revelations of St. Bridget of Sweden*, Stockholm, Royal Academy of Letters, 2003.

**ÅKESTAM 2002**

Mia Åkestam, « St. Birgitta and the visual art », Enrique Martínez Ruiz, Magdalena de Pazzis Pi Corrales (éds.), *Scandinavia, saint Birgitta and the Pilgrimage Route to Santiago de Compostela*, (VIIIth Spain and Sweden Encounters throughout History, Santiago de Compostela 2000), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, p. 165-179.

**ALEXANDRE-BIDON, CLOSSON 1985**

Danièle Alexandre-Bidon, Monique Closson, *L'Enfant à l'ombre des cathédrales*, Lyon-Paris, Presses universitaires de Lyon-CNRS, 1985.

**ALEXANDRE-BIDON 1997**

Danièle Alexandre-Bidon, « Images du père de famille au Moyen-Âge », *Être père à la fin du Moyen-Âge. Cahiers de recherches médiévales* (XIIIe – XVe s.), 4, 1997, p. 41-60.

**ALEXANDRE-BIDON 1998**

Danièle Alexandre-Bidon, « Une foi en deux ou trois dimensions ? Images et objets du faire

croire à l'usage des laïcs », *Annales HSS*, 53/6, 1998, p. 1155-1190.

**ALEXANDER-SKIPNES 2007**

Ingrid Alexander-Skipnes (dir.), *Cultural exchange between the Low Countries and Italy : 1400-1600*, Turnhout, Brepols, 2007.

**ALLANO 2004**

Mylène Allano, *La Collection des peintures italiennes du Musée des Beaux-Arts de Rennes*, Paris, Somogy, 2004.

**ALLEN, SYSON 1999**

Denise Allen, Luke Syson, *Ercole de' Roberti : the Renaissance in Ferrara/The J. Paul Getty Museum, Los Angeles*, London, Burlington Magazine Publications, 1999.

**ALMAZÁN 2000**

Vicente ALMAZÁN, *Santa Brígida de Suecia. Peregrina, política, mística, escritora*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2000.

**ANDALORO 1992**

Maria Andaloro, « Pittura romana e pittura a Roma da Leone Magno a Giovanni VII », *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto Medioevo occidentale*, Spoleto, Presso la sede del Centro, 1992, vol. 2, p. 569-616.

**ANDEMANTEN, PARAVICINI-BAGLIANI 1992**

B. Andemanten, A. Paravicini-Bagliani (éd.), *Amédée VIII-Félix V, premier duc de Savoie et pape (1383-1451)*, (Actes du Colloque de Ripaille, 1990), Lausanne, Bibliothèque historique vaudoise, 1992.

**ANGELINI, MORI, NERI 2007**

Alessandro Angelini, Francesco Mori, Elisabetta Neri, *Piero della Francesca e la cultura prospettica*, Firenze, E-ducation.it-Il Sole 24 ore, 2007.

**ANGELINI, CHELAZZI DINI, SANI 2002**

Alessandro Angelini, Giulietta Chelazzi-Dini, Bernardina Sani, *Pittura senese*, Milano, Motta, 2002.

**ANGELINI, CHELAZZI DINI, SANI 2009**

Alessandro Angelini, Giulietta Chelazzi-Dini, Bernardina Sani, *Les peintres de Sienne*, Arles, Actes Sud, 2009 [1997].

**ANHEIM 2010**

Etienne Anheim, « Art, littérature et anthropologie historique. Quelques réflexions historiographiques », *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [en ligne], n° 6, 2010. Url : <<http://acrh.revues.org/index2818.html>>, consulté le 17 décembre 2011.

**ANHEIM 2011A**

Étienne Anheim, « Expertise et construction de la valeur artistique », *Revue de synthèse*, 132, n° 1, 2011, p. 13-31.

**ANHEIM 2011B**

Étienne Anheim, « L'ombre de Vasari », *Revue de synthèse*, 132, n° 1, 2011, p. 119-125.

**ANTAL 1960**

Frédéric Antal, *La peinture florentine et son environnement social au Trecento et au premier Quattrocento*, Gilberto Ronci, Luca Lambertini (tr. De l'anglais), Torino, Einaudi, 1960 [1947].

**ANTAL 1991**

Frédéric Antal, *Florence et ses peintres*, A. Girod (tr. De l'anglais), Paris, Monfort, 1991.

**ANTONOVA 1988**

Irina Antonova, *Le Musée des Beaux-Arts Pouchkine de Moscou. Peinture*, Zénobius Spetchinsky (tr. Du russe), Leningrad, Aurora, 1988.

**APOSTOLOS-CAPPADONA 1996**

Diane Apostolos-Cappadona, *Encyclopedia of Women in Religious Art*, New York, Continuum, 1996.

**ARASSE 1981**

Daniel Arasse, « Entre dévotion et culture : fonctions de l'image religieuse au XVe siècle », *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIe au XVe siècle* (Actes de la table ronde de Rome, 1979), Roma, EFR, 1981, p. 131-146.

**ARASSE 1996**

Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996 [1992].

**ARASSE 1997**

Daniel Arasse, *Le Sujet dans le tableau. Essai d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 1997.

**ARASSE 1999**

Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 1999.

**ARASSE 2005**

Daniel Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Denoël, 2005 [2000].

**ARASSE 2004**

Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004.

**ARASSE 2008**

Daniel Arasse, *L'Homme en perspective. Les primitifs d'Italie*, Paris, Hazan, 2008 [1978].

**ARGAN 1989**

Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, Firenze, Sansoni, 1989 [1968], vols. 2 et 3.

**ARGENTIERI 1914**

2. Argentieri, *Nuova determinazione della cronologia neotestamentaria e identificazione della stella dei Magi con la cometa di Halley*, L'Aquila, Scrutamini scripturas, 1914.

**ARIÈS, DUBY 1985**

P. Ariès, G. Duby (dirs.), *Histoire de la vie privée*, Paris, Seuil, 1985, vol. 2.

**ARONBERG-LAVIN 1955**

Aronberg Lavin, Marilyn, « Giovannino Battista : A Study in Renaissance Religious Symbolism », *The Art Bulletin*, 37, n° 2, 1955, p. 85-101.

**ARONBERG-LAVIN 1961**

Aronberg Lavin, Marilyn, « Giovannino Battista : A Supplement », *The Art Bulletin*, vol. 43, n° 4, 1961, p. 319-326.

**ARONBERG-LAVIN 1990**

Marylin Aronberg-Lavin, *The Place of Narrative : Mural Decoration in Italian Churches 431-1600*, Chicago, Chicago UP, 1990.

**ARRIGHINI 1936**

Angelico Arrighini, *Le feste cristiane nella teologia, storia, liturgia, arte, folklore*, Torino, Marietti, 1936.

**ARTE E SPIRITUALITÀ 1992**

*Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli agostiniani e il cappellone di San Nicola a Tolentino* (Atti della prima sessione del convegno di Tolentino, 1991), Tolentino-Roma, Argos, 1992.

**ARTE E SPIRITUALITÀ 1994**

*Arte e spiritualità nell'Ordine agostiniano e il convento di San Nicola a Tolentino*, (Atti della seconda sessione del convegno di Tolentino, 1992), Tolentino-Roma, 1994.

**ASCHERI 2001**

Mario Ascheri, « La Siena del 'Buon Governo' (1287-1355) », S. Adorni Braccesi, M. Ascheri (éds.), *Politica e cultura nelle repubbliche italiane dal medioevo all'età moderna*, Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 2001, p. 84-85.

**ASSANTE 2003**

Tiziana Assanta, « La Natività di Montano d'Arezzo, Chiesa di San Lorenzo Maggiore (III ed ultima parte) », *Rivista presepiale* [en ligne], 3, n° 5, 2003. Url :

<[www.presepenapoletano.it/rivista/anno3\\_n5/](http://www.presepenapoletano.it/rivista/anno3_n5/)>



[Montano\\_d'arezzo.htm](#)>, consulté le 23 août 2008.

**ATKINSON 1991**

Clarissa W. Atkinson, *The Oldest Vocation: Christian Motherhood in the Middle Ages*, Ithaca-New York, Cornell UP, 1991.

**AUBERT 2004**

Jean-Jacques Aubert, « La procréation (divinement) assistée dans l'Antiquité gréco-Romaine », Véronique Dasen (éd.), *Naissance et petite enfance dans l'Antiquité* (Actes du Colloque de Fribourg, 2001), Fribourg-Göttingen, Academic Press-Vandenhoeck-Rufrecht, 2004, p. 187-198.

**AURENHAMMER 1959**

Hans Aurenhammer, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Wien, Hollinek, 1959, vol. 2.

**AUST 1953**

Günter Aust, *Die Geburt Christi*, Düsseldorf, Schwann, 1953.

**BABIC 1953**

Gordana Babic, *Sur l'icongraphie de la composition de la « Nativité de la Vierge » dans la peinture byzantine*, Belgrade, Institut d'Études byzantines, 1961.

**BACCHI 1987**

Andrea Bacchi, « La predella di Francesco Bianchi Ferrari », *Paragone*, 451, 1987, p. 73-80.

**BACCI 2000**

Michele Bacci, 'Pro remedio animae'. *Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pisa, Gisem-ETS, 2000.

**BACCI 2003**

Michele Bacci, *Investimenti per l'aldilà. Arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Bari, Laterza, 2003.

**BACCI 2005**

Michele Bacci, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Bari, Laterza, 2005.

**BACCI 2009A**

Michele Bacci, *San Nicola. Il grande taumaturgo*, Bari, Laterza, 2009.

**BACCI 2009B**

Michele Bacci (éd.), *Iconografia evangelica a Siena dalle origini al Concilio di Trento*, Siena, Monte dei Paschi di Siena, 2009.

**BAETJER 1995**

Katharine Baetjer, *European Paintings in The Metropolitan Museum of Art by artists born before*

1865

, New York, The Metropolitan Museum of Art-Abrams, 1995.

**BAGNOLI ET ALII 2003**

Alessandro Bagnoli, Roberto Bartolini, Luciano Bellosi, Michel Laclotte (éds.), *Duccio. Alle origini della pittura senese*, Milano, Silvana, 2003.

**BAGNOLI 2009**

Alessandro Bagnoli (éd.), *La Collegiata di San Gimignano. L'architettura, i cicli pittorici murali e i loro restauri*, Siena, Protagon, 2009.

**BAKER, HENRY 1995**

Christopher Baker, Tom Henry (dirs.), *The National Gallery Complete Illustrated Catalogue*, London, National Gallery-New Haven, Yale University Art Gallery UP, 1995.

**BALDASSARRI, VARANINI 1993**

Guido Baldassarri, Giorgio Varanini (éds.), *Racconti esemplari di predicatori del Due e Trecento*, Roma, Salerno, 1993, vol. 2.

**BALDI 1925**

Donato Baldi, *L'Infanzia del Salvatore*, Roma, Ferrari, 1925.

**BALDINI 1981**

Umberto Baldini (éd.), *Santa Maria Novella la basilica, il convento, i chiostri monumentali*, Firenze, Nardini, 1981.

**BALZARETTI, GINI 1966**

Liliana Balzaretti, Pietro Gini (éds.), *Sant'Abondio. La Basilica Romanica di Como*, Milano, Cassa di Risparmio delle province lombarde, 1966.

**BANDIOLI 1931**

Pio Bandioli, *La Santa notte: echi e fulgori del Natale*, Milano, Vita e pensiero, 1931.

**BARASH 1976**

Moshe Barash, *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*, New York, New York UP, 1976.

**BARASH 1991**

Moshe Barash, *Imago hominis. Studies in the Language of Art*, Wien, IRSA, 1991.

**BARATELLI 2008**

Giorgio Maria Baratelli, « Grotta o capanna? Dov'è nato Gesù?: l'architettura della Natività », *Quaderni della Biblioteca del Convento Franciscano di Dongo*, 19, 55, 2008, p. 7-8.

**BARBAUT 1990**

Jacques Barbaut, *Mythes et légendes de la naissance*, Paris, Plume, 1990.

**BARGELLINI 1960**

Piero Bargellini, *Il Natale nella Storia, nella Leggenda e nell'Arte*, Firenze, Valecchi, 1960.

**BARON 1966**

Hans Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton, Princeton UP, 1966 [1955].

**BARRAL I ALTET 2003**

Xavier Barral i Altet, *Chronologie de l'art du Moyen-Âge*, Paris, Flammarion, 2003.

**BARRAL I ALTET 1986-1990**

Xavier Barral i Altet (éd.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge* (Colloque international CNRS-Université Rennes II, 1983), Paris, Picard, 1986-1990, 3 vols.

**BARTHOLEYNS, DIERKENS, GOLSENNE 2009**

Gil Bartholeyns, Alain Dierkens, Thomas Golsenne, *La performance des images* (Actes des journées d'études « Connaissance et reconnaissance des ressources et des recherches sur les images occidentales », Bruxelles 2007), Bruxelles, Université de Bruxelles, 2009.

**BARTOLI, CAIONI, MORETTI 2005**

Roberta Bartoli, Gabriele Caioni, Fabrizio Moretti (dirs.), *Da Allegretto Nuzi a Pietro Perugino*, Firenze, Edifir, 2005.

**BASCHET 1991**

Jérôme Baschet, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263). Thèmes, parcours, fonctions*, Paris-Roma, La Découverte-EFR, 1991.

**BASCHET 1993**

Jérôme Baschet, *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle)*, Roma, EFR, 1993.

**BASCHET 1996**

Jérôme Baschet, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales HSS*, 51, 1, 1996, p. 93-133.

**BASCHET 2000**

Jérôme Baschet, *Le Sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 2000.

**BASCHET 2005**

Jérôme Baschet, « L'iconographie médiévale. L'œuvre fondatrice d'Émile Mâle et le moment actuel », *Émile Mâle (1862-1954). La construction de l'œuvre : Rome et l'Italie*, Roma, EFR, 2005, p. 273-288.

**BASCHET 2006**

Jérôme Baschet, *La Civilisation féodale. De l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, Paris, Flammarion, 2006.

**BASCHET 2008a**

Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008.

**BASCHET 2008b**

Jérôme Baschet, « Compte-rendu de Payan 2006 », *Cahiers de civilisation médiévale – Xe-XIIIe*, 51, 2008, p. 191-192.

**BASCHET 2011**

Jérôme Baschet, « L'image et son lieu : quelques remarques générales », Cécile Voyer, Éric Sparhubert (éds.), *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 179-204.

**BASCHET, SCHMITT 1996**

Jérôme Baschet, Jean-Claude Schmitt (dirs.), *L'image : fonction et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Léopard d'Or, 1996.

**BASTANZIO 1947**

Bastanzio Serafino, *Fra Roberto Caracciolo da Lecce : predicatore del secolo XV*, Pisa, Isola dei Liri, 1947.

**BAUDRY, BOZO 2000**

Marie-Thérèse Baudry, Dominique Bozo, *La sculpture : méthode et vocabulaire*, Paris, Patrimoine-Centre des Monuments Nationaux, 2000.

**BAXANDALL 1985**

Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Oxford UP, 1985 [1972] [*L'œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Y. Delsaut (tr. De l'anglais), Paris, Gallimard, 1985].

**BAXANDALL 1991**

Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford, Clarendon Press, 1991 [1971] [*Les Humanistes à la découverte de la composition en peinture, 1350-1450*, M. Brock (tr. De l'anglais), Paris, Seuil, 1989].

**BEATSON MULLER STEINHOFF 1986**

Elizabeth H. Beatson, Norman E. Muller, Judith B. Steinhoff, « The St. Victor Altarpiece in Siena Cathedral : a Reconstruction », *Art Bulletin*, 68, 1986, p. 610-631.

**BECCHI, JULIA 1996**

Egle Becchi, Dominique Julia (éds.), *Storia dell'infanzia*, Bari, Laterza, 1996, vol. 1.

**BECK 1959**

Hans Georg Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, Munich, C. H. Beck, 1959.

**BELLE ARTI SIENA 1903**

*Catalogo della Galleria di Belle Arti di Siena*, Siena, All'insegna dell'ancora, 1903.

**BELLINI 1998**

Marcello Bellini (dir.), *Cappelle del Rinascimento a Firenze*, Firenze, Becocci, 1998.

**BELLOSI 1993**

Luciano Bellosi (dir.), *Francesco di Giorgio*, Milano, Electa, 1993, vol. 1.

**BELLOSI 2006**

Luciano Bellosi, *I vivi parean vivi. Scritti di storia dell'arte del Duecento e del Trecento*, Firenze, Centro Di, 2006.

**BELLOSI, RAGIONIERI 2007**

Luciano Bellosi, Giovanna Ragionieri (dirs.), *Giotto e la sua eredità*, Firenze, E-ducation.it-Il Sole 24 ore, 2007.

**BELTING 1982**

Hans Belting (dir.), *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Bologna, Clueb, 1982.

**BELTING, BLUME 1989**

Hans Belting, D. Blume (dirs.), *Malerei und Stadtkultur in der Danteszeit. Die Argumentation der Bilder*, Munich, Hirmer, 1989.

**BELTING 1998**

Hans Belting, *L'Image et son public au Moyen Âge*, Fortunato Israel (tr. De l'anglais), Paris, Monfort, 1998 [1981].

**BELTING 2004**

Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Jean-Bernard Torrent (tr. De l'allemand), Paris, Gallimard, 2004.

**BELTING 2007**

Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie ? Histoire et archéologie d'un genre*, Paris, Gallimard, Jean-François Poirier (tr. De l'allemand), 2007 [1989]. [*Das Ende der Kunstgeschichte ?*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1983].

**BELTING 2007a**

Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Jean-François Poirier, Yves Michaud (tr. De l'allemand et de l'anglais), Paris, Cerf, 2007 [1998] [*Bild und Kult. Eine Geschichte des*

*Bilder vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, Oscar Beck, 1990].

**BELTING 2007b**

Hans Belting, *La vraie image. Croire aux images ?*, Jean-Bernard Torrent (tr. De l'allemand), Paris, Gallimard, 2007.

**BENATI 1995**

Daniele Benati (dir.), *Il Trecento riminese. Maestri e botteghe tra Romagna e Marche* (Cat. Della mostra, Rimini 1995-1996), Milano, Electa, 1995.

**BENTINI, CAMMAROTA, SCAGLIETTI KELESCIAN 2004**

Jadranka Bentini, Gian Piero Cammarota, Daniela Scaglietti Kelescian (éds.), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*, Venezia, Marsilio, 2004, vol. 1.

**BENTIVOGLIO, VALTIERI 2012**

Enzo Bentivoglio, Simonetta Valtieri, *Viterbo nel Rinascimento*, Roma, GB, 2012.

**BENVENISTE 1938**

Émile Benveniste, *Les Mages dans l'ancien Iran*, Paris, Maisonneuve, 1938.

**BERGAMO 2003**

Maria Bergamo, « Da Maria puerpera a Maria adorante. Evoluzione della postura della Madre di Dio nelle immagini della Natività », *Engramma. La tradizione classica nella cultura occidentale* [en ligne], n. 29, 2003. Url : <[http://www.engramma.it/engramma\\_v4/rivista/esperidi/29/029\\_nativita\\_saggio.html](http://www.engramma.it/engramma_v4/rivista/esperidi/29/029_nativita_saggio.html)>, consulté le 9 août 2012.

**BERGEON LANGLE, CURIE 2009**

Ségolène Bergeon Langle, Pierre Curie, *Peinture et dessin. Vocabulaire typologique et technique*, Paris, Patrimoine-Centre des Monuments Nationaux, 2009, 2 vols.

**BERGER 1894**

Samuel Berger, « Les noms des Rois Mages », *Mélanges*, VII, 1894, p. 27-34.

**BÉRIOU, BERLIOZ, LONGÈRE 1991**

Nicole Bériou, Jacques Berlioz, Jean Longère (éds.), *Prier au Moyen Âge. Pratiques et Expériences (Ve – XVe siècles)*, Turnhout, Brepols, 1991.

**BERLINER 1946**

R. Berliner, « The origins of the creche », *Gazette des beaux-arts*, 88, 1946, p. 249-278.

**BERTELLI 2008**

Carlo Bertelli (dir.), *Tesori d'arte restaurati* (Catalogo della mostra Intesa Sanpaolo, Vicenza,

Gallerie di Palazzo Leoni Montanari, 2008), Venezia, Marsilio, 2008.

**BERTONE 1987**

Virginia Bertone, «De Campo», *Dizionario biografico degli italiani*, 33, 1987, p. 345-348.

**BESERAN I RAMON 2003**

Pere Beseran i Ramon, «Naissance», *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Xavier Barral i Altet (dir.), Rennes, PUR, 2003.

**BESSEYRE, DALARUN 2009**

Marianne Besseyre, Jacques Dalarun, «'La meditatione de la vita del nostro Signore Yhesù Christo' dans le ms. It. 115 de la Bibliothèque nationale de France», *Rivista di storia della miniatura*, 13, 2009, p. 73-96.

**BIANCO FIORIN 1995**

Marisa Bianco Fiorin, *Icone della Pinacoteca Vaticana*, Città del Vaticano, Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, 1995.

**BISCONTI 2000**

Fabrizio Bisconti, *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia cristiana, 2000.

**BISOGNI, KAFTAL 1978**

Fabio Bisogni, George Kaftal, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Firenze, Sansoni, 1978.

**BISOGNI, KAFTAL 1985**

Fabio Bisogni, George Kaftal, *Iconography of the Saints in the Painting of North West Italy*, Firenze, Le Lettere, 1985.

**BISOGNI, CALCIOLARI 2006**

Fabio Bisogni, Chiara Calciolari, *Affreschi novaresi del Trecento e Quattrocento. Arte, devozione e società*, Novara, Silvana, 2006.

**BLANC 1997**

Monique Blanc, *Retables. La collection du Musée des Arts décoratifs*, Paris, RMN, 1997.

**BLUMENKRANZ 1966**

Bernhard Blumenkranz, *Le Juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris, Études augustiniennes, 1966 [Il cappello a punta. L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana, Chiara Frugoni (éd.), Sabina Marinetti (tr. Du français), Bari, Laterza, 2003].

**BOARDMAN 2004**

John Boardman, «Unnatural conception and birth in Greek mythology», Véronique Dasen (éd.), *Naissance et petite enfance dans l'Antiquité*, (Actes du Colloque de Fribourg 2001), Fribourg-

Göttingen, Academic Press-Vandenhoeck-Rufrecht, 2004, p. 103-112.

**BOCCI, LESSI 2000**

Pier Giuliano Bocci, Franco Alessandro Lessi (éds.), *Chiese di Volterra*, Firenze, Nardini, 2000, vol. 1.

**BOCK ET ALII 2002**

Nicolas Bock, Peter Kurmann, Serena Romano et Jean-Michel Spieser (éds.), *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge*, Roma, Viella, 2002.

**BOESPFLUG 2006**

François Boespflug, *La Trinité dans l'art d'Occident (1400-1460). Sept chefs-d'œuvre de la peinture*, Strasbourg, PUS, 2006 [2000].

**BOESPFLUG, LOSSKY 1987**

François Boespflug, W. Lossky (dirs.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, (Actes du colloque international Nicée II, Paris 1986), Paris, Cerf, 1987.

**BOESPFLUG, ZALUSKA 1994**

François Boespflug, Yolanta Zaluska, «Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IVE Concile de Latran», *Cahiers de civilisation médiévale*, 37, 1994, p. 181-240.

**BOESPFLUG, DA COSTA, HECK, SPIESER 2000**

François Boespflug, Valérie Da Costa, Christian Heck, Jean-Michel Spieser, *Le Christ dans l'art, des catacombes au XXe siècle*, Paris, Bayard, 2000.

**BOGNETTI 1961**

Gian Piero Bognetti, *Castelseprio e altre glorie varesine*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1961.

**BOILLOT-BERNARD 2002-**

Pierrette Boillot-Bernard, *L'iconographie de l'Annonce aux bergers*, thèse de doctorat, Université Paris X, dir. Colette Deremble, en préparation.

**BOLOGNA 1969**

Ferdinando Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414. E un riesame dell'arte nell'età federiciana*, Roma, Bozzi, 1969.

**BOLOGNA 1977**

Ferdinando Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 1977.

**BOLZONI 2002**

Lina Bolzoni, *La rete delle immagini*, Torino, Einaudi, 2002.

**BON VALSASSINA, GARIBALDI 1994**

Caterina Bon Valsassina, Vittoria Garibaldi (éds.), *Dipinti, sculture e ceramiche della Galleria Nazionale dell'Umbria. Studi e restauri*, Firenze, Arnaud, 1994.

**BONANI, BALDASSARE-BONANI 1995**

Gian Paolo Bonani, Serena Baldassare-Bonani, *Maria lactans*, Roma, Marianum, 1995.

**BONFANTINI 1942**

M. Bonfantini, *Le sacre rappresentazioni italiane : raccolta di testi dal secolo XIII al secolo XVI*, Milano, Bompiani, 1942.

**BONNE 1991**

Jean-Claude Bonne, « À la recherche des images médiévales », *Annales ESC*, 1991-2, p. 353-373.

**BONNEY 1982**

Françoise Bonney, « Enfance divine et enfance humaine », *L'Enfant au Moyen Âge (Littérature et Civilisation). Sénéfiance*, Aix-en-Provence-Paris, CUERMA-Champion 1982, p. 7-21.

**BONSANTI 2002**

Giorgio Bonsanti (dir.), *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, Modena, Panini, 2002, 4 vols.

**BOQUET, NAGY 2009**

Damien Boquet, Piroska Nagy (dirs.), *Le sujet des émotions au Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 2009.

**BORSOOK, OFFERHAUS 1981**

Eve Borsook, Johannes Offerhaus, *Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinita, Florence : History and Legend in a Renaissance chapel*, Doornspijk, Davaco, 1981.

**BOSCHETTO 1971**

Antonio Boschetto (dir.), *La Collezione Roberto Longhi*, Firenze, Sansoni, 1971.

**BOSKOVITS 1988**

Miklós Boskovits, *Frühe italienische Malerei. Gemäldegalerie Berlin*, Erich Schleier (tr. De l'italien), Berlin, Mann, 1988.

**BOSKOVITS 1990**

Miklós Boskovits, *Pittura italiana 1290-1470. Collezione Thyssen-Bornemisza*, Milano, Electa, 1990.

**BOSKOVITS 1994**

Miklós Boskovits, *Immagini da meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV*, Milano, Vita e Pensiero, 1994.

**BOSKOVITS, BROWN 2003**

Miklós Boskovits, David Alan Brown (dirs.), *Italian Paintings of the Fifteenth Century, The*

*Collections of the National Gallery of Art, Systematic Catalogue*, New York-Oxford, National Gallery of Art of Washington-Oxford UP, 2003.

**BOSKOVITS, TARTUFERI 2003**

Miklós Boskovits, Angelo Tartuferi (éds.), *Cataloghi della Galleria dell'Accademia di Firenze. Dipinti*, Firenze-Milano, Giunti-Firenze Musei, 2003, vol. 1.

**BOSKOVITS, PARENTI 2005**

Miklós Boskovits, Daniela Parenti (dirs.), *Da Bernardo Daddi al Beato Angelico a Botticelli. Dipinti fiorentini del Lindenau-Museum di Altenburg*, Firenze-Milano, Giunti-Firenze Musei, 2005.

**BOSKOVITS 2008**

Miklós Boskovits, *Maestri senesi e toscani nel Lindenau-Museum di Altenburg*, Siena, Protagon, 2008.

**BOUCHERON 2004**

Patrick Boucheron, *Les villes d'Italie (vers 1150-vers 1340). Historiographie, bibliographie, enjeux*, Paris, Belin, 2004.

**BOUCHERON 2005**

Patrick Boucheron, « “Tournez les yeux pour admirer, vous qui exercez le pouvoir, celle qui est peinte ici” : la fresque du Bon Gouvernement d'Ambrogio Lorenzetti », *Annales HSS*, 6, 60, p. 1137-1199.

**BOUCHERON 2010**

Patrick Boucheron, *Faire profession d'historien*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010.

**BOUCHERON 2012**

Patrick Boucheron, *L'entretemps : conversations sur l'histoire*, Lagrasse, Verdier, 2012.

**BOULNOIS 2008**

Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (Ve-XVIIe s.)*, Paris, Seuil, 2008.

**BOURDIEU, DARBEL, SCHNAPPER 1969**

Pierre Bourdieu, A. Darbel, D. Schnapper, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit, 1969 [1966].

**BOURDIEU 1998**

Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998 [1992].

**BOURDUA 2004**

Louise Bourdua, *The Franciscans and Art Patronage in Late medieval Italy*, Cambridge, Cambridge UP-British School at Rome, 2004.

**BOURDUA, DUNLOP 2007**

Louise Bourdua, Anne Dunlop, *Art and the Augustinian Order in Early Renaissance Italy*, Ashgate, Aldershot-Burlington, 2007.

**BOUREAU 1984**

Alain Boureau, *La Légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine († 1298)*, Paris, Cerf, 1984.

**BOUREAU 1990**

Alain Boureau, « L'imene e l'ulivo. La virginità femminile nel discorso della Chiesa del XIII secolo », *Quaderni storici*, 75, 3, 1990, p. 791-813.

**BOYER, DORIVAL 2003**

Jean-Paul Boyer, Gilles Dorival (éds.), *La Nativité et le Temps de Noël, Antiquité et Moyen Âge* (Actes du Colloque, Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme d'Aix-en-Provence, 2000), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2003.

**BRANDI 1991**

Cesare Brandi, *Pittura a Siena nel Trecento*, Torino, Einaudi, 1991.

**BRAUDEL 1994**

Fernand Braudel, *Le modèle italien*, Paris, Flammarion, 1994.

**BRÉHIER 1918**

Louis Bréhier, *L'Art chrétien, son développement iconographique jusqu'à nos jours*, Paris, Laurens, 1918.

**BRESC-BAUTIER 1979**

Geneviève Bresc-Bautier, *Artistes, patriciens et confréries. Production et consommation de l'œuvre d'art à Palerme et en Sicile occidentale (1348-1460)*, Roma, EFR, 1979.

**BRILLI, DITTMAR, DUFAL 2010**

Elisa Brillì, Pierre-Olivier Dittmar, Blaise Dufal (éds.), *Faire l'anthropologie historique du Moyen Âge*, L'Atelier du Centre de Recherches historiques [en ligne], 6, 2010. Url : <<http://acrh.revues.org/1911>>, consulté le 2 juillet 2012.

**BRINKMANN, SANDER 1997**

Bodo Brinkmann, Jochen Sander, *Italian, French and Spanish Painting before 1800 in prominent collections. An illustrated comprehensive catalogue*, Francfort, Blick in die Welt, 1997, vol. 1.

**BRODBECK 2010**

Sulamith Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale en Sicile. Iconographie, Hagiographie et pouvoir royal à la fin du XIIe siècle*, Roma, EFR, 2010.

**BURANELLI 2008**

Francesco Buranelli (dir.), *La Pinacoteca Vaticana. Catalogo dell'esposizione*, Città del Vaticano, Musei Vaticani, 2008.

**BURCKHARDT 1898**

Jacob Burckhardt, *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Das Altarbild, Das Porträt in der Malerei, Der Sammler*, Basel, Lendorff, 1898.

**BURCKHARDT 1985**

Jacob Burckhardt, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, L. Schmitt (tr. De l'allemand), Paris, Poche, 1985.

**BURRESI, CALECA, LESSI 1991**

Mariagiulia Burresi, Antonino Caleca, Francesco Alessandro Lessi, *Volterra. La cappella della Croce in San Francesco*, Volterra, Fotoimmagine, 1991.

**BURRESI, CALECA 2003**

Mariagiulia Burresi, Antonino Caleca, *Affreschi medievali a Pisa*, Pisa-Ospedaletto, Cassa di Risparmio-Pacini, 2003.

**BURRESI 2007**

Mariagiulia Burresi, « Opere d'arte del Trecento e del Quattrocento della chiesa e del monastero di San Domenico », *L'arte e la storia, incontri tra il Sovrano Militare Ordine di Malta e gli Amici dei Musei e Monumenti pisani*, Pisa, ETS, 2007, p. 101-120.

**BURGUIÈRE et alii 1986**

André Burguière et alii (dirs.), *Histoire de la Famille*, Paris, Armand Colin, 1986, vol. 1.

**BURKE 2004**

Jill Burke, *Changing Patrons. Social Identity and the Visual Arts in Renaissance Florence*, Pennsylvania, Pennsylvania State UP, 2004.

**BUSSAGLI 1999**

Marco Bussagli, *Benozzo Gozzoli*, Firenze, Giunti, 1999.

**BUGHETTI 1926**

B. Bughetti, « Vita e miracoli di San Francesco nelle tavole istoriate dei secoli XIII e XIV », *Archivum Franciscanum Historicum*, XIX, 1926, p. 636-732.

**BYNUM 1987**

Caroline Walker Bynum, *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1987.

**CABY 1995**

Cécile Caby, « Du monastère à la cité. Le culte de saint Romuald au Moyen Âge », *Revue Mabillon*, n. s. 6, 1995, p. 137-158.

**CABY 1999**

Cécile Caby, *De l'érémitisme rural au monachisme urbain. Les Camaldules en Italie à la fin du Moyen Âge*, Roma, EFR, 1999.

**CABY, VAUCHEZ 2003**

Cécile Caby, André Vauchez, *L'histoire des moines, chanoines et religieux au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2003.

**CAIONI 2009**

Gabriele Caioni (dir.), *Dalla tradizione gotica al primo Rinascimento* (Catalogo della Mostra Moretti, Firenze, 2009), Firenze, Polistampa, 2009.

**CALECA 1978**

Antonio Caleca, *Il Museo Nazionale di S. Matteo. Opere d'Arte fino al XV secolo*, Pisa, Comune di Pisa, 1978.

**CALLOVINI 1960**

Carlo Callovin, *Guida storico-artistica della patriarcale basilica di Santa Maria Maggiore in Roma*, Città del Vaticano, Poliglotta, 1960.

**CALVESI 1998**

Maurizio Calvesi, *Piero della Francesca*, Milano, Fabbri, 1998.

**CAMILLE 1989**

Michael Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*, Cambridge, Cambridge UP, 1989.

**CAMMERER 1966**

Monika Cammerer, *Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento*, Strasbourg, Heitz, 1966.

**CAMPBELL et alii 2001**

Lorne Campbell et alii, «Two Panels by Ercole de' Roberti and the Identification of 'veluto morello'», *The National Gallery Technical Bulletin*, 22, n° 1, 2001, p. 29-42.

**CANADÉ SAUTMAN 1995**

Francesca Canadé Sautman, *La religion du quotidien. Rites et croyances populaires de la fin du Moyen Âge*, Firenze, Olschki, 1995.

**CANNON 2010**

Joanna Cannon, «Kissing the Virgin's Foot: Adoratio before the Madonna and Child Enacted, Depicted, Imagined», *Studies in Iconography*, 31, 2010, p. 1-50.

**CARDINI 1993**

Franco Cardini, *La stella e i Re, mito e storia dei Magi*, Firenze, Edifir, 1993.

**CARLI 1955**

Enzo Carli, *La Pittura senese*, Milano, 1955 [*La Peinture Siennoise*, J. Bertrand (tr. De l'italien), Paris, Armand Collin, 1955].

**CARLI 1974**

Enzo Carli, *Il Museo di Pisa*, Pisa, Pacini, 1974.

**CARLI 1994**

Enzo Carli, *La Pittura a Pisa. Dalle Origini alla 'Bella Maniera'*, Pisa, Pacini, 1994.

**CARLI 1998**

Enzo Carli, *L'arte in Abruzzo*, Milano, Electa, 1998.

**CARRUTHERS 2002**

Mary Carruthers, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002.

**CASALINI 2007**

Eugenio Casalini OSM, *Il Beato Angelico e l'Armadio degli Argenti della SS. Annunziata di Firenze*, Firenze, Biblioteca toscana dei Servi di Maria, 2007.

**CASSIN 2004**

Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert-Seuil, 2004.

**CASSANELLI 1998**

Roberto Cassanelli (dir.), *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, Milano, Jaca, 1998. [*Ateliers de la Renaissance*, G. Boisset, D. Cabo, G. Lamblin, T. de Kayser, P. Pissarevitch (trs. De l'italien), Saint-Léger-Vauban-Paris, Zodiaque-de Brouwer, 1998].

**CASSIDY 1993**

Brendan Cassidy (éd.), *Iconography at the Crossroads* (Colloquium sponsored by the Index of Christian Art Princeton University, 1990), Princeton, Index of Christian Art, 1993.

**CASTELFRANCHI, CRIPPA 2004**

L. Castelfranchi, M.-A. Crippa, *Iconografia e arte cristiana*, Milano, Dizionario San Paolo, 2004.

**CASTELNUOVO, GINZBURG 1981**

Enrico Castelnovo, Carlo Ginzburg, «Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien», *Actes de la Recherche en sciences sociales*, 40, 1981, p. 51-72.

**CASTELNUOVO 1992**

Enrico Castelnovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino, Einaudi, 1992.

**CASTELNUOVO, HERMANÈS, PASTOUREAU, SEIDEL, SILVA 1996-2001**

Enrico Castelnuovo, Théo-Antoine Hermanès, Michel Pastoureau, Max Seidel, Romano Silva (dirs.), *Il colore nel Medioevo. Arte Simbolo Tecnica*, (Atti delle Giornate di Studi, Lucca 1995, 1996, 1999) 1996-2001, 3 vols.

**CASTELNUOVO, MALQUORI 2004**

Enrico Castelnuovo, Alessandra Malquori (dirs.), *Benozzo Gozzoli. Viaggio attraverso un secolo*, Pisa, Ospedaletto, 2004.

**CASTELNUOVO, SERGI 2002-2004**

Enrico Castelnuovo, Giuseppe Sergi (éds.), *Arti e Storia nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2002-2004, 4 vols.

**CAVACIOCCHI 2010**

Simonetta Cavaciocchi, « Francesco Datini e i pittori », Giampiero Nigro (éd.), *Francesco di Marco Datini. L'uomo il mercante*, Firenze-Prato, Firenze UP-Istituto Datini, 2010, p. 217-231.

**CECCANTI 2005**

Melania Ceccanti, « Aspetti iconografici dell'infanzia di Gesù nella miniatura toscana dal XII al XV secolo », *Medioevo e Rinascimento*, 16, 2005 (19), p. 229-255.

**CECCHETTI 1961**

Igino CECCHETTI: « Brigida di Svezia », *Bibliotheca Sanctorum*, vol. II, Roma, Città Nuova Editrice, 1961, p. 439-530.

**CECCHI 2005**

Alessandro Cecchi, *Botticelli*, Milano, Federico Motta, 2005.

**CECCHI 2007**

Alessandro Cecchi, *Botticelli e l'età di Lorenzo il Magnifico*, Firenze, E-ducation.it – Il Sole 24 ore, 2007.

**CERCHIARI, DE VECCHI 2004**

Elda Cerchiari, Pierluigi De Vecchi, *Arte nel tempo*, 4 vols., Milano, Bompiani, 2004 [1991].

**CELLUCCI 1938**

L. Cellucci, « Le 'Meditationes vitae Christi' e i poemetti che ne furono ispirati », *Archivum Romanicum*, 22, 1938, p. 30-98.

**CERRETELLI, FILIPPINI 1994**

Claudio Cerretelli, Cecilia Filippini, *I Lippi a Prato*, Prato, Monografie del Museo Civico, 1994.

**CERRETELLI, MANNINI 2004**

Claudio Cerretelli, Maria Pia Mannini, *Pittura del Tre-Quattrocento a Prato. Immagini del Sacro*, Prato, Sistema museale pratese, 2004.

**CERRETELLI, FANTAPPIÈ, SANTI 2009**

Claudio Cerretelli, Renzo Fantappiè, Bruno Santi, *Il Duomo di Prato*, Firenze, Le Lettere, 2009.

**CHAMBERS 1970**

David Chambers, *Patrons and the Artists in the Italian Renaissance*, Londres, Macmillan, 1970.

**CHASTEL 2008**

André Chastel, *L'Art italien*, Paris, Flammarion, 2008 [1956].

**CHASTEL 1965**

André Chastel, *Le Grand Atelier d'Italie 1460-1500*, Paris, Gallimard, 1965.

**CHASTEL 1956**

André Chastel, « Le Goût des Primitifs », préface du catalogue de l'exposition *De Giotto à Bellini*, Michel Laclotte (dir.), Paris, Musée de l'Orangerie-Musées Nationaux, 1956.

**CHASTEL 1965**

André Chastel, *Renaissance Méridionale*, Paris, Gallimard, 1965.

**CHASTEL 1978**

André Chastel, *Fables, Formes, Figures*, Paris, Flammarion, 1978.

**CHASTEL 1982**

André Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, PUF, 1982 [1959].

**CHASTEL 1983**

André Chastel, *Chronique de la peinture italienne à la Renaissance, 1250-1580*, Fribourg-Paris, Office du Livre-Vilo, 1983.

**CHASTEL 1989**

André Chastel, *Le Mythe de la Renaissance – La Crise de la Renaissance*, Genève, Skira, 1989 [1968-69].

**CHASTEL 1993**

André Chastel, *La pala ou le retable italien des origines à 1500*, Paris, Lorgues-Lapouge-Levi, 1993.

**CHIAPPORI 1985**

M. G. Chiappori, *I Re magi. Realtà storica e tradizione magica*, Milano, Rusconi, 1985.

**CHIFFOLEAU 1980**



Jacques Chiffolleau, *La Comptabilité de l'au-delà. Les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Âge (v. 1320- v. 1480)*, Roma, EFR, 1980.

**CHRISTE 1969**

Yves Christe, *Les Grands Portails Romains. Études sur l'iconologie des théophanies romanes*, Genève, Droz, 1969.

**CHRISTIANSEN, KANTER, STREHLKE 1988**

Keith Christiansen, Laurence B. Kanter, Carl Brandon Strehlke, *Painting in Renaissance Siena 1420-1500*, New York, The Metropolitan Museum of Art-Harry N. Abrams, 1988.

**CHRISTIN 2002-2003**

Olivier Christin, « Du culte chrétien au culte de l'art : la transformation du statut de l'image (XVe – XVIIIe siècle) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 49, 2002-2003, p. 176-194.

**CIAPPELLI 1995**

Giovanni Ciappelli, *Una famiglia e le sue ricordanze. I Castellani di Firenze nel Tre-Quattrocento*, Perugia, Olschki, 1995.

**COAKLEY 1991**

John Coakley, « Friars as Confidants of Holy Women in Medieval Dominican Hagiography », Renate Blumenfeld-Kosinski, Timea Szell (dirs.), *Images of Sainthood in Medieval Europe*, Ithaca-London, Cornell UP, 1991, p. 222-246.

**COAKLEY 2006**

John Coakley, *Women, men, and spiritual power. Female Saints and Their Male Collaborators*, New York, Columbia UP, 2006.

**COHN 1992**

S. K. Cohn, *The Cult of Remembrance and the Black Death. Six Renaissance Cities in Central Italy*, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1992.

**COLE AHL 1981-1982**

Diane Cole Ahl, « Renaissance Birth Salvagers and the Richmond *Judgement of Solomon* », *Studies in Iconography*, 7-8, 1981-1982, p. 157-174.

**COLE AHL 1996**

Diane Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli*, New Haven, Yale UP, 1996.

**COLLINS, NELSON 2006**

Kristen M. Collins, Robert S. Nelson, *Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai*, Los Angeles, Getty Museum, 2006.

**COLOMB DE BATINES 1958**

Paul Colomb de Batines, *Bibliografia delle antiche rappresentazioni italiane sacre e profane, stampate nei secoli XV e XVI*, Milano, Görlich, 1958 [1852].

**CORDONNIER, HECK 2011**

Rémy Cordonnier, Christian Heck, *Le bestiaire médiéval. L'animal dans les manuscrits enluminés*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011.

**CORNELL 1924**

Henrik Cornell, *The iconography of the Nativity of Christ*, Uppsala, Uppsala Universitets Arsskrift, 1924.

**CORPUS I, I 1993**

Miklós Boskovits, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, Firenze, Giunti, 1993, I, I : « The Origins of Florentine Painting : 1100-1270 ».

**CORPUS I, II 2007**

Miklós Boskovits, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, Firenze, Giunti, 2007, I, II : « The Mosaics of the Baptistery of Florence ».

**CORPUS III, I 1986**

Richard Offner, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, Miklós Boskovits (éd.), Firenze, Giunti, 1986, III, I, « The School of the S. Cecilia Master ».

**CORPUS III, II-I 1987**

Richard Offner, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, Miklós Boskovits (éd.), Firenze, Giunti, 1987, III, II-I : « Elder Contemporaries of Bernardo Daddi ».

**CORPUS III, II-II 1987**

Richard Offner, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, Firenze, Giunti, 1987, III, II-II : « Works Attributed to Jacopo del Casentino ».

**CORPUS III, III 1989**

Richard Offner, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, Miklós Boskovits, Enrica Neri Lusanna (éds.), Firenze, Giunti, 1989, III, III : « The Works of Bernardo Daddi ».

**CORPUS III, IV 1991**

Richard Offner, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, Miklós Boskovits (éd.), Firenze, Giunti, 1991 [1934], III, IV : « Bernardo Daddi, His Shop and Following ».

**CORPUS III, V 2001**

Richard Offner, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, Miklós Boskovits (éd.), Firenze, Giunti, 2001 [1947], III, V : « Bernardo Daddi and his circle : Master of San Martino alla

Palma ; Assistant of Daddi ; Master of the Fabriano Altarpiece ».

**CORPUS III, VI 1956**

Richard Offner, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, New York, New York University-Institute of Fine Arts, 1956, III, VI : « Close Following of the S. Cecilia Master ».

**CORPUS III, VII 1957**

Richard Offner, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, New York, New York University-Institute of Fine Arts, 1957, III, VII : « The Biadaiole Illuminator ; Master of the Dominican Effigies ».

**CORPUS III, VIII 1958**

Richard Offner, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, New York, New York University-Institute of Fine Arts, 1958, III, VIII : « Workshop of Bernardo Daddi ».

**CORPUS III, IX 1984**

Miklós Boskovits, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, Firenze, Giunti, 1984, III, IX : « The Painters of the Miniaturist Tendency ».

**CORPUS IV, I 1962**

Richard Offner, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, New York, New York University-Institute of Fine Arts, 1962, IV, I : « Andrea di Cione ».

**CORPUS IV, II 1960**

Richard Offner, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, New York, New York University-Institute of Fine Arts, 1960, IV, II : « Nardo di Cione ».

**CORPUS IV, III 1965**

Richard Offner, Klara Steinweg, *Corpus of Florentine painting*, New York, New York University-Institute of Fine Arts, 1965, IV, III : « Jacopo di Cione ».

**CORPUS IV, IV 1967**

Richard Offner, Klara Steinweg, *Corpus of Florentine painting*, New York, New York University-Institute of Fine Arts, 1967, IV, IV : « Giovanni del Biondo – I ».

**CORPUS IV, V 1969**

Richard Offner, Klara Steinweg, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, New York, New York University-Institute of Fine Arts, 1969, IV, V : « Giovanni del Biondo – II ».

**CORPUS IV, VI 1979**

Richard Offner, Klara Steinweg, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, New York,

New York University-Institute of Fine Arts, IV, VI : « Andrea Bonaiuti », 1979.

**CORPUS IV, VII-I 1996**

Johannes Tripps, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, Firenze, Giunti, 1996, IV, VII : « Tendencies of Gothic in Florence : Andrea Bonaiuti – I ».

**CORPUS IV, VII-II 1997**

Gaudenz Freuler, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, Firenze, Giunti, 1996-1997, IV, VII-2 : « Tendencies of Gothic in Florence : Don Silvestro dei Gherarducci – II ».

**CORPUS IV, VIII 2000**

Simona Pasquucci, Barbara Deimling, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, Firenze, Giunti, 2000, IV, VIII : « Tradition and Innovation in Florentine Trecento Painting : Giovanni Bonsi and Tommaso del Mazza ».

**CORPUS VOL. SUPP. 1981**

H. B. J. Maginnis, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, New York, New York University-Institute of Fine Arts, 1981, vol. suppl. : « A legacy of Attribution ».

**CORPUS VOL. SUPP. 2003**

Francesca Pasut, *A critical and historical corpus of Florentine painting*, Firenze, Giunti, 2003, vol. suppl. : « Ornamental Painting in Italy : 1250-1310 ».

**CORRIE 1999**

Rebecca W. Corrie, « The Perugia Triptych and the Transmission of Byzantine Art to the Maniera Greca », Ihor Sevcenko, Gennady G. Litavrin, Walter K. Hanak (éds.), *Acts of the XV<sup>th</sup> International Congress of Byzantine Studies*, Shepherdstown, Byzantine Studies Press, 1999, p. 35-56.

**COSTE 2009**

Florent Coste, « Le travail d'un compilateur. Jacques de Voragine et la *Légende dorée* », *Hypothèses*, 2009, p. 61-71.

**COSTE 2010**

Florent Coste, « Philippe Descola en Brocéliande », *L'Atelier du Cahier de Recherches historiques* [en ligne], 6, 2010. Url : <<http://acrh.revues.org/1969>>, consulté le 5 septembre 2012.

**COSTE 2011**

Florent Coste, « “Cette Lesgende Aurée est à moy...” *Marginalia* et appropriations de la *Légende dorée* (reg. Lat. 534) », *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, 18, 2011, p. 111-145.

**COULON 2004**

Gérard Coulon, « Images et imaginaire de la naissance dans l'Occident Romain », Véronique Dasen (éd.), *Naissance et petite enfance dans l'Antiquité* (Actes du Colloque de Fribourg 2001), Fribourg-Göttingen, Academic Press-Vandenhoeck-Rufrecht, 2004, p. 209-226.

**COURTAULD GALLERY 1998**

*The Courtauld Gallery at Somerset House*, London-New York, Courtauld Institute-Thames and Hudson, 1998.

**COX 1976**

Zimeri Alvin Cox, *Ugolino di Prete Ilario : painter and mosaicist*, PhD Thesis, NYU, Ann Arbor, 1976.

**CREISSEN 1999**

Thomas Creissen, « Les clôtures de chœur des églises d'Italie à l'époque Romane : état de la question et perspectives », *Hortus Artium Medievalium*, 5, 1999, p. 169-181.

**CROUZET-PAVAN 2004**

Élisabeth Crouzet-Pavan, *Enfers et paradis. L'Italie de Dante et de Giotto*, Paris, Albin Michel, 2004 [2001].

**CUMONT 1932-33**

Franz Cumont, *L'Adoration des Mages et l'art triomphal de Rome*, Città del Vaticano, Poliglotta Vaticana, 1932-33.

**CUTLER, NESBITT 1986**

Anthony Cutler, John Nesbitt, *L'arte bizantina e il suo pubblico*, Torino, Utet, 1986.

**CUTLER 1994**

Anthony Cutler, « La 'questionne bizantina' nella pittura italiana : una versione alternativa della 'maniera greca' », Carlo Bertelli (éd.), *La pittura in Italia : l'Altomedioevo*, Milano, Electa, 1994, p. 335-354.

**D'AFFLITTO, FALLETTI 1999**

Chiara d'Afflitto, Franca Falletti (dirs.), *Pistoia e il suo territorio*, Milano, Mondadori, 1999.

**DA GIOTTO 1989**

*Da Giotto al tardogotico. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Trecento e della prima metà del Quattrocento*, Roma, Musei civici, 1989.

**DAGRON 2007**

Gilbert Dagron, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Paris, Gallimard, 2007.

**DALARUN 1992**

Jacques Dalarun, « La Madeleine dans l'Ouest de la France au tournant des XIe – XIIe siècles », *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes*, 104, n° 1, 1992, p. 71-119.

**DALARUN 1996**

Jacques Dalarun, *La Malavventura di Francesco d'Assisi. Per un uso storico delle leggende francescane*, Milano, Biblioteca Franciscana, 1996.

**DALARUN 2008**

Jacques Dalarun, « Dieu changea de sexe, pour ainsi dire ». *La religion faite femme, XIVe – XVe siècles*, Paris, Fayard, 2008.

**DALMASSO 2006**

Véronique Dalmasso, *L'image du corps dans la peinture toscane (v. 1300-v. 1450)*, Rennes, PUR, 2006.

**DAL PINO 1969**

Andrea M. Dal Pino, *Un gruppo evangelico del duecento : i sette fondatori dei servi di Maria*, Bergamo, il Conventino, 1969.

**D'AMELIA 1997**

M. D'Amelia, *Storia della maternità*, Bari, Laterza, 1997.

**DAMISCH 2011**

Hubert Damisch, « La peinture prise au mot », Préface à Meyer Schapiro, *Les mots et les images*, Paris, Macula, 2011, p. 4-35.

**DÄUBLER-HAUSCHKE 2003**

C. Däubler-Hauschke, *Geburt und 'Memoria'. Zum italienischen Bildtyp der 'deschi da parto'*, Munich-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2003.

**DE BACIOCCHI 1964**

J. De Baciocchi, *L'Eucharistie*, Tournai, Desclée, 1964.

**DEBBY 2001**

Nirit Ben-Aryeh Debby, *Renaissance Florence in the Rhetoric of Two Popular Preachers : Giovanni Dominici (1336-1419) and Bernardino da Siena (1380-1444)*, Turnhout, Brepols, 2001.

**DEBBY 2002**

Nirit Ben-Aryeh Debby, « Political Views in the Preaching of Giovanni Dominici in Renaissance Florence, 1400-1406 », *Renaissance Quarterly*, 55, 2002, p. 19-48.

**DEBBY 2004**

Nirit Ben-Aryeh Debby, « The images of Saint Birgitta of Sweden in Santa Maria Novella in Florence », *Renaissance Studies*, 18, n° 4, 2004, p. 509-526.

**DEBBY 2007**

Nirit Ben-Aryeh Debby, *The Renaissance Pulpit : Art and Preaching in Tuscany (1400-1550)*, Turnhout, Brepols, 2007.

**DE BLAAUW 1994**

Sible De Blaauw, *Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale. Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994.

**DE CARLI 1997**

Cecilia De Carli, *I Deschi da parto e la pittura del primo Rinascimento toscano*, Torino, Allemandi, 1997.

**DE FLORIANI, GALASSI 2008**

Anna De Floriani, Maria Clelia Galassi (éds.), *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo* (Atti del convegno internazionale Nord/Sud. Ricezioni fiamminghe al di qua delle Alpi), Milano, Silvana, 2008.

**DE GIORGIO, KLAPISCH-ZUBER 1996**

M. De Giorgio, Ch. Klapisch-Zuber (dirs.), *Storia del matrimonio*, Bari, Laterza, 1996.

**DE HALLEUX 1992**

2. De Halleux, « La Nativité et l'Épiphanie dans le dialogue unioniste du VIIe au XIVe siècle », *Ephemerides Theologicae Lovanienses*, 68, 1992, p. 5-37.

**DELARUELLE 1975**

E. Delaruelle, « L'influence de saint François d'Assise sur la piété populaire », *La Piété populaire au Moyen Âge*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1975.

**DELCORNO 1975**

Carlo Delcorno, *Giordano da Pisa e l'antica predicazione volgare*, Firenze, Olschki, 1975.

**DELUMEAU, ROCHE 1990**

J. Delumeau, D. Roche (dirs.), *Histoire des pères et de la paternité*, Paris, Larousse, 1990.

**DELZANT 2010**

Jean-Baptiste Delzant, « La prière peinte : textes sacrés et propagande politique dans la chapelle du palais Trinci de Foligno (XVe siècle) », Mélanie Adda (éd.), *Textes sacrés et culture profane : de la révélation à la création*, Bern, Lang, 2010, p. 181-211.

**DELZANT à paraître**

Jean-Baptiste Delzant, « *Instaurator et fundator* : édification de la seigneurie urbaine et présence monumentale de la commune (Italie centrale, fin du Moyen Âge) », Martha Howell (éd.), *The Power of Space : Cities in Late Medieval / Early Modern Italy*

and Northern Europe, Turnhout, Brepols, à paraître.

**DE MARCHI 2006**

Andrea De Marchi, *Gentile da Fabriano*, Milano, Motta, 2006 [1992].

**DEMUS 1970**

Otto Demus, *La peinture murale romane*, Jacques Chavy (tr. De l'allemand), Paris, Flammarion, 1970.

**DEMUS 1988**

Otto Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, New York, Hacker, 1988 [1949].

**DERBES, NEFF 2004**

Anne Derbes, Amy Neff, « Italy, the Mendicant Orders and the Byzantine Sphere », Helen C. Evans (éd.), *Byzantium : Faith and Power (1261-1557)*, New York-London, Metropolitan Museum of Art-Yale UP, 2004, p. 448-461.

**DERBES 1996**

Anne Derbes, *Picturing the Passion in late medieval Italy : narrative painting, Franciscan ideologies and the Levant*, New York, Cambridge UP, 1996.

**DE SIMONE, MORELLO, ZUCCARI 2009**

Gerardo De Simone, Giovanni Morello, Alessandro Zuccari, *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, Milano, Skira, 2009.

**DE SIMONE 2011**

Gerardo de Simone, « Per Lorenzo da Viterbo, dal Palazzo Orsini di Tagliacozzo alla Cappella Mazzatosta », *Predella* [en ligne], 30, 2011. Url : <<http://predella.arte.unipi.it>>, consulté le 10 juillet 2012.

**DE STROBEI, MANCINELLI, PIETRANGELI 1993**

2. M. De Strobei, F. Mancinelli, C. Pietrangeli, *La Pinacoteca vaticana. Catalogo guida*, Città del Vaticano, Musei Vaticani, 1993.

**D'HAINAUT-ZVENY 2009**

Brigitte D'Hainaut-Zveny, « L'ivresse sobre. Pratiques de "rejeu" empathiques des images religieuses médiévales », Damien Boquet, Piroska Nagy (éds.), *Le sujet des émotions au Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 2009, p. 393-414.

**DICTIONNAIRE CRITIQUE DE THÉOLOGIE 1998**

*Dictionnaire critique de théologie*, Jean-Yves Lacoste (dir.), Paris, PUF, 1998.

**DICTIONNAIRE DE THÉOLOGIE CATHOLIQUE 1927**

*Dictionnaire de théologie catholique*, A. Vacant, E. Mangenot, É. Amann (dirs.), Paris, Letouzey et Ané, 1927, IV, 2<sup>e</sup> partie.

**DIDI-HUBERMAN 1986**

Georges Didi-Huberman, « La dissemblance des figures selon Fra Angelico », *Mélanges de l'EFR. Moyen Âge-Temps Modernes*, 98, 2, 1986, p. 709-802.

**DIDI-HUBERMAN 1990**

Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990.

**DIDI-HUBERMAN 1992**

Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

**DIDI-HUBERMAN 1995**

Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995 [1990].

**DIDI-HUBERMAN 2002**

Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

**DIDI-HUBERMAN 2007**

Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.

**DITTMAR 2010**

Pierre-Olivier Dittmar, *Naissance de la bestialité. Une anthropologie du rapport homme-animal dans les années 1300*, thèse de doctorat, Paris, P'EHSS, dir. Jean-Claude Schmitt, soutenue en 2010.

**DONADIEU-RIGAUX 2005**

Dominique Donadieu-Rigaux, *Penser en images les ordres religieux (XII-XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Arguments, 2005.

**DONATO 2000a**

Maria-Monica Donato, « La fabbrica del Duomo. Un capolavoro di senso civico », *Medioevo*, 2000, p. 46-53.

**DONATO 2000b**

Maria-Monica Donato, « Il Santo e la chiesetta », *Medioevo*, 2000, p. 66-70.

**DRESSER 1974**

Louisa Dresser, *European Paintings in the Collection of the Worcester Art Museum*, Worcester (Massachusetts), University of Massachusetts Press, 1974.

**DREWERMANN 1992**

Eugen Drewermann, *De la naissance des dieux à la naissance du Christ : une interprétation des récits de la nativité de Jésus d'après la psychologie des profondeurs*, Joseph Feisthauer (tr. De l'allemand), Paris, Seuil, 1992 [1986].

**DROBOT 1993**

Georges Drobot,  *Icône de la Nativité : un corollaire et un moyen de formulation du dogme de l'Incarnation*, Bégrolles-en-Mauge, Abbaye de Bellefontaine, 1993 [1975].

**DROBOT 2000**

Georges Drobot, *La lettura delle icone. Introduzione storico-teologica all'icona della Natività*, Giancarlo Pellegrini (tr. Du français), Bologna, Grafiche Dehoniane, 2000 [1975].

**DRONKE 2009**

Peter Dronke, « La maternité de Marie dans la poésie médiévale », *Micrologus*, XVII – « La madre », 2009, p. 167-184.

**DUBY, PERROT 1991**

Georges Duby, Michelle Perrot (dirs.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon, 1991, vol. 2.

**DUCHET-SUCHAUX, PASTOUREAU 1994**

Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, *La Bible et les Saints. Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1994 [1990].

**DUCHET-SUCHAUX (G.), DUCHET-SUCHAUX (M.) 1993**

Gaston Duchet-Suchaux, Monique Duchet-Suchaux, *Les ordres religieux. Guide historique*, Paris, Flammarion, 1993.

**DUFF 2005**

J. Duff, *Initiation au grec du nouveau Testament*, R. Burnet, D. Denjean (trs. De l'anglais), Paris, Beauchesne, 2005.

**DUGAN 1989**

L. Duggan, « Was art really the book of illiterate ? », *Word and Image*, 5, 1989, p. 227-251.

**DUNAND, SPIESER, WIRTH 1991**

Françoise Dunand, Jean-Michel Spieser, Jean Wirth (éds.), *L'Image et la Production du sacré*, Paris, Klincksieck, 1991.

**DUPEUX, JEZLER, WIRTH 2001**

Cécile Dupeux, Peter Jezler, Jean Wirth (éds.), *Iconoclasm. Vie et mort de l'image médiévale* (Cat. Exp. Musée d'histoire de Berne et Musée de l'œuvre Notre-Dame, Strasbourg), Berne-Strasbourg-Zurich, Somogy, 2001.

**DURIGON 1995**

Roberto Durigon, *Guida alle collezioni d'Arte del Museo nazionale d'Abruzzo*, L'Aquila, Adelmo Polla, 1995.

**DUVAL 2009**

Sylvie Duval, « Chiara Gambacorta e le prime monache del monastero San Domenico di Pisa : l'osservanza domenicana al femminile » G. Zarri et G. Festa (dirs.) : *Il velo, la penna e la parola. Le domenicane: storia, istituzioni e scritture*, Firenze, Nerbini, 2009, p. 93-112.

**EISENBERG 1989**

Marvin Eisenberg, *Lorenzo Monaco*, Princeton, Princeton UP, 1989.

**ELIA 2008**

Rita Maria Elia, « La chiesa della Natività di Gesù in Piazza Pasquino », *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 51, 2008, p. 69-82.

**ESMEIJER 1978**

Anna C. Esmeijer, *Divina Quaternitas. A Preliminary Study in Method and Application of Visual Exegesis*, Amsterdam, Gorcum, 1978.

**FABRIS, FABIANI 1998**

R. Fabris, E. Fabiani, *La grande notte, Natale nei vangeli e nella pittura rinascimentale*, Milano, Paoline, 1998.

**FABRIZIO-COSTA 2007**

Silvia Fabrizio-Costa (dir.), *Città e rovine letterarie nel XVIII secolo italiano*, Berlin, Lang 2007.

**FACCHINETTI 2007**

Simone Facchinetti, *Mantegna e il Rinascimento in Valpadana*, Firenze, E-ducation.it-II Sole 24 ore, 2007.

**FAGIOLI 1999**

Marco Fagioli, *Arte nei secoli, « Natività », Antichi Maestri pittori e scultori per il Giubileo*, Firenze, Farsettiarte, 1999.

**FAGIOLI, MANNINI 1997**

Marco Fagioli, Maria Pia Mannini, *Filippo Lippi. Catalogo completo*, Firenze, Cantini, 1997.

**FANUCCI 1991**

Miria Fanucci Lovitch, *Artisti attivi a Pisa fra XIII e XVIII secolo*, Pisa, Pacini, « Biblioteca del Bollettino Storico Pisano – Strumenti 1 », 1991.

**FEHM 1986**

Sherwood A. Fehm, *Luca di Tommè. A Siennese Fourteenth-Century Painter*, Carbondale-Edwardsville, Southern Illinois UP, 1986.

**FÉLIX 2000**

Madeleine Félix, *Le Livre des Rois Mages*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000.

**FEUILLET 1992**

Michel Feuillet, *Petite vie de François d'Assise*, Paris, Desclée de Brouwer, 1992 [rééd. 2001].

**FEUILLET 1994**

Michel Feuillet, *Fra Angelico, le Maître de l'Annonciation*, Paris, Mame, 1994.

**FEUILLET 1997a**

Michel Feuillet, *Au seuil de l'invisible, Fra Angelico*, Paris, Mame, 1997.

**FEUILLET 1997b**

Michel Feuillet, *Les visages de François d'Assise. L'iconographie franciscaine des origines. 1226-1282*, Paris, Desclée de Brouwer, 1997.

**FEUILLET 2004**

Michel Feuillet, *L'Annonciation sous le regard des peintres*, Paris, Mame, 2004.

**FEUILLET 2007**

Michel Feuillet, *Représenter Dieu*, Paris, Desclée de Brouwer, 2007.

**FEUILLET 2009**

Michel Feuillet, *Vocabulaire du christianisme*, Paris, PUF, 2009 [2000].

**FEUILLET 2009b**

Michel Feuillet, *Lexique des symboles chrétiens*, Paris, PUF, 2009 [2004].

**FEUILLET 2009c**

Michel Feuillet, *L'art italien*, Paris, PUF, 2009.

**FEUILLET 2010**

Michel Feuillet, *Botticelli et Savonarole. L'humanisme à l'épreuve du feu*, Paris, Cerf, 2010.

**FIDERER-MOSKOVITZ 2005**

Anita Fiderer Moskovitz, *Nicola and Giovanni Pisano, The pulpits*, London-Turnhout, Harvey Miller, 2005.

**FILALETE 1904**

B. Filalete, *I Magi Evangelici e le loro reliquie*, Milano, s. n., 1904.

**FILIERI 1998**

Maria Teresa Filieri, *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, Livorno, Sillabe 1998.

**FINIELLO ZERVAS 1996**

Diane Finiello Zervas, *Orsanmichele a Firenze*, Modena, Panini, 1996.

**FLORA 2003**

Holly Flora, « The Paris *Meditations on the Life of Christ*: a Pisan fourteenth-century manuscript », *Bollettino storico Pisano*, n° 72, 2003, p. 353-359.

**FLORA 2003b**

Holly Flora, « A Book for Poverty's Daughters: Gender and Devotion in Paris Bibliothèque Nationale it. 115 », Susan Karant-Nunn (dir.), *Varieties of Devotion in the Middle Ages and Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2003, p. 61-85.

**FLORA 2005**

Holly Flora, *Imaging gender, poverty, and spirituality in the Trecento: the Meditationes Vitae Christi*, Ph.D. dissertation, New York University, Ann Arbor (Michigan), University Microfilm International, 2005.

**FLORA, PECORINI-CIGNONI 2006**

Holly Flora, Arianna Pecorini Cignoni, « Requirements of Devout Contemplation: Text and Image for the Poor Clares in Trecento Pisa », *Gesta*, XLV-I, 2006, p. 61-76.

**FLORA 2009**

Holly Flora, *The devout belief of the imagination: the Paris Meditationes Vitae Christi and female franciscan spirituality in Trecento Italy*, Turnhout, Brepols, 2009.

**FOGG ART MUSEUM 1919**

*Fogg Art Museum Harvard University: Collection of Mediaeval and Renaissance Paintings*, Cambridge (MA), Harvard UP, 1919.

**FORBES 1966**

T. R. Forbes, *The Midwife and the Witch*, London, Yale UP, 1966.

**FORSYTH 1968**

Ilene Hearing Forsyth, « Magi and Majesty: a Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama », *The Art Bulletin*, L, 1968, p. 215-222.

**FOUCART-WALTER 2007**

Élisabeth Foucart-Walter (dir.), *Catalogue des peintures italiennes du musée du Louvre*, Paris, Gallimard-Musée du Louvre, 2007.

**FRA ANGELICO 2011**

*Fra Angelico et les maîtres de la lumière* (Cat. De l'exposition au Musée Jacquemart-André, Paris 2011-2012), Bruxelles, Fonds Mercator, 2011.

**FRANCASTEL, FRANCASTEL, 1957**

Pierre Francastel, Galienne Francastel, *Du Byzantin à la Renaissance*, Paris, Tisné, 1957.

**FRANCASTEL 1965**

Pierre Francastel, *Peinture et Société: naissance et destruction d'un espace plastique de la Renaissance au cubisme*, Paris, Gallimard, 1965 [1951].

**FRANCASTEL 1965B**

Pierre Francastel, *La Réalité figurative: éléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, Denoël-Gonthier, 1965.

**FRANCASTEL 1967**

Pierre Francastel, *La Figure et le Lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967.

**FRANCASTEL 1976**

*La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. L'œuvre et l'influence de Pierre Francastel*, Paris, Denoël-Gonthier, 1976.

**FRANCASTEL 1983**

Pierre Francastel, *L'Image, la Vision et l'Imagination*, Paris, Denoël, 1983.

**FRANCESCO D'ASSISI 1997**

*Francesco d'Assisi e il primo secolo di storia francescana*, Torino, Einaudi, 1997.

**FRANCHI**

Mario Franchi, *Santa Croce*, Firenze, Becocci, s. d.

**FRANCO 2005**

Angela FRANCO, « Santa Brígida y la iconografía evangélica », *VII Centenario. Santa Brígida, Patrona de Europa*, Dueñas (Palencia), Simancas, 2005, p. 83-111.

**FREDERICK 1983**

K. M. Frederick, « A Program of Altarpieces for the Siena Cathedral », *The Rutgers Art Review*, 4, 1983, p. 18-35.

**FREEDBERG 1998**

David Freedberg, *Le pouvoir des images*, Alix Girod (tr. De l'américain), Paris, Monfort, 1998 [1989].

**FREEMAN 1952**

M. B. Freeman, « Shepherds in the Fields », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 11, 4, 1973, p. 108-1115.

**FREULER 1986**

Gaudenz Freuler, *Biagio di Goro Ghezzi a Paganico, l'affresco dell'abside a San Michele*, Firenze, Electa, 1986.

**FREULER 1991**

Gaudenz Freuler, « Manifestatori delle cose miracolose » *Arte italiana del Trecento e Quattrocento da collezioni in Svizzera e nel Liechtenstein*, Louvain, Fondation Thyssen-Bornemisza-Eidolon, 1991.

**FREULER 1994**

Gaudenz Freuler, *Bartolo di Fredi Cini. Ein Beitrag zur sienesischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Disentis, Desertina, 1994.

**FRIEDMAN, GARDNER, HAINES 2009**

David Friedman, Julian Gardner, Margaret Haines, *Arnolfo's Moment* (Acts of an International Conference Florence, Villa I Tatti, 2005), Firenze, Olschki, 2009.

**FRINTA 1998**

Mojmír S. Frinta, *Punched decoration on Late Medieval Panel and Miniature Painting*, Prague, Maxdorf, 1998, vol. 1.

**FRUGONI 1988**

Chiara Frugoni, *Francesco. Un'altra storia*, Genova, Marietti, 1988.

**FRUGONI 1993**

Chiara Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino, Einaudi, 1993.

**FRUGONI 2004**

Chiara Frugoni, « Sui vari significati del Natale di Greccio, nei testi e nelle immagini », *Frate Francesco. Rivista di cultura francescana*, 70, 1, 2004, p. 35-148.

**FRUGONI 2008**

Chiara Frugoni, *L'affare migliore di Enrico*, Torino, Einaudi, 2010.

**FRUGONI 2010**

Chiara Frugoni, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino, Einaudi, 2010.

**FRYDMAN SZEJER 2010**

René Frydman, Myriam Szejer, *La naissance. Histoire, cultures et pratiques d'aujourd'hui*, Paris, Albin Michel, 2010.

**GABAY 2012**

Simon Gabay, « Le Doute de Joseph devant le miracle de la Conception (Matthieu, I, 18-20) », *Questes*, 23, 2012, p. 85-103.

**GAGLIARDI 1993**

Jacques Gagliardi, *La conquête de la peinture*, Paris, Flammarion, 1993.

**GAI 1993**

Lucia Gai (dir.), *San Francesco. La chiesa e il convento in Pistoia*, Pisa, Pacini, 1993.

**GARDNER 1971**

Julian Gardner, « The decoration of the Baroncelli Chapel in Santa Croce », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 34, 1971, p. 89-114.

**GARIBALDI, MERCURELLI SALARI 2006**

Vittoria Garibaldi, Paola Mercurelli Salari, *Galleria Nazionale dell'Umbria*, Milano, Silvana, 2006.

**GARIN 1954**

Eugenio Garin, *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1954.

**GARIN 1961**

Eugenio Garin, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze, Sansoni, 1961.

**GARIN 1973**

Eugenio Garin, *La cultura del Rinascimento*, Bari, Laterza, 1973.

**GARNIER 1982**

François Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, Léopard d'Or, 1982.

**GARNIER 1984**

François Garnier, *Thesaurus iconographique, système descriptif des représentations*, Paris, Léopard d'Or, 1984.

**GARNIER 1988**

François Garnier, *L'Âne à la lyre, sottisier d'iconographie médiévale*, Paris, Léopard d'Or, 1988.

**GARNIER 1989**

François Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Grammaire des gestes*, Paris, Léopard d'Or, 1989, vol. 2.

**GARRISON 1943-45**

Edward B. Garrison, « A New Devotional Panel Type in Fourteenth-Century Italy », *Maryas*, 3, 1943-1945, p. 43-69.

**GARRISON 1949**

Edward B. Garrison, « Simeone Machilone Spoletenses », *Gazette des Beaux-Arts*, 6, XXXV, 1949, p. 53.

**GEERTZ 1973**

Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York, Basic Books, 1973.

**GEMÄLDEGALERIE BERLIN 1996**

*Gemäldegalerie Berlin Gesamtverzeichnis*, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, 1996.

**GENETTE 1982**

Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

**GÉRARD 1989**



André-Marie Gérard, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Laffont-Bouquins, 1989.

**GILBERT 1959**

Creighton Gilbert, « The Archbishop and the Painters of Florence, 1450 », *Art Bulletin*, XLI, 1959, p. 75-87.

**GILBERT 1990**

Creighton Gilbert, « Saint Antonin de Florence et l'art. Théologie pastorale, administration et commande d'œuvres. », *Revue de l'Art*, 90, 1990, p. 9-20.

**GILBERT 2005**

Creighton Gilbert, *Lex Amoris. La legge dell'amore nell'interpretazione di Fra Angelico*, Firenze, Le Lettere, 2005.

**GINZBURG 2001**

Carlo Ginzburg, *Indagini su Piero*, Torino, Einaudi, 2001 [1994].

**GIUMELLI 1982**

Claudio Giumelli (dir.), *I monasteri benedettini di Subiaco*, Milano, Silvana, 1982.

**GIUSTI 2000**

Anna Maria Giusti, *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, Firenze, Mandragora, 2000.

**GOLSENNE À PARAÎTRE**

Thomas Golsenne, *Carlo Crivelli. Pour un autre Quattrocento*, Paris, EHESS, à paraître.

**GOMBRICH 1995**

Ernst Gombrich, *Histoire de l'art*, J. Combe, C. Lauriol, D. Collins (trs. De l'anglais), Paris, Phaidon, 2006, [1950].

**GONDINET-WALLSTEIN 1996**

Éliane Gondinet-Wallstein, *Noël sous le regard des peintres*, Paris, Mame, 1996.

**GORDON 1988**

Dillian Gordon (dir.), *National Gallery Catalogues. The Early Italian Schools before 1400*, London, National Galleries, 1988.

**GOUQUUD 1922**

L. Gouquud, « La crèche de Noël avant saint François d'Assise », *Revue des sciences religieuses*, 1922, p. 26-34.

**GRABAR 1990**

André Grabar, *La peinture byzantine*, Genève, Skira, 1990 [1953].

**GRABAR 1992**

André Grabar, *Les origines de l'esthétique médiévale*, Paris, Macula, 1992.

**GRABAR 1994**

André Grabar, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Âge*, Paris, Champs-Flammarion, 1994 [1979].

**GRASSI 1951**

Luigi Grassi, « Considerazioni intorno al Polittico Quaratesi », *Paragone*, II, 15, 1951, p. 23-30.

**GRONDONA 2009**

Carlo Grondona, Marco Grondona, *Todi storica ed artistica*, Perugia, Ediart, 2009 [1961].

**GUASTI 1871**

G. Guasti, *Memorie di Maria Vergine del Soccorso*, Prato, 1871, republié dans Lapo Mazzei 1880.

**GUERREAU-JALABERT 1996**

Anita Guerreau-Jalabert, « La Vierge, l'Arbre de Jessé et l'ordre chrétien de la parenté », dans Dominique Iogna-Prat, Éric Palazzo, Daniel Russo (éds.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne, 1996, p. 137-170.

**GUERREAU-JALABERT 1999**

Anita Guerreau-Jalabert, « Parenté », Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt (dirs.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 861-876.

**GUERRINI 1985**

Roberto Guerrini, « Dal testo all'immagine. La pittura di storia nel Rinascimento », *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1985, vol. 2, I.

**GUGLIELMETTI 2007**

Rossana E. Guglielmetti, *I testi agiografici latini nei codici della Biblioteca Medicea Laurenziana*, Firenze, Sismel, 2007.

**HALBORG 1993**

John E. Halborg, « A possible Gestation of Bridget's Vision of the Nativity », *Studies in St. Birgitta and the Birgittine Order*, 1, 1993, p. 85-90.

**HALL, UHR 1992**

E. Hall, H. Uhr, « Patrons and Painters in Quest of an Iconographic Programme: The Case of the Signorelli Frescoes in Orvieto », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LV, 1992, p. 35-56.

**HAMBUGER 2000**

Jeffrey F. Hamburger, *Peindre au couvent. La culture visuelle d'un couvent médiéval*, Paris, Monfort, 2000.

**HAMBUGER 2006**

Jeffrey F. Hamburger, *Tributes in honor of James H Marrow: studies in painting and manuscript illumination of the late Middle Ages and Northern Renaissance*, London, Miller, 2006.

**HAMILTON 1968**

R. W. Hamilton, *The Church of the Nativity Bethlehem: a guide*, Jerusalem, Department of Antiquities and Museums, Ministry of Education and Culture, 1968 [1939].

**HAR-PELED 2009a**

Misgav Har-Peled, « Entre le bœuf et le pâne. Réflexion sur la machine dialogique. », *Adam et l'astragale. Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'être humain*, Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar, Thomas Golsenne, Misgav Har-Peled, Vincent Jolivet (éds.), Paris, MSH, 2009, p. 87-97.

**HAR-PELED 2009b**

Misgav Har-Peled, « Animalité, pureté et croisade : étude sur la transformation des églises en étables par les Musulmans durant les croisades (XIIe – XIIIe siècles) », *Cahiers de civilisation médiévale*, 52, 206, 2009, p. 113-136.

**HAUSER 1970**

Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*, A. Bovero, M. G. Arnaud (trs. De l'allemand), Torino, Einaudi, 1970 [1951].

**HILLER VON GAERTRINGEN 2004**

Rudolf Hiller von Gaertringen, *Italienische Gemälde im Stadel 1300-1550. Toskana und Umbrien*, Mainz, Philip von Zabern, 2004.

**HORNIK, PARSONS 2003**

Heidi J. Kornik, Mikeal C. Parsons, *Illuminating Luke: The Infancy Narrative in Italian Renaissance Painting*, Harrisburg, Trinity Press, 2003.

**IOGNA-PRAT 2006**

Dominique Iogna-Prat, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2006.

**JUNG 2000**

Jacqueline Jung, « Beyond the Barrier: the Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches », *The Art Bulletin*, 82, 2000, p. 622-657.

**KAFTAL 1986a**

George Kaftal, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Firenze, Le Lettere, 1986 [1952].

**KAFTAL 1986b**

George Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and South Schools of Painting*, Firenze, Le Lettere, 1986 [1965].

**KANTER, PALLADINO 2005**

Laurence Kanter, Pia Palladino (éds.), *Fra Angelico* (Catalogue de l'exposition au Metropolitan Museum of Art de New York, 2005-2006), New York-New Haven-London, Metropolitan Museum of Art-Yale UP, 2005.

**KEMPERS 1997**

Bram Kempers, *Peinture, pouvoir et mécénat. L'essor de l'artiste professionnel dans l'Italie de la Renaissance*, Daniel Arasse et Catherine Bédard (trs. De l'anglais), Paris, Monfort, 1997 [1987].

**KIRSCHBAUM 1990**

S. J. Kirschbaum (dir.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Roma-Fribourg-Bâle-Vienne, Herder, 1990 [1970], vol. 2.

**KLAPISCH-ZUBER 1988**

Christiane Klapisch-Zuber, *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Bari, Laterza, 1988.

**KLAPISCH-ZUBER 1990**

Christiane Klapisch-Zuber, *La maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, EHESS, 1990.

**KLAPISCH-ZUBER 1991**

Christiane Klapisch-Zuber (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris, Plon, 1991, vol. 2.

**KLAPISCH-ZUBER 1992**

Christiane Klapisch-Zuber, « Au péril des commères. L'alliance spirituelle par les femmes à Florence », *Femmes. Mariages-Lignages XIIe – XIVe siècles. Mélanges offerts à Georges Duby*, Bruxelles, De Boeck, 1992, p. 215-232.

**KLAPISCH-ZUBER 1994**

Christiane Klapisch-Zuber, « Les coffres de mariage et les plateaux d'accouchée à Florence : archive, ethnologie, iconographie », Sylvie Deswarte-Rosa (éd.), *À travers l'image. Lecture iconographique et sens de l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 309-323.

**KRÜGER 1992**

K. Krüger, *Der Frühe Bildkult des Franziskaners in Italien Gestalt und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. Und 14. Jahrhundert*, Berlin, Mann, 1992.

**KURTH 1931**

Betty Kurth, « Florentiner Trecento-Stickereien », *Pantheon*, VIII, 1931, p. 461-462.

**GASCA-QUEIRAZZA 1977**

G. Gasca-Queirazza, « San Giuseppe nelle Meditazioni dello Pseudo-Bonaventura. Loro diffusione nei secoli XV-XVI. Confronto con altri testi in ambito italiano », *San Giuseppe nel*

*Rinascimento (1450-1600)* (Atti Secondo Simposio Internazionale, Toledo, 1976), Roma, Murialdo, 1977, p. 435-445.

**GAUTHIER 1999**

R. Gauthier, *Bibliographie sur saint Joseph et la sainte Famille*, Montréal, Oratoire Saint Joseph, 1999.

**GÉLIS 1984**

Jacques Gélis, *L'arbre et le fruit. La naissance dans l'Occident moderne, XVIe-XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1984.

**GÉLIS 1988**

Jacques Gélis, *La sage-femme ou le médecin. Une nouvelle conception de la vie*, Paris, Fayard, 1988.

**GÉLIS 2006**

Jacques Gélis, *Les enfants des limbes. Mort-nés et parents dans l'Europe chrétienne*, Paris, Audibert, 2006.

**GENTILI, BARCHAW, WHITELEY 2000**

Augusto Gentili, William Barchaw, Linda Whiteley, *Paintings in the National Gallery*, Boston-New York-London, Little Brown & C°, 2000.

**GIALONGO 1990**

Angela Giallongo, *Il bambino medievale. Educazione ed infanzia nel Medioevo*, Bari, Dedalo, 1990.

**GOCKERELL 1998**

Nina Gockerell, *Il bambino Gesù: italienische Jesuskindfiguren aus drei Jahrhunderten, Sammlung Hiky Mayr*, Wien, Österreichisches Museum für Volkskunde, 1998.

**GOTTDANG 2005**

Andrea Gott dang, «... und auf Knien beteten sie ihn mit unermesslicher Freude an»: die Geburt Christi in der Malerei um 1400 », *Mythen Europas: Schlüsselfiguren der Imagination*, Michael Neuman (éd.), Regensburg, Pustet, 2005, p. 100-127.

**GREGORI ROCCHI 1985**

Mina Gregori, Giuseppe Rocchi (éd.), *Il «Paradiso» in Pian di Ripoli. Studi e ricerche su un antico monastero*, Firenze, Centro Di, 1985.

**GREGORI 1994**

Mina Gregori, *Uffizi e Pitti, I dipinti delle Gallerie Fiorentine*, Udine, Magnus, 1994.

**GREGORI 2000**

Mina Gregori, *Le musée des Offices et le Palais Pitti. La peinture à Florence*, Jean-Philippe Follet (tr. De l'italien), Paris, Place des Victoires, 2000.

**GRILLO 1991**

Michael Henry Grillo, *Modular iconography in multiple syntaxes: a tool for exegesis in Italian medieval art*, Ph.D. dissertation, Ithaca-New York, Cornell University, 1991.

**GRIMALDI 1981**

F. Grimaldi, *Il Natale nelle immagini devozionali*, Loreto, Archivio storico Santa Casa, 1981.

**GROUSSET 1885**

René Grousset, *Le bœuf et l'âne à la Nativité du Christ*, Mélanges d'Archéologie et d'Histoire, 1885.

**HAGER 1902**

G. Hager, *Die Weihnachtskrippe. Ein Beitrag zur Volkskunde und Kunstgeschichte aus dem Bayerischen Nationalmuseum*, München, Gesellschaft für christliche Kunst, 1902.

**HAGER 1962**

Hellmut Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen der Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, München, Schroll, 1962.

**HARPING 1993**

Patricia Harping, *The Sienese Trecento painter Bartolo di Fredi*, London-Toronto, Associated University Presses, 1993.

**HAUSENSTEIN 1920**

Wilhelm Hausenstein, *Bild und Gemeinschaft. Entwurf einer Soziologie des Kunst*, Munich, K. Wolff, 1920.

**HERMANIN, TRIDENTI 1921**

Federico Hermanin, Carlo Tridenti, *Il presepio nell'arte*, Roma, Oratorio San Marcello, 1921.

**HUGHES 1997**

Graham Hughes, *Renaissance Cassoni. Masterpieces of early Italian art: painted marriage chests 1400-1550*, London, Art Books, 1997.

**HULL 1993**

Vida J. Hull, «The sex of the Savior in Renaissance art: the revelations of Saint Bridget and the nude Christ Child in Renaissance art », *Studies in iconography*, n° 15, 1993, p. 77-112.

**JACOBUS 2008**

Laura Jacobus, *Giotto and the Arena Chapel*, Turnhout, Harvey Miller, 2008.

**JANSEN 1984**

Philippe Jansen, «Un exemple de sainteté thaumaturgique à la fin du Moyen Âge: les miracles de saint Bernardin de Sienne », *Mélanges de l'EFR-Moyen Âge et Temps Modernes*, 1984, 96-1, p. 129-151.

**JÖNSSON 1989**

Arne Jönsson, *Alfonso of Jaén. His Life and Works with Critical Editions of the Epistola Solitarii, the Informaciones, the Epistola Serui Christi*, Lund, Lund UP, 1989.

**JÖNSSON 1997**

Arne Jönsson, *St. Bridget's Revelations to the Popes. An edition of the so-called Tractatus de summis pontificibus*, Lund, UP, « *Studia Graeca et latina lundensia* – 6 », 1997.

**JUHEL 1991**

Vincent Juhel, « Le bain de l'Enfant Jésus : des origines à la fin du XIIe s. », *Cahiers Archéologiques*, n° 39, 1991, p. 111-132.

**KARPP 1966**

Heinrich Karpp, *Die Frühchristlichen und Mittelalterlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom*, Baden-Baden, Grimm, 1966.

**KIECKHEFER 1987**

Richard Kieckhefer, *Unquiet Souls. Fourteenth Century Saints and their Religious Milieu*, Chicago-London, Chicago UP, 1987 [1984].

**KITZINGER 1972**

E. Kitzinger, « The Gregorian Reform and the Visual Art : a Problem of Method », *Transaction of the Royal Historical Society*, XXII, 1972, p. 87-102.

**KITZINGER 1992**

Ernst Kitzinger, *Mosaici del periodo normanno in Sicilia*, Palermo, Accademia di Lettere, Scienze e Arti, 1992, vol. 1 : « Cappella Palatina di Palermo ».

**KITZINGER 1995**

Ernst Kitzinger, *Mosaici del periodo normanno in Sicilia*, Palermo, Accademia di Lettere, Scienze e Arti, 1995, vol. 4 : « Duomo di Monreale ».

**KNORR, ISABEL 1996**

Christina Knorr, Julia Isabel, « The Coming of the Shepherds : response », *The Art Bulletin*, n° 78, 1996, p. 370-371.

**KOSTER 2003**

Margaret L. Koster, « New documentation for the Portinari altar-piece », *The Burlington magazine*, 145, 2003, p. 164-179.

**KRÄFTNER, HANZL 2008**

Johann Kräftner (éd.), *Liechtenstein Museum Wien. Auf Goldenem Grund. Italienische Malerei zwischen gotischer Tradition und dem Aufbruch zur Renaissance*, Wien-Munich, Liechtenstein Museum, 2008.

**LABANDE 1937**

Léon-Honoré Labande, *Les Brea peintres niçois XVe et XVIe siècles*, Nice, Musée Masséna, 1937.

**LACLOTTE, MOGNETTI 1987**

Michel Laclotte, Élisabeth Moggetti, *Avignon, musée du Petit Palais, Peinture italienne*, Paris, RMN, 1987.

**LADIS, ZURAW 2001**

Andrew Ladis, Shelley E. Zuraw (éds.), *Visions of Holiness. Art and Devotion in Renaissance Italy*, Georgia Museum of Art, University of Georgia, 2001.

**LADNER 1961**

Gerhart B. Ladner, « The Gestures of Prayer in Papal Iconography of the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries », *Didascalie. Studies in honor of Anselm M. Albareda, Prefect of the Vatican Library*, Sesto Prete (éd.), New York, Rosenthal, 1961, p. 247-275.

**LAHARIE, ROUX 1997**

Muriel Laharie, Guy Roux, *Art et folie au Moyen Âge. Aventures et énigmes d'Opicinus de Canistris (1296 – vers 1351)*, Paris, Léopard d'Or, 1997.

**LAHARIE 2008**

Muriel Laharie, *Le journal singulier d'Opicinus de Canistris (1337 – vers 1341). Vaticanus latinus 6435*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008, 2 vols.

**LAPUCCI 1989**

Carlo Lapucci, *Poesia popolare del Natale*, Montepulciano, Il Grifo, 1989.

**LASAGNI 2003**

Patrizia Lasagni, « "Ostetriche in partu Virginis" ; la presenza di Salomè nella raffigurazione della Natività di Cristo », *Arte cristiana*, n° 91, 2003, p. 222-228.

**LANZI, LANZI 2000**

Fernando Lanzi, Gioia Lanzi, *Il Presepe e i suoi personaggi*, Milano, Jaca Book, 2000.

**LAPI BALLERINI 2009**

Isabella Lapi Ballerini (dir.), *Agnolo Gaddi e la Cappella della Cintola. La storia, l'arte, il restauro*, Firenze, Polistampa, 2009.

**LASKIN, PANTAZZI 1987**

Myron Laskin, Michael Pantazzi (dirs.), *Peinture, sculpture et arts décoratifs européens et américains*, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, 1987, vol. 1.

**LAUREATI, MOCHI ONORI 2006**

Laura Laureati, Lorenza Mochi Onori (éds.), *Gentile da Fabriano and the Other Renaissance*, Milano, Electa, 2006.

**LAURENT 1989**

Sylvie Laurent, *Naître au Moyen Âge. De la conception à la naissance : la grossesse et l'accouchement (XIIIe-XVe siècle)*, Paris, Léopard d'Or, 1989.

**LAVIN 1990**

Marilyn Aronberg-Lavin, *The Place of Narrative : Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1990.

**LECHNER 1981**

Gregor Martin Lechner, *Maria Gravida, Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst*, München-Zürich, Schnell und Steiner, 1981.

**LE GOFF 2000**

Jacques Le Goff, *Les intellectuels au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2000 [1957].

**LE GOFF, SCHMITT 1999**

Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt (dirs.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999.

**LEONE DE CASTRIS 1986**

Pierluigi Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli Angioina*, Firenze, Cantini, 1986.

**LEONE DE CASTRIS 2006**

Pierluigi Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, Napoli, Electa, 2006.

**LEONI 1970**

Massimo Leoni, *La Natività nell'arte dei grandi incisori*, Roma, Editalia, 1970.

**LEPAPE 2007**

Séverine Lepape, *Représenter la parenté du Christ et de la Vierge : l'iconographie de l'Arbre de Jessé en France du Nord et en Angleterre, du XIIIe au XVIe siècle*, thèse de doctorat, Paris, EHESS, dir. Jean-Claude Schmitt, soutenue en 2007.

**L'ESTRANGE 2005**

Elizabeth L'Estrange, « Anna peperit Mariam, Elizabeth Johannem, Maria Christum : images of childbirth in late-medieval manuscripts », *Manuscripts in Transition : Recycling Manuscripts, Texts and Images*, Brigitte Dekeyzer (éd.), Leuven, Peeters, 2005, p. 335-346.

**L'ESTRANGE 2008A**

Elizabeth L'Estrange, *Holy Motherhood : Gender, Dynasty, and Visual Culture in the Later Middle Ages*, Manchester, UP, 2008.

**L'ESTRANGE 2008B**

Elizabeth L'Estrange, « “Quand femme enfante...” : remèdes et charmes pour l'accouchement au Moyen Âge », in *Femmes en Fleurs : Santé, Sexualité et Génération du Moyen Âge aux Lumières*, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2008.

**LETT 2000**

Didier Lett, *Famille et parenté dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachette, 2000.

**LETT 2003**

Didier Lett, « Genre et rang dans la fratrie dans les exempla de la fin du Moyen Âge (XIIIe – XVe siècles) », F. Godeau, W. Troubetzkoy (dirs.), *Fratries. Frères et sœurs dans la littérature et les arts de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Kimé, 2003, p. 151-157.

**LETT 2008**

Didier Lett, *Un procès de canonisation au Moyen Âge. Essai d'histoire sociale*, Paris, PUF, 2008.

**LEVI D'ANCONA 1991**

Mirella Levi d'Ancona, *Lo zoo del Rinascimento : il significato degli animali nella pittura italiana dal 14. Al XVI Secolo*, Lucca, Pacini, 1991.

**LIBERATI, VURCHIO 2000**

Stefano Liberati, Giovanni Vurchio, *Gloria in excelsis Deo. I Maestri della Natività*, Torino, Il vecchio melo, 2000.

**LIBRANDI, VALERIO 1999**

Rita Librandi, Adriana Valerio, *I sermoni di Domenica da Paradiso. Studio e testo critico*, Firenze, Sismel-Galluzzo, 1999.

**LIMENTANI-VIRDIS, PIETROGIOVANNA 2001**

Caterina Limentani-Virdis, Mari Pietrogiovanna, *Politici*, Vérone, Arsenale, 2001 [*Retables : L'âge gothique et la Renaissance*, O. Menegaux (tr. De l'italien), Paris, Citadelles & Mazenod, 2001].

**LLOYD 1993**

Christopher Lloyd, *Italian Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago*, Chicago, The Art Institute-Princeton UP, 1993.

**LÖHR, WEPPELMANN 2008**

Wolf-Dietrich Löhr, Stefan Weppelmann, *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, Berlin, Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin-Hirmer, 2008.

**LONGHI 1951**

Roberto Longhi, « Stefano Fiorentino », *Paragone*, 13, 1951, p. 18-40.

**LOWDEN 2006**

John Lowden, *L'Art paléochrétien et byzantin*, P. Clertant (tr. De l'anglais), Paris, Phaidon, 2006 [2001].

**LUCIANI 1996**

Roberto Luciani (dir.), *Santa Maria Maggiore e Roma*, Roma, Palombi, 1996.

**LUCHERINI 2007**

Vinni Lucherini, « Un nuovo affresco di Montano d'Arezzo nella Cattedrale di Napoli e la committenza dell'arcivescovo Giacomo da Viterbo (1303-1308) », *Arte medievale*, VI, 1, 2007, p. 105-124.

**LUNGI 1996a**

Elvio Lunghi, « Il Presepe di Greccio nella pittura italiana dei secoli XIII-XV », *Atti. Accademia Properziana del Subasio*, VII, 1, 1996, p. 109-134.

**LUNGI 1996b**

Elvio Lunghi, *La Basilica di San Francesco di Assisi*, Firenze, Scala, 1996.

**LUNGI 2010**

Elvio Lunghi, *Benozzo Gozzoli a Montefalco*, Assisi, Minerva, 2010.

**LYDECKER 1987**

John Kent Lydecker, « Il patriziato fiorentino e la committenza artistica per la casa », *I ceti dirigenti nella Toscana del Quattrocento*, Impruneta, Papafava, 1987, p. 213-218.

**MADONNA DEL LATTE 2006**

*Madonna del latte, la sacralità umanizzata*, Firenze, Polistampa, 2006.

**MADONNA NELL'ATTESA 2000**

*La madonna nell'attesa del parto, Capolavori dal patrimonio italiano del '300 e '400*, Milano, Scheiwiller, 2000.

**MAILLEUX 1974**

Georges Mailleux, *Thesaurus celanensis. Concordance, Index, Listes de fréquence, Tables comparatives*, Louvain, Cetedoc, 1974.

**MALAFARINA 2005**

Gianfranco Malafarina (dir.), *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2005.

**MÂLE 1987**

Émile Mâle, *L'art religieux du XIIIe s. en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Armand Colin, 1987 [1898].

**MÂLE 1995**

Émile 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, Armand Colin, 1995 [1908].

**MÂLE 1998**

Émile Mâle, *L'art religieux du XIIe s. en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, 1998 [1922].

**MÂLE 1972**

Émile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVIe, du XVIIe, du XVIIIe siècles. Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Armand Colin, 1972 [1932].

**MANNINI 1990**

Maria Pia Mannini (dir.), *Il museo civico di Prato. Le collezioni d'arte*, Firenze, Cassa di Risparmio, 1990.

**MARABOTTINI MARABOTTI 1995**

Alessandro Marabottini Marabotti (éd.), *Catalogo della Pinacoteca Comunale di Spello*, Perugia, Electa-Editori Umbri, 1995.

**MARIANO 2004**

F. Mariano (dir.), *Gli Agostiniani nelle Marche. Architettura, arte, spiritualità*, Milano, 2004.

**MARIANO 1957**

Giovanni Mariacher, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, Venezia, Pozza, 1957.

**MARIETTI 1994**

Marina Marietti, « Le marchand seigneur dans *Il Paradiso degli Alberti* de Giovanni Gherardi », *L'après Boccace. La nouvelle italienne aux XVe et XVIe siècles*, Paris, PSN, 1994, p. 43-78.

**MARIN 1985**

Louis Marin, « Présentation et représentation dans le discours classique : les comble et les marges de la représentation picturale », *Le Discours psychanalytique*, 5, n° 4, 1985, p. 4-13.

**MARIN 2006**

Louis Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, EHESS, 2006 [1989].

**MARKOVA 2002**

Victoria Markova, *State Pushkin Museum of Fine Arts. Italy VIII-XVI centuries : collection of paintings*, Moscou, Galart, 2002.

**MARROW 1979**

J. Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Courtrai, Van Ghemmert, 1979.

**MARTINDALE 1995**

2. Martindale, « Patrons and Minders : The Intrusion of the Secular into Sacred Spaces in the Late Middle Ages », D. Wood (éd.), *The Church and the Arts. Papers Read at the 1990 Summer Meeting and the 1991 Winter Meeting of the Ecclesiastical History Society*, Oxford, Blackwell, 1995, p. 143-178.

**MARTINEZ RUIZ, DE PAZZIS PI CORRALES 2005**

Enrique Martinez Ruiz, Magdalena de Pazzis Pi Corrales, *VII Centenario. Santa Brigida, Patrona de Europa*, Duenas (Palencia), Simancas, 2005.

**MASINI 1997**

Mario Masini, *Natale, quello che il Vangelo non dice*, Padova, Messaggero, 1997.

**MATTER, COAKLEY 1994**

E. Ann Matter, John Coakley (dirs.), *Creative Women in Medieval and Early Modern Italy*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1994.

**MATTHIAE 1967**

Guglielmo Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1967.

**MAYER 1913**

Arnold Mayer, *Das Weihnachtsfest. Seine Entstehung und Entwicklung*, Tübingen, Mohr, 1913.

**MC NAMER 1990**

Sarah McNamer, « Further evidence for the date of the Pseudo-Bonaventuran *Meditationes Vitae Christi* », *Franciscan Studies*, 50, 28, 1990, p. 235-261.

**MÉHU 2007**

Didier Méhu, « *Locus, transitus, peregrinatio*. Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XIe – XIIIe s.) », *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007, p. 275-293.

**MEISS 1937**

Millard Meiss, « Dugento Altarpiece at Antwerp », *Burlington Magazine*, LXXI, 1937, p. 14-25.

**MEISS 1994**

Millard Meiss, *La Peinture à Florence et à Sienne après la peste noire. Les arts, la religion, la société au milieu du XIVe siècle*, D. Le Bourg (tr. De l'anglais), Paris, Hazan, 1994 [1951].

**MELLINKOFF 2001**

Ruth Mellinkoff, « One is good, two are better : the twice-appearing ass in a thirteenth-century English nativity », *New offerings, ancient treasures : studies in medieval art for George Henderson*, Paul Binski (éd.), Stroud, Sutton, 2001.

**MERLO 2006**

Grado Giovanni Merlo, *Au nom de saint François. Histoire des Frères mineurs et du franciscanisme jusqu'au début du XVIe siècle*, Jacqueline Gréal (tr. De l'italien), Paris, Cerf-Éditions Franciscaines, 2006.

**MESSINA 1933**

G. Messina, *I Magi e Betlemme*, Città del Vaticano, Pontificium Institutum Biblicum, 1933.

**MEYER ROUX 1999**

Karen Meyer-Roux, « L'iconographie de sainte Anne en Italie du Centre et du Nord aux XIVe et XVe siècles », thèse de doctorat, dir. Christiane Klapisch-Zuber (EHES), soutenue en 1999.

**MICHETTI 2004**

Raimondo Michetti, *Francesco d'Assisi e il paradosso della « minoritas »*. *La « Vita beati Francisci » di Tommaso da Celano*, Roma, Istituto, 2004.

**MILANESI 1893**

Gaetano Milanesi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII° al XV° secolo*, Roma, Tipografia delle scienze matematiche e fisiche, 1893.

**MILLER 1995**

Julia I. Miller, « Miraculous Childbirth and the Portinari Altarpiece », *The Art Bulletin*, 77, n° 2, 1995, p. 249-261.

**MILLER 1996**

Julia I. Miller, « The Coming of the Shepherds : Response », *The Art Bulletin*, 78, n° 2, 1996, p. 371.

**MILLET 1916**

Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe s. d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris, De Boccard, 1916.

**MOLINIÉ 2007**

Anne-Sophie Molinié, *Corps ressuscitants et corps ressuscités. Les images de la résurrection des corps en Italie centrale et septentrionale du milieu du XVe au début du XVIe siècle*, Paris, Champion, 2007.

**MOLTENI 1995**

Monica Molteni, *Ercole de' Roberti*, Cinisello Balsamo, Pizzi, 1995.

**MONCIATTI 1998**

Alessio Monciatti, « Le baptistère de Florence. « Ex musivo figuravit ». Dessin, texture et interprétations de la mosaïque médiévale », *Revue de l'art*, 120, 1998, p. 11-22.

**MONDZAIN 1996**

Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996.

**MONNERET DE VILLARD 1958**

U. Monneret de Villard, *Le leggende orientali sui Magi evangelici*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1958 [1952].

**MONTELLA, TOSCANO 2005**

Massimo Montella, Bruno Toscano (éds.), *Guide to the Municipal Museum of San Francesco in Montefalco*, Claire Donovan (tr. De l'italien), Milano, Electa, 2005 [2002].

**MONTEFUSCO 2006**

Antonio Montefusco, *Iacopone nell'Umbria del Due-Trecento. Un'alternativa francescana*, Roma, Istituto storico dei Cappuccini, 2006.

**MORACHIELLO 1995**

Paolo Morachiello, *Beato Angelico, Gli affreschi di San Marco*, Milano, Electa, 1995.

**MORALDI 1989**

L. Moraldi, *Nascita e infanzia di Gesù nei più antichi codici cristiani*, Milano, Mondadori, 1989.

**MORETTI 2003**

Fabrizio Moretti (dir.), *Da Ambrogio Lorenzetti a Sandro Botticelli*, Firenze, Polistampa, 2003.

**MOREL, LETT 2002**

Marie-France Morel, Didier Lett, « Histoire de l'enfance et anthropologie », Véronique Dasen (éd.), *Regards croisés sur la naissance et la petite enfance/Geburt und frühe Kindheit: interdisziplinäre Aspekte* (Actes du cycle de conférences « Naître en 2001 »), Fribourg, Éditions universitaires de Fribourg, 2002, p. 203-222.

**MORRIS 1999**

Bridget Morris, *Saint Birgitta of Sweden*, Woodbridge, Boydell, 1999.

**MOULINIER 2009**

Laurence Moulinier, « Aspects de la maternité selon Hildegarde de Bingen (1098-1179) », *Micrologus*, XVII – « La madre », 2009, p. 215-234.

**MULVANEY 2005**

Beth A. Mulvaney, « The Beholder as Witness : the *Crib at Greccio* from the upper Church of San Francesco, Assisi, and franciscan Influence on late medieval Art in Italy », William R. Cook (éd.), *The Art of the Franciscan Order in Italy*, Leiden-Boston, Brill, 2005, p. 169-188.

**MUSACCHIO 1999**

Jacqueline Marie Musacchio, *The Art and Ritual of Childbirth in Renaissance Italy*, Yale, Yale UP, 1999.

**MUSARDO 1990**

Vincenza Musardo, *Il Natale nell'iconografia sacra popolare*, Bari-Roma, Manduria-Lacaita, 1990.

**MUSEO DI VILLA GUINIGI 1968**

*Il Museo di Villa Guinigi a Lucca*, Lucca, Ente provinciale per il turismo, 1968.

**MUSUMARRA 1957**

C. Musumarra, *La sacra rappresentazione della Natività nella tradizione italiana*, Firenze, Olschki, 1957.

**NASELLI 1966**

Carmelina Naselli, *I Re Magi nella religiosità popolare*, Modena, ENAL, 1966.

**NELSON 2005**

Robert Nelson, « Byzantine Art vs Western Medieval Art », Michel Balard *et alii* (éds.), *Byzance et le monde extérieur: contacts, relations, échanges*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2005, p. 255-270.

**NELSON, ZAMBRANO 2004**

Jonathan Katz Nelson, Patrizia Zambrano, *Filippino Lippi*, Milano, Mondadori, 2004.

**NERI LUSANNA 1985**

Enrica Neri Lusanna, « Un ciclo di affreschi domenicano e l'attività tarda di Pietro di Miniato », *Arte cristiana*, n° 710, 1985, p. 301-314.

**NERI LUSANNA 1999**

Enrica Neri Lusanna, « I. Il panorama artistico del secondo Trecento e le campagne decorative a fresco », Giuliano Pinto (éd.), *Storia di Pistoia III. Dentro lo stato fiorentino. Dalla metà del XIV alla fine del XVIII secolo*, Firenze, Le Monnier, 1999, p. 357-368.

**NESSI 2001**

Silvestro Nessi, *Benozzo Gozzoli: la vita, le opere, con le immagini degli affreschi a Montefalco*, Perugia, Quattroemme, 2001.

**NEUBAUER 1995**

Edith Neubauer, *Die Magier, die Tiere und der Mantel Marias: über die Bedeutungsgeschichte weihnachtlicher Motive*, Freiburg, Herder, 1995.



**NEUHEUSER 2001**

Hanns Peter Neuheuser, *Zugänge zur Sakralkunst, Narratio und institutio des mittelalterlichen Christgeburtbildes*, Köln, Böhlau, 2001.

**NILGEN 1967**

Ursula Nilgen, «The Epiphany and the Eucharist: On the Interpretation of Eucharistic Motifs in Mediaeval Epiphany Scenes», Renate Franciscano (tr. De l'allemand), *Art Bulletin*, 49, n. 4, 1967, p. 311-316.

**NOACK 1894**

Ferdinand Noack, *Die Geburt Christi in der bildenden Kunst bis zur Renaissance*, Darmstadt, Bergstresser, 1894.

**NOBILI 2010**

Paolo G. Nobili, «Tra tardoantico e X° secolo, gli scenari attorno agli affreschi di Castelseprio.», *Porphyra* [en ligne], VII, suppl. 11, avril 2010. Url : <<http://www.porphyra.it/supplemento11ita.html>>, consulté le 24 mars 2012.

**NORDENFALK 1961**

Carl Nordenfalk, *Saint Bridget of Sweden as represented in illuminated manuscripts*, New York, New York UP, 1961.

**NORELLI 2006**

Enrico Norelli, «Les formes les plus anciennes des énoncés sur la naissance de Jésus par une Vierge», *Marie et la Sainte Famille. Récits apocryphes chrétiens*, Paris, Mediaspaul, 2006, p. 25-44.

**NORDHAGEN 1961**

P. J. Nordhagen, «The origin of the Washing Child in the Nativity Scene», *Byzantinische Zeitschrift*, 54, 1961, p. 333-337.

**O'MALLEY 2005**

Michelle O'Malley, *The Business of Art: Contracts and the Commissioning Process in Renaissance Italy*, New Haven-London, Yale UP, 2005.

**OLSON 2000**

Roberta J. M. Olson, *The Florentine Tondo*, Oxford-New York, Oxford UP, 2000.

**ORME 2001**

Nicholas Orme, *Medieval children*, New Haven-London, Yale UP, 2001.

**PACE 1972**

Valentino Pace, «Note su alcune scene evangeliche nella pittura del Duecento in Abruzzo», *Commentari*, XXIII, 1972, p. 152-162.

**PADOA RIZZO 1997**

Anna Padoa Rizzo, *Benozzo Gozzoli in Umbria*, Firenze, Octavo, 1997.

**PALIAGA RENZONI 1999**

Franco Paliaga, Stefano Renzoni, *Chiese di Pisa. Guida alla conoscenza del patrimonio artistico*, Pisa, ETS, 1999 [1991].

**PANOFSKY 1975**

Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, G. Ballangé (tr. De l'allemand), Paris, Minuit, 1975 (1927).

**PANOFSKY 1967**

Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, C. Herbet, B. Teysseire (trs. De l'allemand), Paris, Gallimard, 1967 [1939].

**PANOFSKY 2003**

Erwin Panofsky, *Les Primitifs flamands*, Marc Archambault (tr. De l'anglais), Paris, Hazan, 2003 [1953].

**PANOFSKY 1990**

Erwin Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art occidental*, L. Verron (tr. De l'anglais), Paris, Flammarion, 1990 [1960].

**PAOLAZZI 1998**

Carlo Paolazzi (dir.), *Il Natale di Francesco d'Assisi illustrato da Giotto*, Novara, Interlinea, 1998.

**PAOLUCCI 1994**

Antonio Paolucci (dir.), *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, Modena, Panini, 1994.

**PAOLUCCI 1999**

Antonio Paolucci (dir.), *I luoghi della fede. Regione toscana: Firenze*, Milano, Mondadori, 1999.

**PAONE 2009**

Stefania Paone, *L'Aquila, magnifica citade. Pittura gotica e tardogotica a L'Aquila e nel suo territorio*, Roma, Campisano, 2009.

**PAPA 2007**

Rodolfo Papa, «Contributo per una storia iconologica della Natività», *La Madonna del presepe da Donatello a Guercino: una devozione antica e nuova nella terra di Cento* (Cat. Della mostra, Cento 2007-2008), Giuseppe Adani, Giancarlo Gentilini, Cristina Grimaldi Fava (éds.), Argelato (BO), Minerva, 2007, p. 73-105.

**PAPETTI 1967**

Stefano Papetti, «Un artista itinerante fra le Marche e l'Abruzzo: il Maestro di Offida», *Le vie e la civiltà dei pellegrinaggi nell'Italia centrale* (Atti del convegno di Studio «Premio internazionale Ascoli Piceno», Ascoli Piceno 1999), Enrico

Menestò (éd.), Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto medioevo, 2000, p. 45-52.

**PAPETTI, SGARBI 2001**

Stefano Papetti, Vittorio Sgarbi (éds.), *I pittori del Rinascimento a Sanseverino. Lorenzo d'Alessandro e Ludovico Urbani, Niccolò Alunno, Vittore Crivelli e il Pinturicchio*, Milano, Motta, 2001.

**PARENTI, TARTUFERI 2006**

Daniela Parenti, Angelo Tartuferi, *Lorenzo Monaco. Dalla tradizione giottesca al Rinascimento*, Firenze, Giunti, 2006.

**PARENTI, TARTUFERI 2007**

Daniela Parenti, Angelo Tartuferi, *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, Livorno, Sillabe, 2007.

**PARENTI 2008**

Daniela Parenti, *Giovanni da Milano. Capolavori del Gotico fra Lombardia e Toscana*, Firenze-Milano, Giunti, 2008.

**PARSONS, WHEELER 1996**

J.C. Parsons, B. Wheeler (éds.), *Medieval mothering*, London-New York, Garland, 1996.

**PASSERON 1987**

Jean-Claude Passeron, « La sociologie de la réception des œuvres dans ses rapports à la théorie de l'art et à la sémiologie des images », *Problèmes et objets de la recherche en sciences sociales*, Paris, EHESS, 1987, p. 29-48.

**PASSERON 1991**

Jean-Claude Passeron, « L'usage faible des images : enquêtes sur la réception de la peinture », Gita Brys-Schatan, Raymonde Moulin, Pierre Gaudibert et alii (éds.), *Mémoire de l'histoire de l'art*, Bruxelles, ISELP, 1991, p. 86-97.

**PASSERON 1999**

Jean-Claude Passeron, « Le temps donné au regard. Enquête sur la réception de la peinture », *Protée*, 27, n° 2, 1999, p. 93-116.

**PASTOUREAU 1986**

Michel Pastoureau, *Figures et couleurs – Étude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Léopard d'Or, 1986.

**PASTOUREAU 2000**

Michel Pastoureau, *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000.

**PASUT TRIPPS 2008**

Francesca Pasut, Johannes Trippas (éds.), *Da Giotto a Botticelli. Pittura fiorentina tra Gotico e Rinascimento*, Firenze-Milano, Giunti, 2008.

**PAYAN 2006**

Paul Payan, *Joseph. Une image de la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier, 2006.

**PEINTURE MURALE 1992**

*L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge* (Actes du séminaire d'art mural, Saint-Savin 1992), Saint-Savin, Centre International d'art mural, 1992.

**PENCO 1966**

Gregorio Penco, « Una devozione tradizionale : la preghiera ai piedi di Gesù », *Rivista di ascetica e mistica*, 2, 1966, p. 289 sq.

**PÉRATÉ, RASTOUL 1911**

André Pératé, Amand Rastoul, *La Nativité de Notre Seigneur Jésus-Christ*, Paris, Marty, 1911.

**PÉREZ-HIGUERA 1996**

Teresa Pérez-Higuera, *La Nativité dans l'art médiéval*, C. de Montclos (tr. De l'espagnol), Paris, Citadelles & Mazenod, 1996.

**PERONI 1995**

Adriano Peroni (dir.), *Il Duomo di Pisa*, Modena, Panini, 1995.

**PÉROUSE DE MONTCLOS 2011**

Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Architecture. Description et vocabulaire méthodique. Inventaire général du patrimoine culturel*, Paris, Éditions du Patrimoine-Centre des Monuments Nationaux, 2011.

**PETERS BOWRON 1990**

Edgar Peters Bowron, *European Painting Before 1900 in the Fogg Art Museum*, Cambridge (MA), Harvard University Art Museums, 1990.

**PIATTOLI 1929-30**

Roberto Piattoli, « Un mercante del Trecento e gli artisti del suo tempo », *Rivista d'Arte*, XI, 1929, p. 356-437, 537-579 et XII, 1930, p. 97-150.

**PIAZZA 2006**

Simone Piazza, *Pittura rupestre medievale : Lazio e Campania settentrionale (secoli VI-XIII)*, Roma, EFR, 2006.

**PIETRANGELI 1996**

Carlo Pietrangeli, *I dipinti del Vaticano*, Udine, Magnus, 1996.

**PIETRANGELI 1997**

Carlo Pietrangeli, *Santa Maria Maggiore a Roma*, Firenze, Nardini, 1997 [1988].

**PIETRIBIASI 2006**

Laila Olimpia Pietribiasi, « Sant'Anastasia nel patriarcato di Aquileia : migrazioni di reliquie e storia di una variante iconografica di origine francese nelle rappresentazioni della Natività », *Ce fastu ? Rivista della società filologica friulana*, 82, 2, 2006, p. 233-274.

#### **PIRON 2009**

Sylvain Piron, « Un couvent sous influence. Santa Croce autour de 1300. », *Économie et religion. L'expérience des ordres mendiants (XIIIe – XVe siècle)*, Nicole Bériou, Jacques Chiffolleau (dirs.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2009, p. 321-355.

#### **PISANI 1996**

Linda Pisani, « Appunti su Priamo della Quercia », *Arte cristiana*, 774, n° 84, 1996, p. 171-186.

#### **PISANI 2008**

Linda Pisani, « Compte-rendu de : Ann M. Roberts, *Dominican Women and Renaissance Art. The Convent of San Domenico of Pisa*, Ashgate, 2008 », *Predella* [en ligne], VII, n° 24, 2008. Url : <<http://predella.arte.unipi.it/predella24/>>, consulté le 21 juillet 2009.

#### **PIVA 2006**

Paolo Piva (dir.), *L'arte medievale nel contesto (Trecento-1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, Milano, Jaca, 2006.

#### **POESCHKE 2003**

Joachim Poeschke, *Fresques italiennes du temps de Giotto, 1280-1400*, Aude Virey-Wallon, Virginie de Bermond-Gettle (trs. De Pallemant), Paris, Citadelles & Mazenod, 2003.

#### **POESCHKE 2009**

Joachim Poeschke, *Mosaïques italiennes du IV<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*, Aude Virey-Wallon, Olivier Mannoni (trs. De Pallemant), Paris, Citadelles & Mazenod, 2009.

#### **POLYPTYQUES 1990**

*Polyptyques : le tableau multiple du Moyen Âge au vingtième siècle*, Paris, RMN, 1990.

#### **PONS 1996**

N. Pons, « La fortuna figurativa dell'Adorazione Sassetti di Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita », W. Prinz e M. Seidel (dirs.), *Domenico Ghirlandaio 1449-1494* (Atti del Convegno Internazionale, Firenze, 1994), Firenze, Centro Di, 1996.

#### **POPE-HENNESSY 1987**

John Pope-Hennessy, *Italian Paintings in the Robert Lehman Collection*, New York-Princeton, The Metropolitan Museum of Art-Princeton UP, 1987.

#### **PORTALUPPI 1997**

Francesco Portaluppi, *L'Oratorio dei Santi Nazario e Celso di Sologno*, Pavia, Ti-Me, 1997.

#### **PRAKKEN, VAN OS 1974**

Marian Prakken, H. W. Van Os (éds.), *The Florentine paintings in Holland 1300-1500*, Maarssen, Schwartz, 1974.

#### **PREVITALI 1964**

Giovanni Previtali, *La fortuna dei primitivi : dal Vasari ai neoclassici*, Torino, Einaudi, 1964.

#### **PREVITALI 1964**

Giovanni Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino, Einaudi, 1978.

#### **PUGLIATTI 1998**

Teresa Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia (1484-1557). La Sicilia occidentale*, Napoli, Electa, 1998.

#### **PUMA 2010**

Giulia Puma, « Brigitte de Suède et Alfonso de Jaén : une amitié spirituelle à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle », *Arzanà*, 2010, 13, p. 329-364.

#### **PUMA à paraître**

Giulia Puma, « Le désert des anachorètes dans la forêt des ermites : trois Adorations de Filippo Lippi (1450-1465) », *Arzanà*, 16, à paraître.

#### **QUACQUARELLI 1988**

2. Quacquarelli, « La conoscenza della Natività dalla iconografia dei primi secoli attraverso gli apocrifi », *Vetera Christianorum*, 25, 1988, p. 199-215.

#### **QUINTAVALLE 2005**

Arturo Carlo Quintavalle (dir.), *Medioevo : immagini e ideologie*, Atti del Convegno internazionale di studi di Parma, 23-27 sett. 2002, Milano/ Parme, Electa-Università di Parma, 2005.

#### **RAGIONIERI 1981**

Giovanna Ragionieri, « Cronologia e committenza : Pietro Cavallini e gli Stefaneschi di Trastevere », *Annali della Scuola Superiore di Pisa*, X, II, 1981, p. 447-467.

#### **RAINERI 1965**

Geronimo Raineri, *Antichi affreschi del monregalese*, Mondovì, Antoroto, 1965.

#### **RAINERI 1974**

Geronimo Raineri, « Gli affreschi di San Maurizio a Castelnuovo di Ceva », *Bollettino della società per gli studi storici, archeologici ed artistici della*

*provincia di Cuneo*, n. 70, I semestre 1974, p. 47-48.

**RAINERI 1976**

Geronimo Raineri, *Antonio da Montereale e l'arte delle Alpi Marittime. Santa Croce in Mondovì Piazza. S. Bernardo delle Forche in Mondovì Borgo Ferrone*, Mondovì, Antoroto, 1976.

**RAGUSA, GREEN 1977**

Isa Ragusa and Rosalie B. Green, *Meditations on the Life of Christ. An illustrated manuscript of the fourteenth century*, Princeton, UP, 1977 [1961].

**RAGUSA 1997**

Isa Ragusa, «L'autore delle Meditationes Vitae Christi secondo il codice ms. Ital. 115 della Bibliothèque Nationale di Parigi», *Arte medievale*, 2, ser. 11., n. 1/2, 1997 (1999), p. 145-150.

**RAGUSA 1999**

Isa Ragusa, «The Dispute of the Virtues Miniature in the *Meditationes Vitae Christi*», M. Rossi et A. Rovetta (dir.), *Studi di storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, Milano, Vita e pensiero, 1999, p. 47-52.

**RAGUSA 2003**

Isa Ragusa, «La particolarità del testo delle *Meditationes Vitae Christi*», *Arte medievale*, 2, n° 1, 2003, p. 71-82.

**RAUCH, SAVORELLI 2001**

Andrea Rauch, Alessandro Savorelli, *Storia di Natale. Iconografia della Natività e sacra rappresentazione alle origini del Presepio popolare toscano*, Siena, Protagon, 2001.

**RÉAU 1955-1958**

Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1957, 6 vols.

**RÉAU 1959**

Louis Réau, «La Nativité dans l'art. Préludes, Nativité, Adoration des Bergers, Adoration des Mages», *Jardin des Arts*, 62, 1959, p. 9-66.

**REDON 2002**

Odile Redon, Lucia Battaglia Ricci, Pietro G. Beltrami, Jacqueline Brunet, Allen J. Grieco, *Les langues de l'Italie médiévale*, Turnhout, Brepols, 2002.

**REZZA 2001**

Dario Rezza, *Inni natalizi del Medioevo latino*, Città del Vaticano, Libreria editrice vaticana, 2001.

**RICHE, ALEXANDRE-BIDON 1994**

Pierre Riché, Danièle Alexandre-Bidon, *L'Enfance au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1994.

**RIGAUX 1992**

Dominique Rigaux, «Dire la foi avec des images: une affaire de femmes?», Jean Delumeau (dir.), *La religion de ma mère. Les femmes et la transmission de la foi*, Paris, Cerf, 1992, p. 71-99.

**RIGAUX 2007**

Dominique Rigaux, *À la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens 1250-1497*, Paris, Cerf, 2007 [1989].

**RISTOW 1963**

Günter Ristow, *Die Geburt Christi in der frühchristlichen und byzantinisch-ostkirchlichen Kunst*, Recklinghausen, Bongers, 1963.

**RISTOW 1965**

Günter Ristow, *Die Taufe Christi*, Recklinghausen, Bongers, 1965.

**RIVOLETTI 2011**

Daniele Rivoletti, *Pale d'altare composite tra Toscana e Umbria nel Rinascimento*, thèse de doctorat en cotutelle, Pise, Scuola Normale Superiore, dir. Massimo Ferretti et Amiens, Université d'Amiens, dir. Philippe Sénéchal, soutenue en 2011.

**ROANI VILLANI 2007**

Roberta Roani Villani, *Oratorio del Loretino*, San Miniato, Sistema museale, 2007.

**ROBERTS 2008**

Ann M. Roberts, *Dominican women and Renaissance Art. The convent of San Domenico of Pisa. Women and Gender in the Early Modern World*, Ashgate, Aldershot-Burlington, 2008.

**ROCCO 1993**

Benedetto Rocco, *La Cappella Palatina di Palermo*, Palermo, Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti, 1993.

**ROCCO 2000**

Benedetto Rocco, *Nel Palazzo dei Normanni di Palermo*, Palermo, Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti, 2000.

**ROLLET 1975**

Jean Rollet, «La Nativité vue à travers les vitraux du Moyen-Âge français: les images de lumière traduisent la portée surnaturelle de la Nativité», *Connaissance des arts*, 286, 1975, p. 102-113.

**ROMANELLI 1984**

Giandomenico Romanelli, *Museo Correr*, Milano, Electa, 1984.

**ROMANINI 1983**

Angiola Maria Romanini (dir.), *Roma anno 1300* (Atti del convegno di studi, Roma 1980), Roma, L'Erma di Bretschneider, 1983.

**ROMANO G.1996**

Giovanni Romano (dir.), *Primitivi piemontesi nei musei di Torino*, Torino, Fondazione CRT, 1996.

**ROMANO M. 2008**

Marta Romano (éd.), *Giovanni Dominici da Firenze. Catalogo delle opere e dei manoscritti*, Firenze, Galluzzo, 2008.

**RONCHI 2000**

Ermes Maria Ronchi, « Iconografia della Madonna del parto », M. T. Molza (éd.), *La Madonna nell'attesa del parto. Capolavori dal patrimonio italiano del '300 e '400*, Milano, Scheiwiller, 2000, p. 27-33.

**RONZANI, MORESCHINI, CECCARELLI, MALLEGNI 2007**

Mauro Ronzani, Benedetta Moreschini, Maria Luisa Ceccarelli, Francesco Mallegni, *La chiesa di San Martino*, Pise, ETS, 2007.

**ROQUE 2006**

Paul Roque, *Les peintres primitifs niçois*, Nice, Serre, 2006.

**ROWLEY 2010**

Neville Rowley, 'Pittura di luce'. *La manière claire dans la peinture du Quattrocento*, thèse de doctorat en cotutelle, Paris, Université Paris IV, dir. Alain Mérot et Amiens, Université d'Amiens, dir. Philippe Sénéchal, soutenue en 2010.

**RUBIN 1992**

Miri Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge UP, 1992.

**RUDA 1993**

Jeffrey Ruda, *Fra Filippo Lippi. Life and Work with a complete Catalogue*, London, Phaidon, 1993.

**RUSCONI 1979**

Roberto Rusconi, *L'attesa della fine. Crisi della società, profezia ed Apocalisse in Italia al tempo del grande scisma d'Occidente (1378-1417)*, Roma, Istituto storico italiano per il medioevo, 1979.

**RUSSO 1913**

Ferdinando Russo, *Santa Brigida nella leggenda e nella storia*, Carabba, Lanciano, 1913.

**RUSSO 1984**

Daniel Russo, « Saint François, les Franciscains et les représentations du Christ sur la croix en Ombrie au XIIIe siècle. Recherches sur la formation d'une image et sur une sensibilité

esthétique au Moyen Âge », *Mélanges de l'EFR. Moyen Âge et Temps Modernes*, 96, 2, 1984, p. 647-717.

**RUSSO 1987**

Daniel Russo, *Saint Jérôme en Italie, étude d'iconographie et de spiritualité XIII-XV<sup>e</sup> siècles*, Paris-Roma, La Découverte-EFR, 1987.

**RUSSO 2000**

Daniel Russo, « Du culte à l'image : saint François ou la naissance de l'image de religion », Patrick Henriot, Anne-Marie Legras (éds.), *Au cloître et dans le monde. Femmes, hommes et sociétés (IXe-XV<sup>e</sup> siècle). Mélanges en l'honneur de Paulette l'Hermite-Leclercq*, Paris, Paris-Sorbonne, 2000, p. 379-390.

**RUSSO 2006**

Daniel Russo, « La sainte Famille dans l'art chrétien du Moyen Âge », Société française d'études mariales, *Marie et la Sainte Famille. Récits apocryphes chrétiens*, Paris, Mediaspaul, 2006, p. 101-119.

**SAHLIN 2001**

Claire L. Sahlin, *Birgitta of Sweden and the Voice of Prophecy*, Woodbridge, Boydell, 2001.

**SALVAT 1980**

M. Salvat, « L'accouchement dans la littérature scientifique médiévale », *Sénéfiance*, 9 – « L'enfant au Moyen Âge », 1980, p. 89-106.

**SAINTE FARE GARNOT 1993**

Nicolas Sainte Fare Garnot, *Le Musée Jacquemart-André*, Saint-Rémy-en-l'eau, Hayot, 1993.

**SÁNCHEZ CANTÓN 1948**

Francisco J. Sánchez Cantón, *Nacimiento e Infancia de Christo*, Madrid, La editorial catolica, 1948.

**SANDBERG-VAVALÀ 1929**

Evelyn Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona, Apollo, 1929.

**SAN NICOLA DA TOLENTINO 2005**

Centro Studi Agostino Trapè di Tolentino, *San Nicola da Tolentino nell'arte, Corpus iconografico*, Milano, Motta, 2005.

**SANSTERRE, SCHMITT 1999**

J.-M. Sansterre, Jean-Claude Schmitt (dirs.), *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée*, Turnhout, Brepols, 1999.

**SANSY 2007**

Danièle Sansy, « Signe distinctif et judéité dans l'image », *Micrologus*, 15, 2007, p. 87-105.

**SANTI 1989**

Francesco Santi, *Galleria nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti d'arte di età romanica e gotica*, Roma, Istituto Poligrafico-Zecca della Stato, 1989 [1969].

**SAXER 2001**

Victor Saxer, *Sainte-Marie-Majeure. Une basilique de Rome dans l'histoire de la ville et de son église*, Roma, EFR, 2001.

**SCHADE 1996**

Karl Schade, *Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*, Weimar, VDG, 1996.

**SCHADE 2001**

Karl Schade, *'Ad excitandum devotionis affectum': kleine Triptychen in der altniederländischen Malerei*, Weimar, VDG, 2001.

**SCHAFF 1942**

Rosalind Schaff, *The iconography of the Nativity in Florentine Painting of the Third Quarter of the Quattrocento with Particular Reference to the Madonna and Child*, Masters thesis, New York University, Institute of Fine Arts, 1942.

**SCHAPIRO 1980**

Meyer Schapiro, « The Frescoes of Castelseprio & Notes on Castelseprio », *Late Antique, Early Christian and Mediaeval Art, Selected Papers*, London, Chatto & Windus, 1980, p. 67-142 [regroupe les articles parus dans *The Art Bulletin*, XXXIV, n° 2, 1952, p. 147-163 et XXXIX, n° 4, 1957, p. 292-299].

**SCHAPIRO 2011**

Meyer Schapiro, *Les mots et les images*, Pierre Alferi (tr. De l'américain), Paris, Macula, 2011 [1996].

**SCHILLER 1966**

Gertrud Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, Gütersloh, Mohn, 1966.

**SCHILLER 1971**

Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, Greenwich, New York Graphic Society, 1971.

**SCHMID 1890**

Max Schmid, *Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst*, Stuttgart, Hoffmann, 1890.

**SCHMIDT 2002**

Victor M. Schmidt, *Italian Panel Paintings of the Duecento and Trecento*, New Haven-London, Yale UP, 2002.

**SCHMIDT 2005**

Victor M. Schmidt, *Painted Piety. Panel Paintings for Personal Devotion in Tuscany 1250-1400*, Firenze, Centro Di, 2005.

**SCHMIDT 2008**

Victor M. Schmidt, « Tabernacoli fiorentini del Trecento », Francesca Pasut, Johannes Trippas (éds.), *Da Giotto a Botticelli. Pittura fiorentina tra Gotico e Rinascimento*, Firenze-Milano, Giunti, 2008, p. 111-126.

**SCHMITT 1990**

Jean-Claude Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.

**SCHMITT 1996**

Jean-Claude Schmitt, « La culture de Pimago », *Annales HSS*, 1996, n°1, p. 3-36.

**SCHMITT 2002**

Jean-Claude Schmitt, *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002.

**SCHMITT 2004**

Jean-Claude Schmitt (éd.), *Femmes, art et religion au Moyen Âge*, Strasbourg-Colmar, Presses Universitaires de Strasbourg-Musée d'Unterlinden, 2004.

**SCHMITT, BASCHET 1991**

Jean-Claude Schmitt, Jérôme Baschet, « La « sexualité » du Christ », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 46, n° 2, 1991, p. 337-346.

**SCUDIERI MAGGI 1980**

M. Scudieri Maggi, *La Fondazione Roberto Longhi a Firenze*, Milano, Electa, 1980.

**SEIDEL 2003**

Max Seidel, « Contributo alla storia sociale della pittura senese del Rinascimento », *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 489-537.

**SEIDEL 2003**

Max Seidel, « Gli affreschi di Francesco di Giorgio in Sant'Agostino a Siena », *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 559-644.

**SEIDEL 2004**

Max Seidel, *Storia delle arti in Toscana*, Firenze, Edifir, 2004.

**SERS 2002**

Philippe Sers,  *Icônes et saintes images. La représentation de la transcendance*, Paris, Belles Lettres, 2002.

**SEYMOUR 1970**

Charles Seymour Jr., *Early Italian Paintings in the Yale University Art Gallery*, New Haven-London, Yale UP, 1970.

**SINANOGLOU 1973**

Leah Sinanoglou, «The Christ Child as Sacrifice: a Medieval Tradition and the Corpus Christi Plays», *Speculum*, 48, 1973, p. 494-497.

**SIRONI 1987**

Pier Giuseppe Sironi, *Castel Seprio: storia e monumenti*, Tradate, Colombo, 1987.

**SKAUG 1994**

Erling Skaug, *Punch marks from Giotto to Fra Angelico. Attribution, chronology, and workshop relationships in Tuscan panel painting with particular consideration to Florence, c. 1330-1430*, Oslo, IIC-Nordic Group, 1994, 2 vols.

**SKAUG 2001**

Erling Skaug, «St. Bridget's vision of the Nativity and Niccolò di Tommaso's late period», *Arte cristiana*, 79, n° 804, 2001, p. 195-209.

**SKAUG 2004**

Erling Skaug, «Niccolò di Tommaso of Florence, St. Bridget's first painter», *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, 18, 2004, p. 289-321.

**SOLBERG 1991**

Gail E. Solberg, *Taddeo di Bartolo: His Life and Work*, doctoral dissertation, New York University, 1991.

**SOLBERG 1992**

Gail E. Solberg, «A reconstruction of Taddeo di Bartolo's altar-piece for S. Francesco a Prato, Perugia», *Burlington Magazine*, 134, 1992, p. 646-656.

**SOLBERG 2010**

Gail E. Solberg, «The Count and the Clares: Taddeo di Bartolo, His Shop, and Paintings for S. Martino-Sta. Chiara Novella at Pisa», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 4, 2010, p. 449-486.

**SOSTEGNI 1992**

Luigi Sostegni, *La Natività nell'Arte*, Cuneo, Esperienze, 1992.

**SOTHEBY'S 1995**

*Important Old Master Paintings. New York, Thursday, January 12, 1995* (Catalogue de vente), New York, Sotheby's, 1995.

**SPARTÀ 1987**

Santino Spartà, *I Magi tra storia e leggende*, Assisi, Cittadella, 1987.

**SPATHARAKIS 1974**

Ioannis Spatharakis, «The Proskynesis in Byzantine Art. A study in connection with a nomisma of Andronicus II Palaeologue», *Bulletin Antieke Beschaving*, 49, 1974, p. 190-205.

**SPENCER 1957**

John R. Spencer, «*Ut rhetorica pictura*. A Study in Quattrocento Theory of Painting», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 20, 1957, p. 26-42.

**STEINBERG 1987**

Leo Steinberg, *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Jean-Louis Houdebine (tr. De l'anglais), Paris, Gallimard, 1987.

**SUBRENAT 1989**

Jean Subrenat, «Jésus et Joseph dans les Mystères du XVe siècle. Une curieuse relation "Père-Fils"», *Senefiance*, 26 – «Les relations de parenté dans le monde médiéval», 1989, p. 549-564.

**STAITI 1997**

Nico Staiti, *Angeli e pastori: l'immagine musicale della Natività e le musiche pastorali natalizie*, Bologna, Ut Orpheus, 1997.

**STORIA MEDIEVALE 1998**

*Storia medievale*, Roma, Donzelli, 1998.

**STREHLKE 2004**

Carl Brandon Strehlke, *Italian Paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art-Pennsylvania State UP, 2004.

**SUITNER 2007**

Franco Suitner (éd.), *Iacopone poeta*, Roma, Bulzoni, 2007.

**SVANBERG 2003**

Jan Svanberg, *An altar aflame: the oldest manuscripts of St. Bridget's Revelations*, Stockholm, Kungliga Biblioteket, 2003.

**TARQUINI 2000**

Aldo Tarquini, o. p. (éd.), *Santa Maria Novella*, Firenze, Becocci, 2000.

**TARRIUS 2004**

Florence Tarrius, *Saint Joseph époux, gardien et père dans la Nativité et les Épiphanies de la peinture d'Europe du Nord (1250-1520)*, mémoire de maîtrise, Montpellier, Université Montpellier III, dirs. Françoise Robin et Jean-Pierre Suau, 2004.

**TARTUFERI 1988**

Angelo Tartuferi, «Le opere d'arte e la decorazione pittorica della chiesa», Luciano Berti, Francesco Gurrieri, Claudio Leonardi (dirs.), *La Basilica di San Miniato al Monte a Firenze*, Firenze, Giunti, 1988, p. 212.

#### **TARTUFERI 1990**

Angelo Tartuferi, *La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze, Bruschi, 1990.

#### **TARTUFERI 2004**

Angelo Tartuferi, Mario Scalini (dirs.), *L'arte a Firenze nell'età di Dante (1250-1300)*, Firenze-Milano, Giunti-Firenze Musei, 2004.

#### **TARTUFERI 2008**

Angelo Tartuferi (dir.), *L'eredità di Giotto. Arte a Firenze 1340-1375. Catalogo della mostra di Firenze, Galleria degli Uffizi 10 giugno-2 novembre 2008*, Firenze, Giunti-Firenze Musei, 2008.

#### **TESTI CRISTIANI 2005**

Maria Laura Testi Cristiani, *Arte medievale a Pisa tra Oriente e Occidente*, Roma, Consiglio nazionale delle ricerche, 2005.

#### **TESTINI 1972**

P. Testini, «Alle origini dell'iconografia di Giuseppe di Nazareth», *Rivista di Archeologia Cristiana*, 48, 1972, p. 271-347.

#### **THOMAS 2003**

Anabel Thomas, *Art and Piety in the Female Religious Communities of Renaissance Italy. Iconography, Space, and the Religious Woman's Perspective*, Cambridge, Cambridge UP, 2003.

#### **THOUMIEU 1998**

Marc Thoumieu, *Dictionnaire d'iconographie romane*, La-Pierre-qui-vire, Zodiaque, 1998.

#### **TIBERIA 1996**

Vitaliano Tiberia, *I mosaici del XII° secolo e di Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere : restauri e nuove ipotesi*, Todi, Ediar, 1996.

#### **TODESCHINI 2007**

Giacomo Todeschini, *Visibilmente crudeli. Malviventi, persone sospette e gente qualunque dal Medioevo all'età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2007.

#### **TODINI 1989**

Filippo Todini, *La pittura umbra, dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano, Longanesi, 1989, 2 vols.

#### **TOESCA 1955**

Pietro Toesca, *La Cappella Palatina di Palermo*, Roma, Mediterranee, 1955, vol. 1.

#### **TOMASI, UTZ 2011**

Michele Tomasi, Sabine Utz (dirs.), *L'art multiplié. Production de masse, en série, pour le marché dans les arts entre Moyen Age et Renaissance*, Roma, Viella, 2011.

#### **TOMEI 1990**

Alessandro Tomei, *Iacobus Torriti pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Roma, Argos, 1990.

#### **TORRITI 1990**

Piero Torriti, *La Pinacoteca nazionale di Siena*, Gênes, Sagep, 1990.

#### **TOSCANO 1960**

Giuseppe M. Toscano, *Il pensiero cristiano nell'arte*, Bergamo, Istituto italiano di arti grafiche, 1960.

#### **TOSCHI 1940**

Paolo Toschi, *Dal dramma liturgico alla rappresentazione sacra*, Firenze, Sansoni, 1940.

#### **TOSCHI 1955**

Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri, 1955.

#### **TOSCHI 1969**

Paolo Toschi, *Sacre rappresentazioni toscane dei sec. XV e XVI*, Firenze, Olschki, 1969.

#### **TOUBERT 1974**

Hélène Toubert, «Iconographie et histoire de la spiritualité médiévale», *Revue d'histoire de la spiritualité*, 50, 1974, p. 265-284.

#### **TOUBERT 1990**

Hélène Toubert, *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris, Cerf, 1990.

#### **TOUBERT 1996**

Hélène Toubert, «La Vierge et les sages-femmes. Un jeu iconographique entre les Évangiles apocryphes et le drame liturgique», Dominique Iogna-Prat, Éric Palazzo, Daniel Russo (dirs.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne, 1996, p. 327-352.

#### **TOZZI 2004**

Ileana Tozzi, «L'iconografia della natività nei luoghi del primo presepe», *Arte cristiana*, 92, 825, 2004, p. 463-465.

#### **TRAVI 2011**

Carla Travi (dir.), *Sant'Abbondio a Como. Le pitture murali*, Milano, Skira, 2011.

#### **TREXLER 1972**

Richard Trexler, «Florentine Religious Experience: The Sacred Image», *Studies in the Renaissance*, 19, 1972, p. 7-41.



**TREXLER 2009**

Richard Trexler, *Le voyage des mages à travers l'histoire*, Marianne Groulez (tr. De l'anglais), Paris, Armand Colin, 2009 [1997].

**TURNER 1974**

Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Ithaca-London, Cornell UP, 1974.

**VACCARI 1952**

Alberto Vaccari, *Scritti di erudizione e filologia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1952, vol. 1.

**VAN BANNING 1988**

J. Van Banning, *Opus imperfectum in Matthaeum, Praefatio*, Turnhout, Brepols, CCSL 87B, 1988.

**VAN DER LUGT 2004**

Maaïke Van der Lugt, *Le ver, le démon et la vierge. Les théories médiévales de la génération extraordinaire. Une étude sur les rapports entre théologie, philosophie naturelle et médecine*, Paris, Belles Lettres, 2004.

**VAN DER LUGT 2008**

Maaïke Van der Lugt, «L'animation de l'embryon humain et le statut de l'enfant à naître dans la pensée médiévale», L. Brisson, M.-H. Congourdeau, J.-L. Solère (éds.), *Formation et animation de l'embryon dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Paris, Vrin, 2008, p. 233-254.

**VAN OS 1984-1990**

Henk Van Os, *Sieneese Altarpieces 1215-1460. Form, content, function*, Groningen, Forsten, 1984-1990, 2 vols.

**VARANELLI 2008**

Emma Simi Varanelli (éd.), *Maria l'Immacolata. La rappresentazione nel Medioevo. Et macula non est in te*, Roma, De Luca, 2008.

**VAUCHEZ 1988**

André Vauchez, *La Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Roma, EFR, 1988.

**VAUCHEZ 1999**

André Vauchez, *Saints, prophètes et visionnaires*, Paris, Albin Michel, 1999.

**VAUCHEZ 2009**

André Vauchez, «Les saintes comme mères dans l'hagiographie occidentale (Xe-XVe siècles)», *Micrologus*, XVII – «La madre», 2009, p. 199-213.

**VAUCHEZ 2009b**

André Vauchez, *François d'Assise. Entre histoire et mémoire*, Paris, Fayard, 2009.

**VENIER 1999**

Elio Venier, *Santa Maria Maggiore la Betlemme di Roma*, Roma, Istituto Salesiano Pio XI, 1999.

**VENITE ADOREMUS 2004**

*Venite adoremus : le immagini della Natività da Dürer a Tiepolo*, Milano, Motta, 2004.

**VENTURELLI 1980**

Gastone Venturelli (éd.), *Sacra rappresentazione della Natività e della Strage degli Innocenti (La Befana), secondo la nuova redazione adottata dai cantori di Gragnanella (Lucca)*, Lucca, Centro per la raccolta, lo studio e la valorizzazione delle tradizioni popolari, 1980.

**VENTURELLI, ZANFI 1994**

Giorgio Venturelli, Giovanni Zanfi, *Natività attraverso le immagini devozionali nell'iconografia religiosa popolare*, Maranello, Fioranese, 1994.

**VERDI 2005**

Richard Verdi, *The Barber Institute of Fine Arts. The University of Birmingham*, Londres, Scala, 2005.

**VERDON 2003**

Timothy Verdon (éd.), *Alla riscoperta delle chiese di Firenze 2. Santa Maria Novella*, Firenze, Centro Di, 2003.

**VERDON 2004**

Timothy Verdon (éd.), *Alla riscoperta delle chiese di Firenze 3. Santa Croce*, Firenze, Centro Di, 2004.

**VEZIN 1950**

Gilberte Vezin, *L'Adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif. Étude des influences orientales et grecques sur l'art chrétien*, Paris, PUF, 1950.

**VILLA 2006**

Maria Cristina Villa, «Il cielo in cornice : stelle e stalle. Il presepe dipinto», *Pittura antica*, n° 10, février 2006, p. 23-34.

**VINCENT, ABEL 1914**

Louis-Hugues Vincent, Félix-Marie Abel, *Bethléem. Le Sanctuaire de la Nativité*, Paris, Gabalda, 1914.

**VINCENT 2004**

Catherine Vincent, *Fiat Lux. Lumière et luminaires dans la vie religieuse (XIIIe – XVe)*, Paris, Cerf, 2004.

**VIROLI 1980**

Giordano Viroli, *La Pinacoteca civica di Forlì*, Forlì, Cassa dei Risparmi, 1980.

**VITALINI-SACCONI 1969**

Giuseppe Vitalini-Sacconi, « Quesiti di pittura marchigiana : Diotallevi di Angeluccio », *Studi Maceratesi, 5 : Civiltà del Rinascimento Maceratese*, Macerata, Centro di studi storici maceratesi, 1969, p. 242-247.

**VITOLO 2008**

Paola Vitolo, *La chiesa della Regina. L'Incoronata di Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto di Oderisio*, Roma, Viella, 2008.

**VOADEN 1999**

Rosalynn Voaden, *God's Words, Women's Voices. The Discernment of Spirits in the Writing of Late-Medieval Women Visionaries*, Woodbridge-Rochester, Boydell, 1999.

**VOLPE 2002**

Alessandro Volpe, *Giotto e i Riminesi*, Rimini, Fondazione Cassa di Risparmio, 2002.

**WARBURG 1966**

Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, Gertrud Bing (éd.), Emma Cantimori (tr. De Pallemant), Firenze, Nuova Italia, 1966.

**WARBURG 1990**

Aby Warburg, *Essais florentins*, Sibylle Muller (tr. De Pallemant), Paris, Klincksieck, 1990.

**WATSON 1974**

P. Watson, « A Desco da Parto by Bartolomeo di Fruosino », *The Art Bulletin*, 56, 1974, p. 4-9.

**WEISS-ROUANET 1995**

Jeanne Weiss-Rouanet, *L'heureux événement : une histoire de l'accouchement*, Paris, Musée de l'Assistance publique-Hôpitaux de Paris, 1995.

**WEPPELMANN 2005**

Stefan Weppelmann (éd.), *Geschichten auf Gold. Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei*, Berlin-Köln, SMB-DuMont, 2005.

**WHITE 1966**

John White, *Art and Architecture in Italy : 1250-1400*, Harmondsworth, Middlesex, 1966.

**WILKINS 1978**

David Wilkins, « Early Florentine Frescoes in Santa Maria Novella », *Art Quarterly*, 1, 3, 1978, p. 141-174.

**WILKINS 1985a**

David Wilkins, *Maso di Banco. A Florentine Artist of the early Trecento*, New York, Garland, 1985.

**WILKINS 1985b**

David Wilkins, « Bernardo Daddi's Triptych in the Bigallo and Changing Patterns in the History of the Devotional Image in Italy », *Italian Culture*, 6, 1985, p. 31-41.

**WILLIAMSON 2009**

Beth Ann Williamson, *The Madonna of Humility : development, dissemination and reception, c. 1340-1400*, Woodbridge-Rochester, Boydell, 2009.

**WILSON 1996**

Carolyn C. Wilson, *Italian Paintings XIV – XVI Centuries in the Museum of Fine Arts, Houston*, London, Rice University Press & Merrell Holberton, 1996.

**WIRTH 1989**

Jean Wirth, *L'Image médiévale. Naissance et développement (VIIe-XVe siècle)*, Paris, Klincksieck, 1989.

**WIRTH 1999**

Jean Wirth, *L'Image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 1999.

**WIRTH 2001**

Jean Wirth, « Faut-il adorer les images ? La théorie du culte des images jusqu'au concile de Trente », *Iconoclasm. Vie et mort de l'image médiévale*, Berne-Strasbourg-Zurich, Somogy, 2001, p. 28-37.

**WIRTH 2003**

Jean Wirth, « La naissance du concept de croyance (XIIe – XVIIe siècles), *Sainte Anne est une sorcière et autres essais*, Genève, Droz, 2003.

**WIRTH 2004**

Jean Wirth, *La datation de la sculpture médiévale*, Genève, Droz, 2004.

**WIRTH 2008**

Jean Wirth, *L'Image à l'époque gothique : 1140-1280*, Paris, Cerf, 2008.

**WIRTH 2011**

Jean Wirth, *L'Image à la fin du Moyen Âge*, Paris, Cerf, 2011.

**WOOD 1992**

Jeremy Wood, *La Nativité*, Paris, RMN, 1992.

**ZANARDI 1996**

Bruno Zanardi, *Il cantiere di Giotto. Le Storie di san Francesco ad Assisi*, Milano, Skira, 1996.

**ZANARDI 2002**

Bruno Zanardi, *Giotto e Pietro Cavallini. La questione di Assisi e il cantiere medievale della pittura a fresco*, Milano, Skira, 2002.

**ZEITLER 1994**

Barbara Zeitler, « Cross-Cultural Interpretations of Imagery in the Middle Ages », *Art Bulletin*, 76, n° 4, déc. 1994, p. 680-694.

**ZERI, DE MARCHI 1997**

Federico Zeri, Andrea G. De Marchi, *La Spezia, Museo civico Amedeo Lia, Dipinti*, La Spezia, Silvana-Fondazione Cassa di Risparmio, 1997.

**ZERI, GARDNER 1971**

Federico Zeri, Elizabeth E. Gardner, *The Metropolitan Museum of Art. Italian Paintings, Florentine School*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1971.

**ZERI, GARDNER 1986**

Federico Zeri, Elizabeth E. Gardner, *The Metropolitan Museum of Art. Italian Paintings, North Italian Schools*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1986.

**ZERI 2000**

Federico Zeri, *Le mie Natività*, Novara, Interlinea, 2000.

**ZUCHELLI 1914**

Nicola Zucchelli, *La Beata Chiara Gambacorti, la chiesa e il convento di San Domenico a Pisa*, Pisa, Mariotti, 1914.

## RESSOURCES INTERNET UTILES À LA CONSTITUTION DU CORPUS D'IMAGES

*Je ne tente pas un recensement exhaustif : je n'indique au contraire que le nombre relativement limité de sites offrant des informations claires et de bonnes reproductions des œuvres.*

### 2. BASES DE DONNÉES

#### ÉTATS-UNIS

Index of Christian Art  
<http://ica.princeton.edu>

The Kress Collection  
<http://www.kressfoundation.org/collection/RepositoryList.aspx?id=72>

#### FRANCE

Base Joconde  
[www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm](http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm)

RETIF  
Répertoire des Tableaux italiens dans les collections publiques françaises (XIIIe-XIXe)  
<http://www.inha.fr/spip.php?article53>

#### ITALIE

Fondazione Federico Zeri  
<http://fe.fondazionezeri.unibo.it>

Polo Museale Fiorentino  
<http://www.polomuseale.firenze.it/>

Sistema Museale Provincia di Ravenna  
<http://www.sistemamusei.ra.it>

Musei Umbri  
<http://www.regioneumbria.eu/guidamusei/elenco-musei.asp>

Fondazione Musei Civici di Venezia  
<http://www.archiviodellacomunicazione.it/Sicap/opac.aspx?WEB=MuseiVE>

#### HONGRIE

Web Gallery of Art  
[www.wga.hu](http://www.wga.hu)

### 2. INSTITUTIONS (MUSÉES, LIEUX DE CULTE, GALERIES)

#### ALLEMAGNE

ALTENBURG  
Lindenau Museum  
[www.lindenau-museum.de](http://www.lindenau-museum.de)

BERLIN

Staatliche Museen  
[www.smb.spk-berlin.de](http://www.smb.spk-berlin.de)

DRESDE  
Staatliche Kunstsammlungen  
<http://bildarchiv.skd-dresden.de>

FRANCFORT  
Städel Museum  
[www.staedelmuseum.de](http://www.staedelmuseum.de)

STUTTGART  
Staatsgalerie Stuttgart  
[www.staatsgalerie.de](http://www.staatsgalerie.de)

#### AUTRICHE

VIENNE  
Kunsthistorisches Museum  
[www.khw.at](http://www.khw.at) (Bilddatenbank der Sammlungen)

#### CANADA

OTTAWA  
Musée des Beaux Arts du Canada  
[www.gallery.ca](http://www.gallery.ca) et <http://cybermuseum.gallery.ca>

#### ESPAGNE

BARCELONE  
Museu Nacional d'Art de Catalunya  
[www.mnac.es](http://www.mnac.es)

MADRID  
Museo Thyssen-Bornemisza  
[www.museothyssen.org](http://www.museothyssen.org)

#### ÉTATS-UNIS

BALTIMORE (MD)  
The Walters Art Museum  
[www.thewalters.org](http://www.thewalters.org)

CAMBRIDGE (MA)  
Harvard University Art Museum (Fogg Museum, Busch-Reisinger Museum, Arthur M. Sackler Museum)  
[www.artmuseums.harvard.edu](http://www.artmuseums.harvard.edu)

DENVER (CO)  
Denver Art Museum  
[www.denverartmuseum.org](http://www.denverartmuseum.org)

DETROIT (MI)  
Detroit Institute of Arts  
[www.dia.org](http://www.dia.org)

EL PASO (TX)  
El Paso Museum of Art  
[www.elpasoartmuseum.org](http://www.elpasoartmuseum.org)

HOUSTON (TX)  
The Museum of Fine Arts  
[www.mfah.org](http://www.mfah.org)

LOS ANGELES (CA)  
John Paul Getty Museum  
[www.getty.edu](http://www.getty.edu)

MINNEAPOLIS (MI)  
Institute of art  
[www.artsmia.org](http://www.artsmia.org)

NEW HAVEN (CT)  
Yale University Art Gallery  
[www.artgallery.yale.edu](http://www.artgallery.yale.edu)

NEW YORK (NY)  
Metropolitan Museum of Art  
[www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)

Brooklyn Museum of Art  
[www.brooklynmuseum.org](http://www.brooklynmuseum.org)

PHILADELPHIE (PA)  
Philadelphia Museum of Arts  
[www.philamuseum.org](http://www.philamuseum.org)

PORTLAND (OR)  
Portland Art Museum  
[www.pam.org](http://www.pam.org)

RALEIGH (NC)  
North Carolina Museum of Art  
<http://ncartmuseum.org>

SAN DIEGO (CA)  
Timken Museum of Art  
[www.timkenmuseum.org](http://www.timkenmuseum.org)

TULSA (OK)  
Philbrook Museum of Art  
[www.philbrook.org](http://www.philbrook.org)

WASHINGTON, D.C.  
National Gallery  
[www.nga.gov](http://www.nga.gov)

WORCESTER (MA)  
Worcester Art Museum  
[www.worcesterart.org](http://www.worcesterart.org)

#### FRANCE

AJACCIO  
Musée Fesch  
[www.musee-fesch.com](http://www.musee-fesch.com)

AVIGNON  
Musée du Petit Palais  
[www.petit-palais.org](http://www.petit-palais.org)

DIJON  
Musée des Beaux Arts  
<http://dijoon.free.fr/mba/acc-mba.htm>

GRENOBLE  
Musée de Grenoble

[www.museedegrenoble.fr](http://www.museedegrenoble.fr)

MONTPELLIER  
Musée Fabre  
<http://museefabre.montpellier-agglo.com>

PARIS  
Musée du Louvre  
[www.louvre.fr](http://www.louvre.fr)

STRASBOURG  
Musée des Beaux Arts  
[www.musees-strasbourg.org](http://www.musees-strasbourg.org)

#### HONGRIE

ESZTERGOM  
Museum of Christian Art (Keresztyen Muzeum)  
[www.keresztyenmuzeum.hu](http://www.keresztyenmuzeum.hu)

#### ITALIE

ASSISE  
Basilica Papale di San Francesco  
[www.sanfrancescoassisi.org](http://www.sanfrancescoassisi.org)

BOLOGNE  
Pinacoteca Nazionale  
[www.pinacotecabologna.it](http://www.pinacotecabologna.it)

FLORENCE  
Fondazione Longhi  
[www.fondazione-longhi.it](http://www.fondazione-longhi.it)  
(en août 2012, la collection n'est pas encore disponible en ligne)

Galleria Moretti  
[www.morettigallery.com](http://www.morettigallery.com)

MILAN  
Pinacoteca Nazionale di Brera  
[www.brera.beniculturali.it](http://www.brera.beniculturali.it)

Pinacoteca Ambrosiana  
[www.ambrosiana.it/ita/pinacoteca.asp](http://www.ambrosiana.it/ita/pinacoteca.asp)

ORVIETO  
Opera del Duomo di Orvieto  
[www.opsm.it](http://www.opsm.it)

PADOUE (ORATORIO DI SAN MICHELE)  
<http://padovacultura.padovanet.it>

PÉROUSE  
Galleria Nazionale dell'Umbria  
[www.gallerianazionaleumbria.it](http://www.gallerianazionaleumbria.it)

PRATO (DUOMO)  
[www.pratoartestoria.it](http://www.pratoartestoria.it)

[www.restaurofilippolippi.it](http://www.restaurofilippolippi.it)

ROME  
Galleria Borghese  
[www.galleriaborghese.it](http://www.galleriaborghese.it)

SIENNE  
[www.muscisenesi.org](http://www.muscisenesi.org)

VENISE  
Galleria dell'Accademia  
[www.galleriaaccademia.org](http://www.galleriaaccademia.org)

VITERBO  
[www.viterboonline.com](http://www.viterboonline.com)

VOLTERRA  
[www.comune.volterra.pi.it](http://www.comune.volterra.pi.it)

**PAYS-BAS**

LA HAGUE  
Museum Meermanno  
[www.meermanno.nl](http://www.meermanno.nl)

**ROYAUME-UNI**

BIRMINGHAM  
The Barber Institute of Fine Arts  
<http://www.barber.org.uk>

CAMBRIDGE  
Fitzwilliam Museum  
[www.fitzmuseum.cam.ac.uk](http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk)

ÉDIMBOURG

National Galleries of Scotland  
[www.nationalgalleries.org](http://www.nationalgalleries.org)

GLASGOW  
Glasgow Art Gallery and Museum  
[www.glasgowmuseums.com](http://www.glasgowmuseums.com)

LONDRES  
Courtauld Institute  
[www.courtauld.ac.uk](http://www.courtauld.ac.uk)

National Gallery  
[www.nationalgallery.org.uk](http://www.nationalgallery.org.uk)

Wengraf  
[www.wengraf.com](http://www.wengraf.com)

OXFORD  
The Ashmolean Museum of Art and Technology  
[www.ashmolean.org](http://www.ashmolean.org)

YORK  
York Art Gallery  
[www.yorkartgallery.org.uk](http://www.yorkartgallery.org.uk)

**RUSSIE**

MOSCOU  
Musée Pouchkine  
[www.museum.ru](http://www.museum.ru)

**SERBIE**

BELGRADE  
Narodni Muzej  
[www.narodnimuzej.org.yu](http://www.narodnimuzej.org.yu)

## LISTE DES TABLEAUX

### CHAPITRE 2

Le corpus de *Noël à Greccio* ..... 116

### CHAPITRE 4

Le corpus des triptyques portatifs ..... 197

Sujets iconographiques des triptyques portatifs ..... 201

Données statistiques sur les triptyques portatifs ..... 203

Variations du motif des bergers dans les triptyques portatifs ..... 209

Attitude de Marie vis-à-vis de Jésus dans les triptyques portatifs ..... 211

### CHAPITRE 5

Légendes des illustrations du ms it. 115 .....231

Champ lexical de l'adoration des Evangiles canoniques à la *Légende Dorée*..... 241

### CHAPITRE 6

Le corpus des *Nativités avec Brigitte de Suède*..... 281

### CHAPITRE 8

Les *Nativités* comprenant les sages-femmes et Jésus représenté une seule fois.....338

### CHAPITRE 9

Les doutes de Joseph dans les évangiles apocryphes..... 361

## TABLE DES MATIÈRES DU PREMIER VOLUME

### INTRODUCTION

<b>L'ADORATION COMME CLÉ DE LECTURE.....</b>	<b>1</b>
1. <i>Imago</i> et <i>historia</i> dans la <i>Nativité</i> .....	3
2. L'étude sérielle du corpus.....	4
3. De la <i>Nativité</i> à l'Adoration.....	14

### CHAPITRE 1

<b>LES RÉCITS DE LA NATIVITÉ : DES ÉVANGILES À LA LÉGENDE DORÉE.....</b>	<b>24</b>
1.1 Culture visuelle-culture écrite : les peintres connaissaient-ils la Bible ? .....	25
1.2 Canoniques et apocryphes.....	29
1.2.1 <i>Évangile de Matthieu</i> (Ier s.) .....	29
<i>Évangile de Luc</i> (Ier s.) .....	32
1.2.2 <i>Le Protévangile de Jacques</i> (IIe s.) .....	34
<i>L'évangile du Pseudo-Matthieu</i> (VIIe-VIIIe siècles) .....	42
1.2.3 <i>L'évangile de l'Enfance arabo-syriaque</i> (VIe-VIIe s.) .....	46
<i>L'évangile arménien de l'Enfance</i> (590 ca) .....	48
<i>Le Liber de Infantia Salvatoris</i> (IXe-Xe s.) .....	54
1.3 La <i>Légende dorée</i> de Jacques de Voragine.....	59

### CHAPITRE 2

<b>NOËL SELON FRANÇOIS D'ASSISE.....</b>	<b>69</b>
2.1 Le <i>Psaume</i> autographe.....	70
2.2 Greccio dans les biographies de François.....	73
2.2.1 La <i>Vita</i> de Thomas de Celano.....	73
2.2.2 La <i>Legenda maior</i> de Bonaventure (1262-1263) .....	83
2.3 Le corpus figuratif de Noël à Greccio.....	86
2.3.1 <i>Le Maestro del San Francesco Bardi</i> (1254 ap., Florence, Santa Croce).....	87
<i>L'épigone de Guido da Siena</i> (1275-90, Sienne, Pinacothèque) .....	89
2.3.2 <i>Giotto</i> (1297-1300, Assise, Basilique Supérieure) .....	92
<i>Taddeo Gaddi</i> (1335-40, Florence, Accademia) .....	97
<i>Antonio Vite</i> (1386 ap., Pistoia, San Francesco) .....	100
2.3.3 <i>Taddeo di Bartolo</i> (1403, Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum).....	105
<i>Maestro di Narni</i> (1409, Greccio) .....	110
<i>Benozzo Gozzoli</i> (1450-52, Montefalco, San Francesco).....	112

### CHAPITRE 3

<b>« QUELE CHOSE CHE SI CHONTIENE A LA DETA NATIVITÀ » : L'ICONOGRAPHIE DE LA SCÈNE JUSQU'À GIOTTO.....</b>	<b>119</b>
3.1 La place de la <i>Nativité</i> dans les cycles du Duecento.....	119
3.1.1 <i>De la Nativité paléochrétienne aux cycles byzantins</i> .....	119
<i>Les fresques de Castelseprio</i> (VIIIe-IXe s.) .....	122
<i>La Nativité et l'Adoration des Mages dans la peinture byzantine</i> .....	123
<i>La mosaïque Palatina à Palerme</i> (1142-43) .....	125
3.1.2 <i>Retables, mosaïques et fresques</i> .....	129
<i>Les « Vies parallèles »</i> .....	130



<i>Coppo di Marcovaldo (1260, Moscou, Musée Pouchkine)</i> .....	131
<i>La mosaïque du Baptistère de Florence (1275-80)</i> .....	134
3.1.3 <i>L'actualisation (la romanisation) de la Nativité</i> .....	137
<i>Jacopo Torriti à Sainte-Marie-Majeure (1296)</i> .....	137
<i>Pietro Cavallini à Sainte-Marie-du-Transtévère (1295-99)</i> .....	140
3.2 Mère et Fils.....	143
3.2.1 <i>Les langes de l'Enfant, le linceul du Christ</i> .....	143
<i>Bominaco (1263)</i> .....	146
3.2.2 <i>Marie s'approprie l'épiphanie</i> .....	149
<i>Les bas-reliefs de Nicola et Giovanni Pisano</i> .....	150
3.2.3 <i>Enfin elle prit le nourrisson dans ses bras</i> .....	153
3.3 À l'orée du Trecento : l'empreinte franciscaine.....	155
3.3.1 <i>Entre Assise et Padoue : autour de Giotto</i> .....	155
<i>La fresque de la Basilique Supérieure d'Assise (1288-90)</i> .....	155
<i>Leurs yeux se rencontrèrent (1304-06, Padoue, Cappella Scrovegni)</i> .....	158
<i>Retour à Assise : la Nativité dans la Basilique inférieure (1315-20)</i> .....	163
3.3.2 « <i>Quanno (l'pensier me struge), co' fa', quanno te suge ?</i> » .....	165
3.3.3 <i>La Nativité italienne se vide de ses Mages</i> .....	170
 <b>CHAPITRE 4</b>	
<b>L'ADORATION ENTRE DANS LA NATIVITÉ</b> .....	<b>174</b>
4.1 Querelle des images et gestuelle de l'adoration.....	175
4.1.1 <i>Crise iconoclaste et doctrine iconophile</i> .....	175
4.1.2 <i>Doctrine occidentale de l'adoration de l'image</i> .....	177
4.1.3 <i>La genuflexio recta</i> .....	180
4.2 La dévotion privée.....	184
4.2.1 « <i>Immagini pro anima</i> » .....	184
4.2.2 « <i>Pregare coll'occhio, col cuore e colla mente</i> » : la prière de Giovanni di Pagolo Morelli.....	193
4.3 Le triptyque portatif : objet exemplaire de la dévotion privée.....	197
4.3.1 <i>Le corpus des triptyques portatifs</i> .....	197
4.3.2 <i>La présence redoublée des bergers</i> .....	209
4.3.3 <i>Vierge d'humilité et Vierge adorante</i> .....	211
 <b>CHAPITRE 5</b>	
<b>LE RÉCIT DILATÉ : LA NATIVITÉ DANS LES <i>MEDITATIONES VITAE CHRISTI</i></b> ..	<b>218</b>
5.1 Le récit de la Nativité par Jean de Caulibus.....	220
5.2 Les illustrations du ms. it. 115.....	231
5.3 La révélation de la Vierge à un Franciscain.....	240
 <b>CHAPITRE 6</b>	
<b>LA NATIVITÉ RÉVÉLÉE À BRIGITTE DE SUÈDE</b> .....	<b>243</b>
6.1 D'un « Greccio » intérieur à la Nativité.....	244
6.2 L'invention picturale de la <i>Nativité brigittine</i> .....	255
6.2.1 <i>Les retables de Niccolò di Tommaso (1373-75)</i> .....	256
6.2.1.1 <i>Un retable pour Grégoire XI ? (Vatican, Pinacothèque)</i> .....	257

6.2.1.2 <i>Le triptyque de Niccolò Orsini à Sant'Antonio à Naples ? (Philadelphie, Museum of Art)</i> .....	260
6.2.1.3 <i>Le retable abîmé (New Haven, Yale University Art Gallery)</i> .....	262
6.3 <i>La Nativité avec sainte Brigitte dans l'Observance toscane</i> .....	263
6.3.1 <i>Pietro di Miniato (1400-05, Florence, Santa Maria Novella)</i> .....	264
6.3.2 <i>Le notaire, le marchand et le dominicain</i> .....	266
<i>Giovanni Dominici, la famille Alberti et le monastère brigittin du Paradiso</i> .....	269
<i>Pise, San Domenico et Chiara Gambacorta</i> .....	271
6.3.3 <i>Un corpus en expansion</i> .....	272
<i>Un autre panneau pour San Domenico ?</i> .....	275
<i>Le panneau tronqué</i> .....	277
<i>Le panneau ombrien</i> .....	279

## CHAPITRE 7

### DES BERGERS EN ADORATION..... 284

7.1 Les inventions de Taddeo Gaddi.....	284
7.1.1 <i>Le « cycle » de la Nativité à Santa Croce (1328-30)</i> .....	284
7.1.2 <i>Bergers en prière : la première Adoration des bergers</i> .....	289
7.2 <i>L'Adoration des bergers à Sienne</i> .....	293
7.2.1 <i>Bartolomeo Bulgarini (1348-51)</i> .....	293
7.2.2 <i>Bartolo di Fredi (1374-1395)</i> .....	299
7.2.3 <i>L'Adoration des bergers dans les polyptyques siennois</i> .....	303
7.3 Les bergers omniprésents.....	309
7.3.1 <i>Adoration des bergers et Adoration des Mages</i> .....	309
7.3.2 <i>La double adoration</i> .....	311
7.3.3 <i>Les bergers de Cenni di Francesco di Ser Cenni</i> .....	314

## CHAPITRE 8

### LES SAGES-FEMMES : THÉOLOGIE DE LA NATIVITÉ ET ANTHROPOLOGIE DE LA NAISSANCE..... 319

8.1 Le parcours des sages-femmes dans la <i>Nativité</i> .....	319
8.1.1 <i>Zélomi la croyante et Salomé l'incrédule</i> .....	319
8.1.2 <i>Une troisième sage-femme : Anastasie</i> .....	325
8.1.3 <i>Les sages-femmes en spectatrices</i> .....	328
8.2 Le <i>Bain de l'Enfant</i> .....	331
8.2.1 <i>Les mains voilées des sages-femmes</i> .....	331
8.2.2 <i>L'Enfant se comporte comme un enfant</i> .....	335
8.3.3 <i>Les deux Nativités de Giusto de' Menabuoi</i> .....	338
8.3 Nativités et relevailles.....	341
8.3.1 <i>Un miroir pour l'accouchée</i> .....	341
8.3.2 <i>La peur de mourir en donnant la vie</i> .....	344

## CHAPITRE 9

### DE LA NATIVITÉ À L'ADORATION DE L'ENFANT..... 349

9.1 De la grotte aux ruines antiques : le lieu de la <i>Nativité</i> .....	349
9.1.1 <i>Le Polittico del Carmine de Lorenzo Monaco</i> .....	349

9.1.2 « <i>Deversorium</i> », « <i>stabulum</i> », « <i>præsepium</i> » .....	352
9.1.3 <i>L'auvent en bois et le mur en ruine</i> .....	359
9.2 Joseph ou la difficile acceptation de la Nativité.....	360
9.2.1 <i>Une silhouette recroquevillée</i> .....	363
9.2.2 <i>Père nourricier, mari pudique</i> .....	366
9.2.3 <i>Le témoin de l'Incarnation</i> .....	371
9.3 Le corps révélé du Nouveau-né.....	377
9.3.1 <i>L'âne et le bœuf : « pecus » vs « bestia »</i> .....	377
9.3.2 <i>L'Adoration de l'Enfant par sa Mère</i> .....	385
9.3.3 <i>Le manteau de la Vierge</i> .....	390
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>396</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>401</b>
<b>RESSOURCES INTERNET</b> .....	<b>441</b>
<b>LISTE DES TABLEAUX</b> .....	<b>444</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	<b>445</b>

## LA NATIVITÉ ITALIENNE : UNE HISTOIRE D'ADORATION (1250-1450)

**Résumé :** Ma recherche porte sur l'iconographie de la *Nativité* du Christ dans la peinture italienne médiévale, avec un corpus de 300 images incluant les petits retables destinés à la dévotion privée comme les grands cycles de fresques. L'enquête commence autour de 1250 par la production des peintres qui précéderent Giotto et Duccio, et s'achève autour de 1450, avec les œuvres de Beato Angelico et Filippo Lippi. L'objectif est d'étudier l'évolution de chacune des figures constitutives de la scène (Marie, Jésus, Joseph, l'âne et le bœuf, les bergers, les sages-femmes, etc) et surtout de la scène comme ensemble, à partir du motif figuratif du personnage agenouillé en adoration, motif toujours plus fréquent dans la *Nativité* au cours de la période et symptomatique des usages dévotionnels de l'image dans l'Italie médiévale.

**Mots-clés :** Italie, Moyen-Âge, iconographie, retables, dévotion, pensée figurative.

## THE *ADORATIO* AS DEVOTIONAL GESTURE AND PICTORIAL MOTIF IN ITALIAN *NATIVITIES* (FRESCOES AND ALTARPIECES, 1250-1450)

**Summary :** My research scrutinizes the iconography of Christ's *Nativity* in Italian medieval painting, dealing with 300 images, ranging from small altarpieces for private devotion to major fresco cycles. It starts around 1250, with the generation of painters who were teachers to Giotto and Duccio, and it ends around 1450, with the works of Beato Angelico and Filippo Lippi. My aim is to provide a complete study of each figure's evolution (Mary, Jesus, Joseph, the ox and ass, the shepherds, the midwives, etc.) and of the scene as a whole. The increasing proportion of kneeling figures – the *adoratio flexis genibus* – in the scene testifies the evolution of devotional practices and the use of images for praying.

**Keywords :** Italy, Middle Ages, iconography, altarpieces, devotion, figurative thought.

Thèse de doctorat d'Italien

École Doctorale 122 Europe Latine – Amérique Latine

1, rue Censier 75005 Paris, [ed122@univ-paris3.fr](mailto:ed122@univ-paris3.fr), 01 45 87 79 42

Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle  
École doctorale 122 Europe latine Amérique latine  
Équipe d'accueil CERLIMMC

Giulia PUMA

**La *Nativité* italienne : une histoire d'adoration  
(1250-1450)**

VOLUME II : FICHER D'IMAGES

Thèse de doctorat d'Italien

soutenance le 24 novembre 2012

composition du jury :

M. le Professeur Patrick BOUCHERON, Université Paris 1

M. le Professeur Michel FEUILLET, Université Lyon 3

Mme le Professeur Anna FONTES-BARATTO, Université Paris 3, directrice de thèse

M. le Professeur Philippe GUÉRIN, Université Paris 3

Mme le Professeure Corinne LUCAS-FIORATO, Université Paris 3

M. le Professeur Daniel RUSSO, Université de Bourgogne











## PLANCHES COULEUR

- XIe s., Mont Sinäi, monastère Sainte Catherine, *icône de la Nativité*
- 1270, Guido da Siena, Paris, Louvre, *Nativité*
- 1297-1300, Giotto, Assise, Basilique Supérieure, *Noël à Greccio*
- 1304-06, Giotto, Padoue, Chapelle Scrovegni, *Nativité*
- 1325 ca, Taddeo Gaddi, Barcelone, MNAC, *Nativité*
- 1334, Taddeo Gaddi, Berlin, Gemäldegalerie, *Tryptique*
- 1348-51, Bartolomeo Bulgarini, Cambridge (MA), Harvard Art Museums/Fogg Museum, *Adoration des bergers*
- 1367, Giusto de' Menabuoi, Londres, National Gallery, *Tryptique*
- 1373-75, Niccolò di Tommaso, Vatican, Pinacothèque, *Nativité avec Brigitte de Suède*
- 1386 ap., Antonio Vite, Pistoia, San Francesco, *Noël à Greccio*
- 1398-1400, Lorenzo Monaco, Berlin, Gemäldegalerie, *Nativité*
- 1409, Lorenzo Monaco, New York, Metropolitan Museum of Art, *Nativité*
- 1422-23, Lorenzo Monaco, Florence, San Marco, *Nativité*
- 1452, Benozzo Gozzoli, Montefalco, San Francesco, *Noël à Greccio*
- 1452, Benozzo Gozzoli, Montefalco, San Francesco, *Nativité de François*



XIe s., Mont Sinäi, monastère Sainte Catherine, *icône de la Nativité*



1270, Guido da Siena, Paris, Louvre, *Nativité*



1297-1300, Giotto, Assise, Basilique Supérieure, *Noël à Greccio*



1304-06, Giotto, Padoue, Chapelle Scrovegni, *Nativité*



1325 ca, Taddeo Gaddi, Barcelone, MNAC, *Nativité*



1334, Taddeo Gaddi, Berlin, Gemäldegalerie, *Triptyque*



1348-51, Bartolomeo Bulgarini, Cambridge (MA), Harvard Art Museums/Fogg Museum, *Adoration des bergers*



Photo © The National Gallery, London.

Copyright © 2000 National Gallery, London. All rights reserved.

1367, Giusto de' Menabuoi, Londres, National Gallery, *Tryptique recto-verso*



1373-75, Niccolò di Tommaso, Vatican, Pinacothèque, *Nativité avec Brigitte de Suède*



1386 ap., Antonio Vite, Pistoia, San Francesco, *Noël à Greccio*



1398-1400, Lorenzo Monaco, Berlin, Gemäldegalerie, *Nativité*



1409, Lorenzo Monaco, New York, Metropolitan Museum of Art, *Nativité*

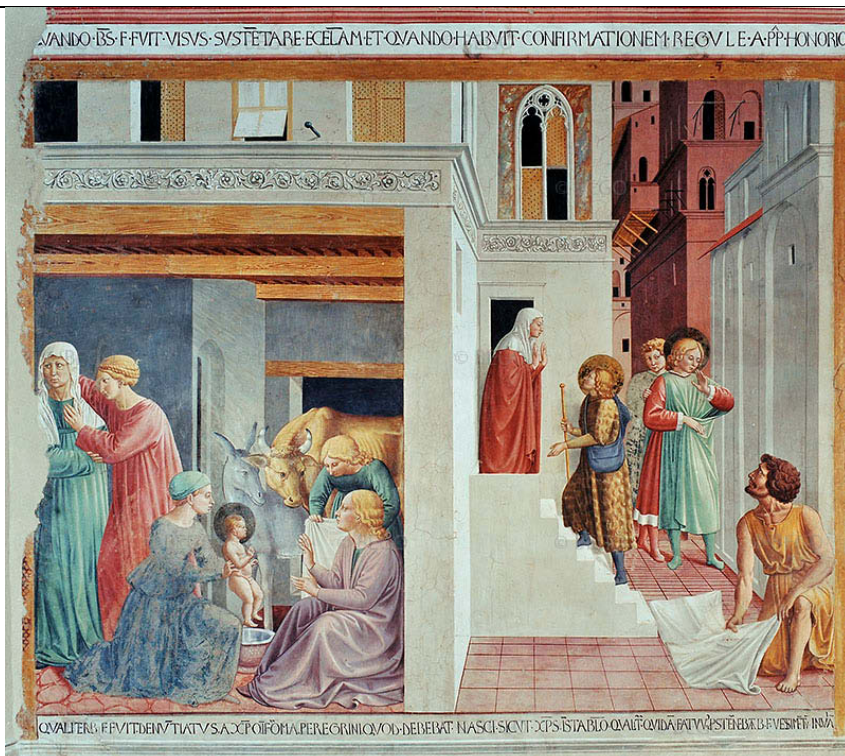


1422-23, Lorenzo Monaco, Florence, San Marco, *Nativité*





1452, Benozzo Gozzoli, Montefalco, San Francesco, *Noël à Greccio*



1452, Benozzo Gozzoli, Montefalco, San Francesco, *Nativité de saint François*

## LISTE DES FICHES DU CORPUS

*Dans cette liste, « retable » désigne au sens large tout type de peinture sur bois (retable entier ou démembré, public ou privé, de grande ou de petite taille), « retable\* » désigne les triptyques portatifs*

1. 1250-1300, M. della Maddalena, Florence, San Miniato al Monte, fresque
2. 1250-1300, Rainaldo di Ranuccio, Assise, Santa Chiara, retable
3. 1260, Nicola Pisano, Pise, Baptistère, bas-relief
- 4 et 5. 1260 ca, Coppo di Marcovaldo, Moscou, Musée Pouchkine, retable
6. 1260s, Margarito d'Arezzo, Londres, National Gallery, retable
- 7 et 8. 1263, An. abruzzese, Bominaco, Chapelle de San Pellegrino, fresque  
(+ plan)
9. 1268-70, M. della Maddalena, La Spezia, Museo Civico, retable
10. 1270, Guido da Siena, Paris, Louvre, retable
11. 1270-80, M. di Faenza, Bologne, Pinacothèque
12. 1275-80, M. della Maddalena, Paris, Musée des Arts Décoratifs, retable
- 13 et 14. 1275-80, An. florentins, Florence, Baptistère, mosaïque  
(+ plan)
15. 1280, An. toscan, Cambridge (MA), Harvard Art Museums/Fogg Museum, retable
16. 1280, Guido di Graziano, Sienne, Pinacothèque, retable
- 17 et 18. 1288-90, M. della Cattura, Assise, Basilique Supérieure, fresque  
(+ plan)
19. 1290 ca, M. della Cappella Dotto, Florence, Fondazione Longhi, retable
20. 1290s, An. ombrien, Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria, retable
21. 1290s, An. vénitien, loc. inc., retable
22. 1290-1300 ca, An. vénéto-adriatique, Philadelphie, Museum of Art, retable
- 23 et 24. 1295-99, Pietro Cavallini, Rome, Santa Maria in Trastevere, mosaïque  
(+ comp.)
- 25 et 26. 1296, Jacopo Torriti, Rome, Sainte Marie Majeure, mosaïque  
(+ plan)
27. 1298-1301, Giovanni Pisano, Pistoia, Sant'Andrea, bas-relief
28. 1300-99, An. lombard, Villadossola, San Biagio, fresque
29. 1300-05, Giovanni da Rimini, Rome, Galleria Nazionale d'arte antica, retable
30. 1300-10, An. vénitien, Madrid, Coll. Thyssen-Bornemisza, retable

31. 1302-1310, Giovanni Pisano, Pise, Duomo, bas-relief
- 32, 33, 34 et 35. 1304-06, Giotto, Padoue, Chapelle Scrovegni, fresque  
(+ plan)  
(+comp.)  
(détails des *Nativités de Marie et de Jésus*)
36. 1305-10, Montano d'Arezzo, Naples, San Lorenzo Maggiore, fresque
- 37 et 38. 1308-11, Duccio, Washington, National Gallery, retable  
(+ ens.)
39. 1310, M. di Vicchio di Rimaggio, New Haven, Yale University Gallery, retable\*
40. 1310-15, Pacino di Bonaguida, Florence, Accademia, retable
41. 1310-20, Pacino di Bonaguida, Altenburg, Lindenau Museum, retable\*
42. 1310-30, Taddeo Gaddi, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts, retable\*
43. 1310s, M. dell'Annunciazione Spinola, New York, Metropolitan Museum of Art, retable
- 44, 45 et 46. 1315 ca, M. di Sant'Abbondio, Como, Sant'Abbondio, fresque
- 47 et 48. 1315-20, At. de Giotto, Assise, Basilique Inférieure, fresque  
(+ plan)
49. 1315-30, Giovanni Baronzio, Birmingham, Barber Institute, retable
50. 1315-30, Jacopo del Casentino, Gênes, coll. part., retable\*
51. 1315-50, Jacopo del Casentino, Denver, Art Museum, retable\*
52. 1315-50, Jacopo del Casentino, New York, Christie's 1995, retable\*
53. 1320 ca, Giotto, New York, Metropolitan Museum of Art, retable
54. 1320 ca, An. ducciesque, New York, Metropolitan Museum of Art, retable
55. 1320 ca, M. di San Niccolò degli Albari, Bologne, Pinacothèque, retable
56. 1320, M. di Monteoliveto, New York, Metropolitan Museum of Art, retable
57. 1320-25, Ambrogio Lorenzetti, Francfort, Städelches Museum, retable
58. 1320-30 ca, An. padouan, Philadelphie, Museum of Art, retable
59. 1320-60, M. della Pietà Fogg, France, coll. part., retable\*
60. 1323, Miniature biadaïolo, New York, Metropolitan Museum of Art, retable
61. 1323 ap., Jacopo del Casentino, Berlin, Gemäldegalerie, retable\*
62. 1325, Pietro da Rimini, Tolentino, San Nicola, fresque
63. 1325 ca, Giovanni Baronzio, Londres, Courtauld Institute, retable
64. 1325 ca, Taddeo Gaddi, Barcelone, MNAC
65. 1325-30, Pietro da Rimini, Montpellier, Musée Fabre, retable
66. 1325-30, Jacopino di Francesco, Raleigh, North Carolina Museum of Art, retable

67. 1325-50, M. di San Martino alla Palma, Assise, coll. Perkins, retable\*
- 68, 69, 70 et 71. 1328-32, Taddeo Gaddi, Florence, Santa Croce, fresque  
(+ 3 comp.)
72. 1329-50, Maso di Banco, Bergame, Galleria Lorenzelli, retable\*
73. 1330 ca, Francesco da Rimini, Coral Gables (Miami), Lowe Art Museum, retable
74. 1330 ca, Pietro da Rimini, Barcelone, MNAC, retable
75. 1330s, M. del Polittico della Cappella Medici, Würzburg, Kunstgeschichtliches Museum der Universität, retable\*
76. 1330-34, Taddeo Gaddi, Florence, Moretti 2003, retable
77. 1330-35, Ps. Jacopino, Bologne, Pinacothèque, retable
- 78, 79. 1330-38, Bernardo Daddi, Florence, Offices, retable
80. 1330-40, M. di Offida, Città Sant'Angelo, Collégiale, fresque
81. 1330s-50s, Primo M. della Beata Chiara da Montefalco, Foligno, Santa Maria Giacobbe, retable
82. 1330s-50s, An. florentin, Londres, Courtauld Institute, retable\*
83. 1333, Dalmasio, Paris, Louvre, retable\*
84. 1333, Bernardo Daddi, Florence, Bigallo, retable\*
85. 1334, Taddeo Gaddi, Berlin, Gemäldegalerie, retable\*
86. 1335 ca, Francesco da Rimini, Ajaccio, Musée Fesch
87. 1335-40, Taddeo Gaddi, Florence, Accademia, retable
88. 1335-40, Bernardo Daddi, Altenburg, Lindenau Museum, retable\*
89. 1335-40, M. daddesco, New York, Metropolitan Museum of Art, retable
- 90, 91, 92, 93 et 94. 1335-40, An. toscan, Paris, BNF, ms. it. 115, aquarelles  
(+ 4 pl. images)
95. 1335-45, Ent. de Simone Martini, Aix-en-Provence, Musée Granet, retable
96. 1335-50, Maso di Banco, Detroit, Institute of Arts, retable\*
97. 1336, Maso di Banco, New York, Brooklyn Museum, retable\*
98. 1336, Bernardo Daddi, Sienne, Pinacothèque, retable\*
99. 1338, Bernardo Daddi, Edimbourg, National Galleries of Scotland, retable\*
100. 1338, Bernardo Daddi, Londres, Courtauld Institute, retable\*
101. 1338-40, Bernardo Daddi, Berlin, Gemäldegalerie, retable\*
102. 1338-40, Vitale da Bologna, Bologne, Pinacothèque, fresque
- 103 et 104. 1340 ca, Lippo Memmi, San Gimignano, Collégiale, fresque  
(+ plan)

105. 1340s, An. florentin, York, City Art Galleries, retable
106. 1340-45, Puccio di Simone, Avignon, Petit Palais, retable\*
107. 1340-48, Bernardo Daddi, Milan, Museo Poldi Pezzoli, retable\*
108. 1340-60, M. di Offida, Pedara di Roccafluvione, SS. Ippolito e Cassiano, fresque
109. 1344-68, Pace di Bartolo, Assise, Santa Chiara, fresque
110. 1345-50, Taddeo Gaddi, Moretti 2003, retable\*
- 111, 112, 113 et 114. 1348-51, Bartolomeo Bulgarini, Cambridge (MA), Harvard Art Museums/Fogg Museum, retable
- (+ ens.)
- (+ plan)
- (+ comp.)
115. 1350, M. della Pietà, Berlin, Gemäldegalerie, retable
116. 1350 ca, M. della Natività di Santa Chiara, Assise, Santa Chiara, fresque
117. 1350 ca, Allegretto Nuzi, Detroit, Institute of Art, retable\*
118. 1350 ca, Allegretto Nuzi, Vienne, Liechtenstein Museum, retable
119. 1350 ca, Cristoforo di Bindoccio et Meo di Pero, Pienza, Museo Diocesano, retable
120. 1350-55, Puccio di Simone, New York, Metropolitan Museum of Art, retable
121. 1350-64, Giovanni di Nicola, Pise, San Martino, fresque
122. 1350s-60s, ent. de Pellino di Vannuccio, Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria, fresque
123. 1350-75, Ent. d'Orcagna, Cambridge (MA), Harvard Art Museums/Fogg Museum, retable
124. 1350-99, An. florentin, anc. Pérouse, coll. Van Marle, retable\*
125. 1350-99, An. florentin, loc. inc., retable\*
126. 1350-99, An. florentin, Londres, Wengraf, retable\*
127. 1350-99, An. florentin, Tavarnelle Val di Pesa, Santa Maria della Neve, retable\*
128. 1350-99, An. florentin, Christie's 1980, retable\*
129. 1350-99, Diotallevi di Angeluccio, San Severino Marche, Pinacothèque, fresque
130. 1350-99, ent. du M. Trecentesco, Subiaco, Sacro Speco, fresque
131. 1355, Giovanni da Milano, Prato, Museo Civico, retable
132. 1355-60, M. di San Lucchese, coll. part., retable\*
133. 1356-61, Luca di Tommè, San Diego, Timken Museum of Art, retable\*
134. 1360 ca, Niccolò di Tommaso, Paris, Galerie Sarti, retable\*
135. 1360-70, Ent. d'Orcagna, Berlin, Kupferstischkabinett, enluminure
136. 1365-82, Simone dei Crocefissi, Florence, Offices, retable
- 137 et 138. 1367, Giusto de' Menabuoi, Londres, National Gallery, retable\*

(+ comp.)

- 139. 1370, Andrea Bonaiuti, Moscou, Musée Pouchkine, retable\*
- 140. 1370-71, Jacopo di Cione, Londres, National Gallery, retable
- 141. 1370-75, Agnolo Gaddi, Barcelone, MNAC, retable\*
- 142. 1370s, ent. d'Allegretto Nuzi, Fabriano, San Venanzio, fresque
- 143. 1370s, Niccolò di Tommaso, La Haye, Rijksmuseum Meermanno Westremianum
- 144. 1370-80, Jacopo di Cione, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, retable\*
- 145. 1370-84, Ugolino di Prete Ilario, Orvieto, Duomo, fresque
- 146. 1370-90, An. véronais, Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria, retable\*
- 147. 1373-75, Niccolò di Tommaso, Philadelphie, Museum of Art, retable\*
- 148. 1373-75, Niccolò di Tommaso, Vatican, Pinacothèque, retable
- 149. 1373-75, Niccolò di Tommaso, New Haven, Yale University Art Gallery, retable
- 150. 1374, Bartolo di Fredi, New York, Metropolitan Museum of Art, retable
- 151. 1374-75 (?), Bartolo di Fredi, San Gimignano, Sant'Agostino, fresque
- 152. 1375, Tommaso del Mazza, New York, Metropolitan Museum of Art, retable\*
- 153. 1375-80, M. della Misericordia, Moscou, Musée Pouchkine, retable\*
- 154. 1375-90s, An. ombrien, Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria, fresque
- 155. 1375-99, An. florentin, loc. inc., retable\*
- 156 et 157. 1378, Giusto de' Menabuoi, Padoue, Baptistère, fresque

(+ ens.)

(+ comp.)

- 158. 1378-84, Altichiero da Zevio, Padoue, Saint Antoine, fresque
- 159. 1379, Giovanni del Biondo, Florence, Santa Croce, retable
- 160. 1380, Antonio Veneziano, Londres, Courtauld Institute, retable
- 161. 1380, Pietro Nelli, Portland, Art Museum, retable\*
- 162. 1380 ca, Pietro Nelli, Londres, Sotheby's 1995, retable\*
- 163. 1380s, Mariotto di Nardo, Florence, Accademia, retable
- 164. 1383-88, Bartolo di Fredi, Vatican, Pinacothèque, retable
- 165. 1385, Mariotto di Nardo, coll. part., retable
- 166 et 167. 1385-1434, Scuola di Giovanni, Moretti 2009, retable

(+ ens.)

- 168. 1385, Cenni di Francesco di Ser Cenni, Philadelphie, Museum of Art
- 169. 1390 ca, Cenni di Francesco di Ser Cenni, New Haven, Yale University Art Gallery, retable
- 170. 1390s, Bartolo di Fredi, Torrita, SS. Flora e Lucilla, retable

171. 1390-95, Bartolo di Fredi, Avignon, Petit Palais, retable
- 172 et 173. 1392-95, Agnolo Gaddi, Prato, Duomo, fresque
174. 1390-1410, M. del trittico Beffi, L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, retable\*
175. 1391-1410, M. della Dormitio di Terni, Arezzo 1992, retable
176. 1394-95, Martino di Bartolomeo, Lucques, Museo dell'Opera del Duomo, enluminure
177. 1395 ca, Spinello Aretino, Gênes, coll. part., retable
178. 1395-1400, Cenni di Francesco di Ser Cenni, Florence, Accademia, retable
179. 1395-1400, Paolo di Giovanni Fei, Altenburg, Lindenau Museum, retable
- 180 et 181. 1395-1433, Turino Vanni, Pise, San Matteo, retable (+ poinçons)
182. 1395-1433, An. pisan (?), loc. inc., retable
183. 1397, Jacopo da Verona, Padoue, San Michele, fresque
- 184 et 185. 1398-1400 ca, Lorenzo Monaco, Berlin, Gemäldegalerie, retable  
(+ ens.)
186. 1400-05, Pietro di Miniato, Florence, Santa Maria Novella, fresque
187. 1400-24, An. vénitien, Venise, Museo Correr, retable
188. 1403 av., Ottaviano Nelli, Pérouse, anc. S. Benedetto dei Condotti, fresque
189. 1403, Lorenzo di Niccolò, Florence, Orsanmichele
190. 1404, Andrea di Bartolo, Sienne, Pinacothèque, retable\*
191. 1404, Martino di Bartolomeo, Berlin, Gemäldegalerie, retable
192. 1404, Taddeo di Bartolo, Sienne, Santa Maria dei Servi, retable
193. 1404-08, Gherardo Starnina, Turin, coll. part., retable
194. 1409, Lorenzo Monaco, New York, Metropolitan Museum of Art, retable
195. 1409, Taddeo di Bartolo, Sienne, Pinacothèque, retable
- 196 et 197. 1410, Cenni di Francesco di Ser Cenni, Volterra, San Francesco, fresque
198. 1410 ca, M. dell'Assunta di Amelia, Spello, Pinacothèque, retable
199. 1410-15, M. del tondo Carrand, Cambridge (MA), Harvard Art Museums/Fogg Museum, retable
- 200 et 201. 1413, Lorenzo Monaco, Florence, Offices, retable  
(+ ens.)
202. 1420-22, Gentile da Fabriano, Los Angeles, Getty Museum, retable
203. 1420-30, Bicci di Lorenzo, Tempe, Arizona State University Art Museum, retable
- 204 et 205. 1422-23, Lorenzo Monaco, Florence, Santa Trinita, retable  
(+ ens.)
- 206 et 207. 1422-23, Lorenzo Monaco, Florence, San Marco

(+ ens.)

208 et 209. 1423, Gentile da Fabriano, Florence, Offices, retable

(+ ens.)

210. 1424, Ottaviano Nelli, Foligno, Palazzo Trinci, fresque

211. 1425 ca, Lippo d'Andrea, Vatican, Pinacothèque, retable

212. 1425-30, An. marchigiano, Philadelphie, Museum of Art, retable

213. 1425-30, Beato Angelico, Minneapolis, Institute of Arts, retable

214. 1425-35, Paolo Schiavo, Philadelphie, Museum of Art, retable

215. 1428, Beato Angelico, Forlì, Pinacoteca Civica, retable

216. 1430 ca, Priamo della Quercia, Lucques, Museo di Villa Guinigi, retable

217 et 218. 1433-34, Zanobi Strozzi, New York, Metropolitan Museum of Art, retable

(+ ens.)

219. 1435, Andrea di Giusto, Prato, Museo Civico, retable

220. 1435 ca, Andrea di Giusto, Allentown, Allentown Art Museum, retable

221. 1435, Bicci di Lorenzo, Florence, San Giovanni dei Cavalieri, retable

222. 1440 ca, Bicci di Lorenzo, Cambridge (MA), Harvard Art Museums/Fogg Museum, retable

223. 1440 ca, Giovanni di Paolo, Vatican, Pinacothèque, retable

224 et 225. 1440 ca, Pietro di Giovanni d'Ambrogio, Asciano, Museo d'Arte Sacra, retable

(+ ens.)

226. 1440 ca, Sano di Pietro, El Paso, Museum of Art, retable

227. 1440s, Rossello di Jacopo Franchi, Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria, retable

228. 1440-41, Beato Angelico, Florence, San Marco, fresque

229. 1440-45, At. Bicci di Lorenzo, Washington, retable

230. 1440-45, Benedetto di Bonfiglio, Florence, Villa i Tatti, retable

231. 1445, Pesellino, Florence, Offices, retable

232 et 233. 1445 ca, Giovanni Francesco da Rimini, Paris, Louvre, retable

(+ détails)

234. 1445 ca, Sano di Pietro, Vatican, Pinacothèque, retable

235. 1445-50, Filippo Lippi, Washington, National Gallery, retable

236. 1445-50, Giovanni Bellini ou Antonio Vivarini, La Spezia, Museo Civico, retable

237. 1447, Antonio Vivarini et Giovanni d'Alemagna, Prague, Narodni Galerie, retable

238. 1450, Benozzo Gozzoli, Vatican, Pinacothèque, retable

239. 1450 ca, Bartolomeo di Tommaso, Vatican, Pinacothèque, retable



240. 1450 ca, Giovanni di Francesco, Paris, Louvre, retable



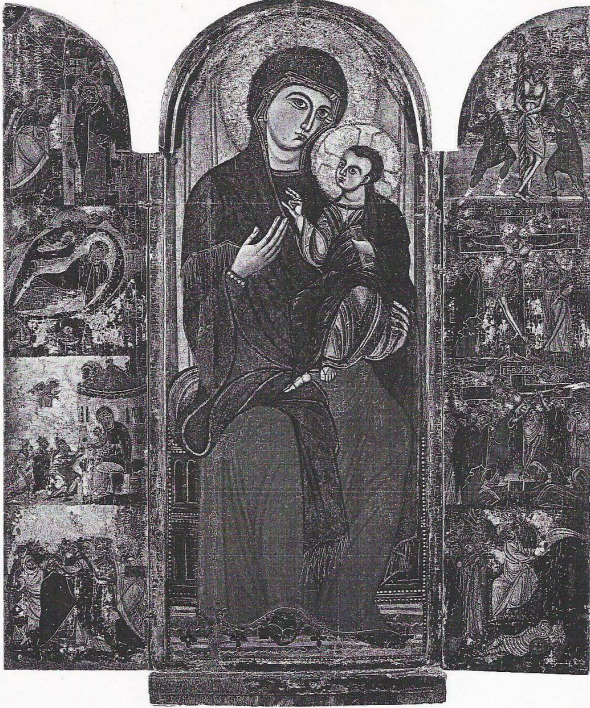
241. 1450 ca, Giovanni di Francesco, Berea (Kentucky), Berea College, retable
- 242, 243. 1450-52, Beato Angelico, Florence, San Marco, retable  
(+ ens. x 3)
244. 1450-55, Filippo Lippi, Florence, Offices, retable
- 245 et 246. 1450-57, Mariotto di Cristofano, Florence, Accademia, retable  
(+ ens.)
247. 1450s-60s, M. della Natività di Castello, Florence, Accademia, retable, *sans Joseph*
248. 1451-53, Mantegna, New York, Metropolitan Museum of Art, retable
249. 1452-58, Giovanni di Paolo, Cambridge (MA), Harvard Art Museums/Fogg Museum, retable  
(+ ens.)
250. 1453-75, Neri di Bicci, Cambridge (MA), Harvard Art Museums/Fogg Museum, retable
251. 1455 ca, Giovanni Francesco da Rimini, Avignon, Petit Palais, retable
252. 1455-60, Giovanni di Paolo, Avignon, Petit Palais, retable
253. 1455-60, Zanobi Strozzi, New York, Metropolitan Museum of Art, retable
254. 1457, M. della Natività di Castello, Londres, National Gallery
255. 1458-60, Filippo Lippi, Berlin, Gemäldegalerie, retable
256. 1460-62, Alessio Baldovinetti, Florence, SS. Annunziata, fresque
257. 1460-70 ca, M. della Natività di Castello, Philadelphia, Museum of Art, retable
258. 1463-65, Filippo Lippi, Florence, Offices, retable
259. 1461, Giovanni de Campo, Sologno, SS. Nazario e Celso, fresque
260. 1465, Francesco di Giorgio Martini, Atlanta, Art Association Galleries
261. 1465-70, Fra Diamante, Paris, Louvre, retable
262. 1467 ap., Domenico di Zanobi, Philadelphia, Museum of Art, retable
263. 1467-69, Filippo Lippi, Spoleto, Duomo, fresque
264. 1469, Lorenzo da Viterbo, Viterbo, Santa Maria della Verità, fresque
- 265 et 266. 1470, Giovanni di Paolo, Esztergom, Musée chrétien, retable
267. 1470, Francesco di Giorgio Martini, New York, Metropolitan Museum of Art, retable
268. 1470 ca, Carlo Crivelli, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts
269. 1470s, Botticelli, Florence, Santa Maria Novella, fresque
270. 1470s, Sano di Pietro, Montecarlo, Coll. Barbara Piasecka Johnson, retable
271. 1470-75, Piero della Francesca, Londres, National Gallery, retable
272. 1470-75 ca, Cosimo Rosselli, Columbia (South Carolina), Museum of Art, retable
273. 1473 ca, Girolamo da Cremona, New Haven, Yale University Art Gallery

274. 1475, Francesco di Giorgio Martini, Sienne, Pinacothèque, retable
275. 1475, Botticelli, Columbia (SC), Museum of Art
276. 1476 ca, Biagio d'Antonio, Tulsa, Philbrook Museum of Art
277. 1477-79, Bartolomeo Caporali, Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria, retable
278. 1480 ca, Cosimo Rosselli, Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts, retable
279. 1480 ca, Giovanni Bellini, Londres, Courtauld, dessin
280. 1480-90, Sandro Botticelli, Washington, National Gallery of Art, retable
- 281 et 282. 1482-85, Domenico Ghirlandaio, Florence, Santa Trinita, retable  
(+ ens.)
283. 1485-90, Pietro di Francesco Orioli, Moretti 2003, retable
284. 1488-94, Francesco di Giorgio Martini, Sienne, Sant'Agostino, fresque
285. 1490, Carlo Crivelli, Londres, National Gallery, retable
286. 1490 et 1500, Pinturicchio, Rome et Spello, fresques
287. 1490 ca, Ercole de' Roberti, Londres, National Gallery, retable
288. 1490-95, Francesco di Giorgio Martini, Sienne, San Domenico, retable
289. 1496-1500, Lorenzo di Credi, Florence, Accademia, retable
290. 1498, Perugino, Pérouse, Collegio del Cambio, fresque
291. 1500, at. de Botticelli, Moretti 2003, retable, *sans Joseph*
292. 1500, Sandro Botticelli, Londres, National Gallery, retable


1250-1300, M. della Maddalena, Florence, San Miniato al Monte

	
Date	1250-1300
Peintre	ent. du M. della Maddalena
Appartenance géographique	Florence
Lieu de conservation	San Miniato al Monte, paroi gauche de la nef
Emplacement d'origine	<i>In situ</i>
Matériaux	fresque
Position dans l'œuvre entière	Précédée d'une <i>Vierge annoncée</i>
Bibliographie	Wilkins 1978, p. 166, n. 4 ; Tartuferi 1988, p. 212 ; Tartuferi 1990, tav. 166

## 1250-1300, Rainaldo di Ranuccio, Assise, Santa Chiara

		
Date	1250-1300	
Peintre	Rainaldo di Ranuccio (da Spoleto)	
Dates/activité	Act.1265 ca	
Appartenance géographique	Spoleto	
Formation amont/aval	Lié à Simeone et Machilone. Influencé par les <i>giunteschi</i> ombriens et par le M. di San Francesco	
Lieu de conservation	Assise, Santa Chiara, Cappella delle Reliquie	
Dimensions (HxL en cm)	137 x 51,5	
Forme	Triptyque panneau principal : <i>Vierge à l'Enfant</i> volet gauche : <i>Annonciation, Nativité, Adoration des Mages, Baiser de Judas</i> volet droit : <i>Flagellation, Crucifixion, Descente de croix, Résurrection</i>	
Position dans l'œuvre entière	Volet gauche : deuxième scène en partant du haut	
Bibliographie	Todini 1989 p. 305	

## 1260, Nicola Pisano, Pise, Baptistère, bas-relief

	
Date	1260
Sculpteur	Nicola Pisano
Dates/activité	/ 1248 – 1284
Appartenance géographique	Pise
Formation amont/aval	Formation durant le règne culturel de Frédéric II, 1250 ca il est à Pise
Commanditaire(s)	Opera di San Giovanni
Emplacement d'origine	<i>In situ</i>
Lieu de conservation	Pise, Baptistère
Technique	bas-relief
Forme	Polygonale <i>Nativité, Adoration des Mages, Présentation au Temple, Crucifixion, Jugement dernier</i>
Position dans l'œuvre entière	première scène
Inscriptions	Signé et daté
Bibliographie	Fiderer Moskowitz 2005 ; Testi Cristiani 2005, p. 390-405.

1260 ca, Coppo di Marcovaldo, Moscou, Musée Pouchkine




*Retable de la Vierge à l'Enfant*

## 1260 ca, Coppo di Marcovaldo, Moscou, Musée Pouchkine



Date	1260 ca
Peintre	Coppo di Marcovaldo
Dates/activité	1225/30 – 1260/1276
Lieu de conservation	Moscou, Musée Pouchkine
Dimensions (cm)	246 x 138
Position dans l'œuvre entière	<p>Au centre : <i>Vierge à l'Enfant</i></p> <p>colonne de gauche, de haut en bas : <i>Nativité de la Vierge, Présentation au Temple, Annonciation, Visitation, Nativité de Jésus, Annonce aux bergers, Voyage des Mages</i></p> <p>prédelle, de gauche à droite : <i>Adoration des Mages, Rêve des Mages, Voyage de retour des Mages</i></p> <p>colonne de droite, de bas en haut : <i>Fuite en Égypte, Massacre des Innocents, Présentation au Temple, Jésus parmi les docteurs, Recouvrement de Jésus, Dormition, Assomption.</i></p>
Bibliographie	Markova 2002, [fiche] p. 36-39 ; Tartuferi 1990 p. 77.

## 1260s, Margarito d'Arezzo, Londres, National Gallery

	 <p style="text-align: center; font-size: small;">Photo © The National Gallery, London.</p>
Date	1260s
Peintre	Margarito d'Arezzo
Dates/activité	1216 ca – 1290 ca
Appartenance géographique	Arezzo
Lieu de conservation	Londres, National Gallery
Numéro de collection	National Gallery 564
Dimensions (cm)	92,5 x 183
Matériaux	Détrempe sur bois
Forme	<i>Virgine à l'Enfant entourée de huit scènes : Nativité, saint Jean l'Évangéliste sauvé de la brûlure à l'huile, saint Jean l'Évangéliste ressuscite Drusiana, saint Benoît fuit la tentation du diable en marchant sur des épines, sainte Catherine martyrisée puis transportée sur le mont Sinai, saint Nicolas ordonne aux marins de jeter par-dessus bord l'amphore remplie par le diable, saint Nicolas libère les condamnés, sainte Marguerite s'échappe des entrailles du dragon</i>
Position dans l'œuvre entière	Scène latérale du retable
Inscriptions	<p>signé dans la scène centrale : « MARGARIT[US] DE ARITIO ME FECIT »</p> <p>chaque scène est titrée :</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. DE PARTV VIRGINIS MARIE &amp; ADVN[N]TIATIO[N]E PASTORVM</li> <li>2. HIC BEAT[US] JOH[ANN]ES EV[AN]G[ELISTA] A FERVORE OLEI LIBERATVR</li> <li>3. HI[C] S[AN]C[TU]S JOH[ANN]ES EV[AN]G[ELISTA] SVSCITAT DELVSIANAM</li> <li>4. HI[C] S[AN]C[TU]S B[E]NEDICT[US] P[RO]IECIT SE I[N] SPINAS FVGIE[N]S DIABOLI TE[N]TATIONE[M]</li> <li>5. HI[C] S[AN]C[T]A CAT[ARINA] SVSCEPT MA[R]TIRIV[M] &amp; I[N] MO[N]TE[M] SINJ AB A[N]GELIS E[ST] D[E]LATA</li> <li>6. HI[C] S[AN]C[TU]S NICOLAVS PRECEPT NAVTIS VT VAS COL/TVM A DIABULO I[N] MARI P[RO]ICERE[N]T</li> <li>7. H[IC] S[AN]C[TU]S NICOLAVS LIBERAT CO[N]DE[M]NATOS</li> <li>8. HI[C] S[AN]C[T]A MARGARITA ... ORE ERVPTIS/VISCERIBVS...</li> </ol>
Bibliographie	<p>Baker, Henry 1995, p. 410 avec bibliographie complémentaire ; <a href="http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/margarito-of-arezzo-the-virgin-and-child-enthroned-with-narrative-scenes">http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/margarito-of-arezzo-the-virgin-and-child-enthroned-with-narrative-scenes</a></p>



## 1263, An. abruzzese, Bominaco, Chapelle de San Pellegrino

	
Date	1263
Peintre	An.
Appartenance géographique	Abruzzes
Lieu de conservation	Bominaco, Oratorio San Pellegrino
Emplacement d'origine	<i>In situ</i>
Matériaux	Fresque
Position dans l'œuvre entière	Trois cycles : <i>Enfance du Christ</i> ( <i>Nativité</i> et <i>Adoration des Bergers</i> , troisième et quatrième scène de huit), <i>Passion</i> , <i>Vie de Pellegrino</i> Scènes du paradis et de l'enfer Calendrier Saints et personnages de l'Ancien Testament
Bibliographie	Baschet 1992 lui est consacré ; <a href="http://www.inabruzzo.it">www.inabruzzo.it</a>

1263, An. abruzzese, Bominaco, Chapelle de San Pellegrino

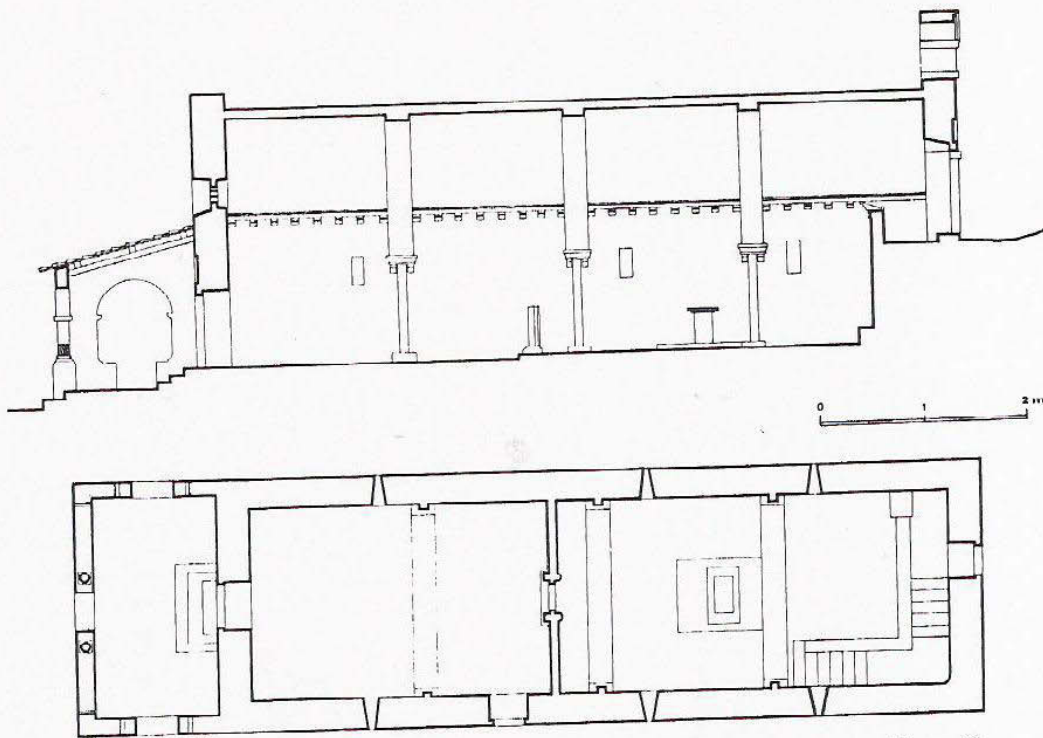
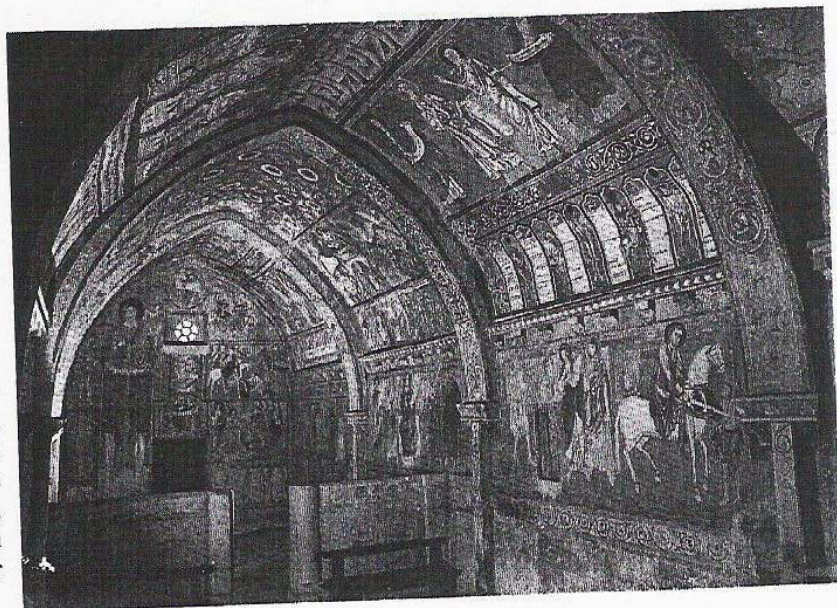


Schéma 2 - Plan et coupe de la chapelle San Pellegrino (d'après M. Morctti).

Fig. 2 - Vue d'ensemble : revers de façade, partie gauche des trois premières travées (en bas, les panneaux du chancel vus par derrière).



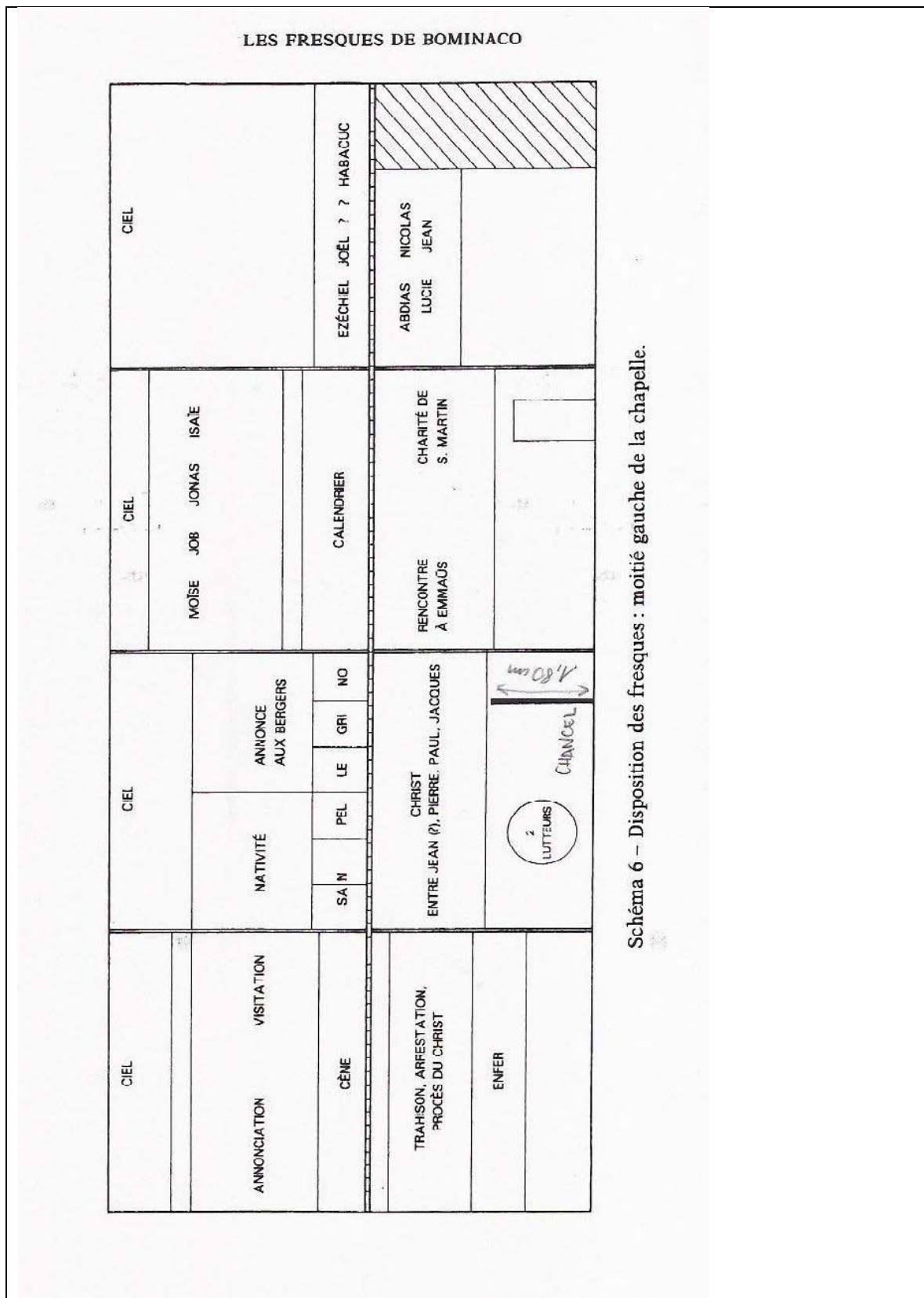
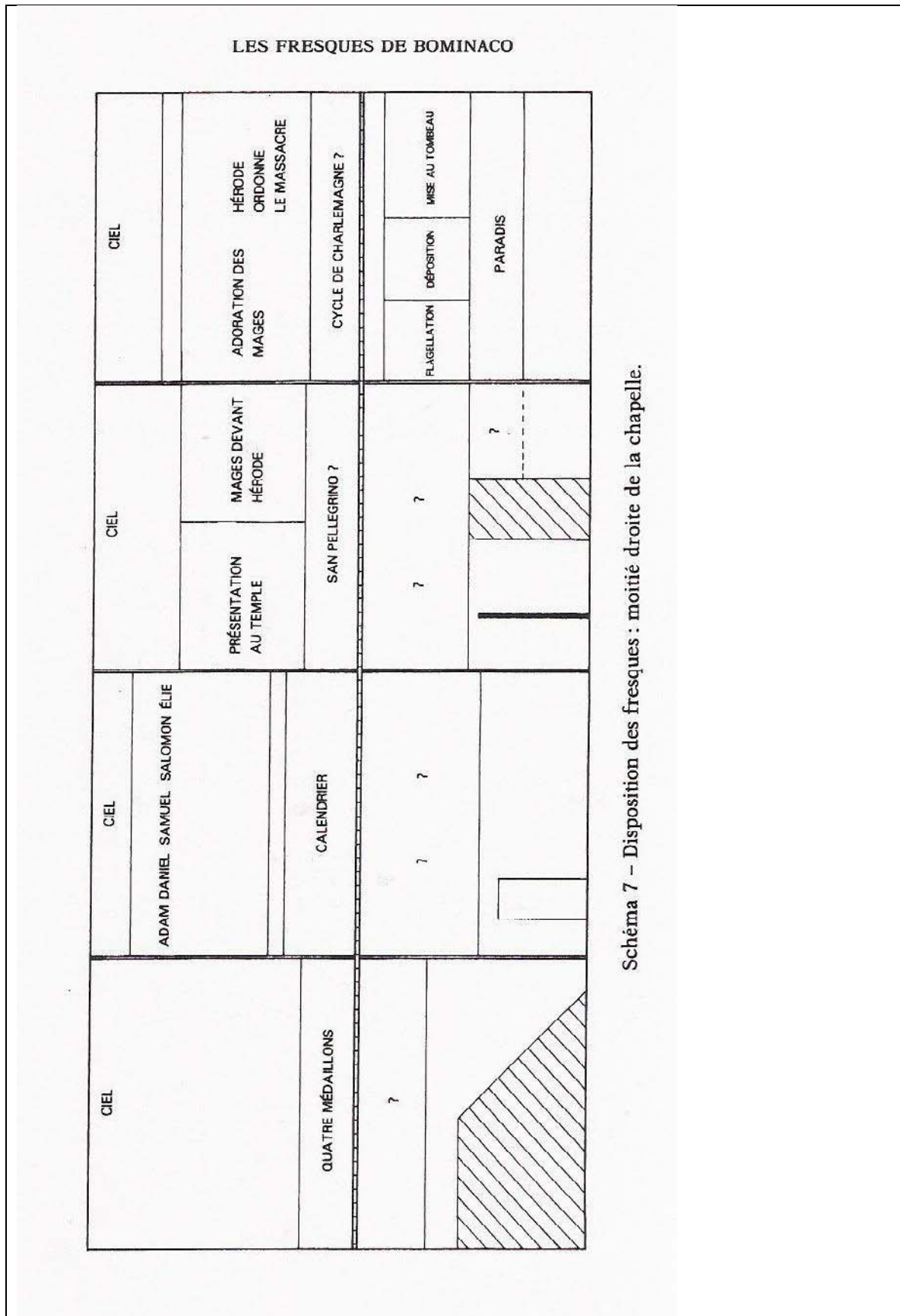


Schéma 6 – Disposition des fresques : moitié gauche de la chapelle.



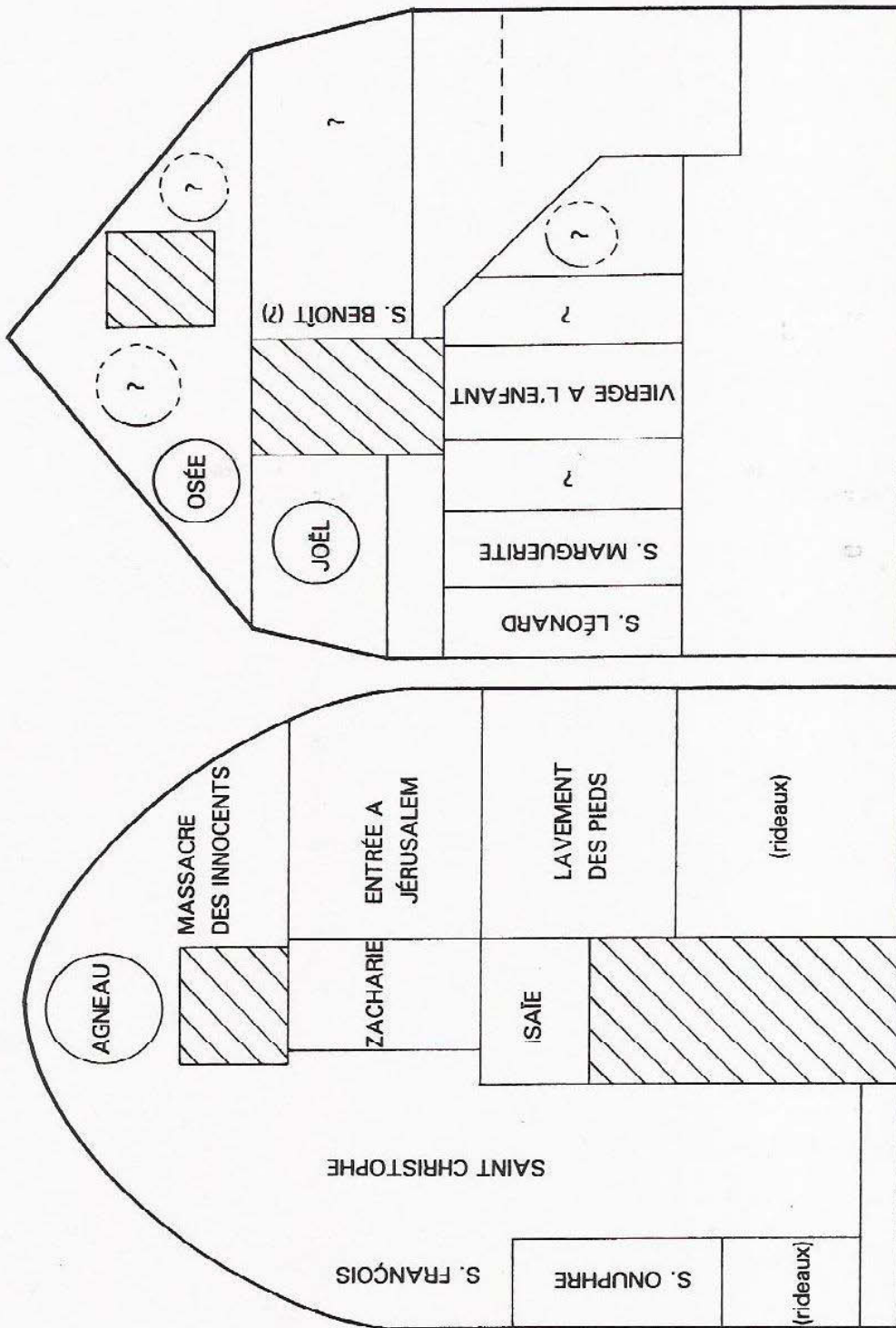
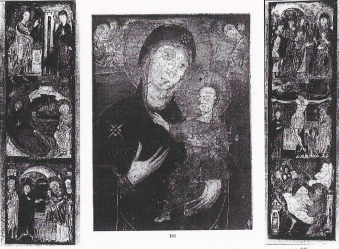




Schéma 8 – Disposition des fresques : revers de façade.

Schéma 9 – Disposition des fresques : chevet et parapet.


## 1268-70, M. della Maddalena, La Spezia, Museo Civico

		
Date	1268-70	
Peintre	M. della Maddalena	
Dates/activité	/ seconde moitié du Duecento	
Appartenance géographique	Florence	
Commanditaire(s)	Franciscain (?)	
Lieu de conservation	La Spezia, Museo Civico	
Numéro de collection	163, 162	
Dimensions (HxL en cm)	60 x 19 (volet)	
Forme	<p><i>Paliotto</i> avec figure centrale encadrée de deux ailes symétriques formées de trois panneaux chacune.</p> <p>Panneau central : <i>Vierge à l'Enfant</i></p> <p>Volet gauche : <i>Annonciation, Nativité, Présentation au Temple</i></p> <p>Volet droit : <i>Adoration des Mages, Crucifixion, Stigmatisation de saint Francois</i></p>	
Position dans l'œuvre entière	Volet gauche : registre médian	
Bibliographie	Tartuferi 1990 p. 92 ; Zeri, De Marchi 1997, [fiche 87-88] p. 204-207.	

## 1270, Guido da Siena, Paris, Louvre

	
Date	1270
Peintre	Guido da Siena
Appartenance géographique	Sienne
Dates/activité	/troisième quart du Duecento
Formation amont/aval	connaît probablement Coppo di Marcovaldo, Cimabue, Dietisalvi di Speme, Rinaldo da Siena /
Lieu de conservation	Paris, Louvre
Numéro de collection	R. F. 1968-9
Emplacement d'origine	Probablement Badia Ardenga (près de Montalcino, province de Sienne)
Dimensions (HxL en cm)	36,4 x 47,5
Matériaux	Détrempe sur bois
Forme	Autres éléments du même retable : Paris, Louvre : <i>Présentation au Temple</i> Altenburg, Lindenau Museum : <i>Adoration des Mages, Fuite en Égypte, Flagellation du Christ</i> Sienne, Pinacothèque : <i>Massacre des Innocents, Arrestation du Christ, Crucifixion, Déposition, Mise au Tombeau</i> Princeton, University : <i>Annonciation</i> Utrecht, Aartsbischoppelijk museum : <i>Montée au Calvaire</i>
Position dans l'œuvre entière	probablement en deuxième position après l' <i>Annonciation</i> et avant l' <i>Adoration des Mages</i>
Bibliographie	Silvia Giorgi, Bagnoli <i>et alii</i> 2003, [fiche biographique] p. 60-61 ; Dominique Thiébaud, in Foucart-Walter 2007, p. 32 avec bibliographie complémentaire ; <a href="http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde">www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde</a>

## 1270-80, M. di Faenza, Bologne, Pinacothèque

	
Date	1270-80
Peintre	M. di Faenza
Dates/Activité	/ 1260 – 80
Appartenance géographique	Émilie-Romagne sous influence vénitienne
Lieu de conservation	Bologne, Pinacothèque Nationale
Numéro de collection	310
Dimensions (H x L en cm)	22 x 27, 5 (chaque scène)
Forme	« eseguita per una ragione che non è facile immaginare, forse per un ampliamento del dossale originario o per la sostituzione di un pannello precedente andato perso o deteriorato. », Benati 1995, p. 150.
Position dans l'œuvre entière	<i>Nativité, Déposition, Lamentation</i> « un ulteriore pezzo della serie, con la <i>Spoliazione e salita sulla croce</i> , è scomparso dalla Pinacoteca di Bologna negli anni Sessanta. », Benati 1995, p. 148.
Bibliographie	Benati 1995, [fiche] p. 148-151 ; <a href="http://www.pinacotecabologna.it">www.pinacotecabologna.it</a>




## 1275-80, M. della Maddalena, Paris, Musée des Arts Décoratifs



Date	1275-80
Peintre	M. della Maddalena
Dates/activité	/1265-1280
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	/Coppo di Marcovaldo, Meliore di Jacopo, Cimabue
Lieu de conservation	Paris, Musée des Arts décoratifs
Numéro de collection	PE 76
Dimensions (HxL en cm)	93 x 133
Matériaux	or et détrempe sur bois (sapin)
Forme	<i>Paliotto</i> avec figure centrale encadrée de deux ailes symétriques formées de trois panneaux chacune <i>Vierge à l'Enfant avec saint André et saint Jacques</i> Les scènes se lisent registre par registre, du haut vers le bas : <i>Annonciation, Nativité, Adoration des Mages, Présentation au Temple, Fuite en Égypte, Dormition</i>
Position dans l'œuvre entière	Scène latérale droite registre supérieur
Inscriptions	« sanctus Andreas – M[at]e[r] D[omin]i - sanctus Iacobus »
Bibliographie	Blanc 1998 p. 18-19, Tartuferi, Scalini 2004 p. 98, <a href="http://mad.lesartsdecoratifs.fr">http://mad.lesartsdecoratifs.fr</a> avec bibliographie complémentaire.

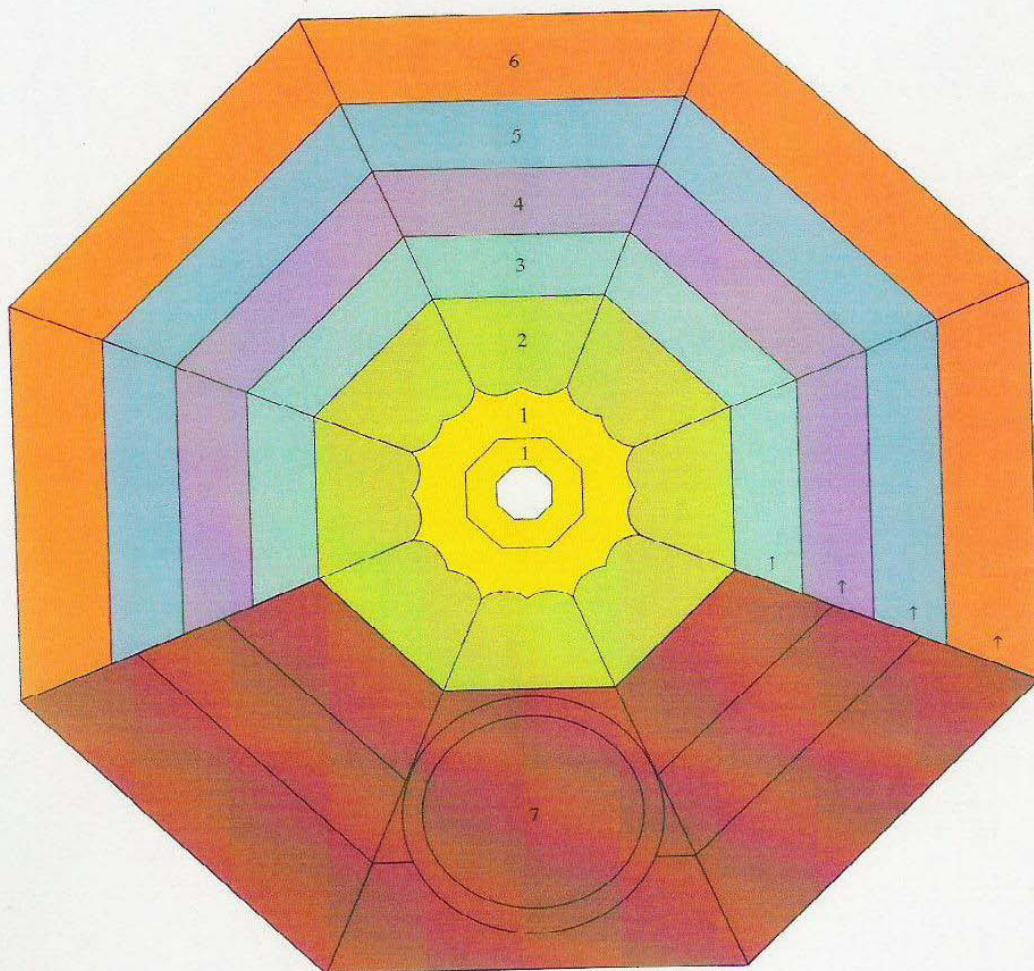
## 1275-80, An. florentins, Florence, Baptistère

	
Date	1275-80 ca
Peintre	An. pré-cimabuesque/Francesco pisano (M. del Crocifisso di S. Miniato) : avait travaillé aux mosaïques du Duomo de Pise avant Cimabue
Lieu de conservation	Florence, Baptistère de Saint Jean, coupole octogonale
Restauration(s)	1384 ; 1402 ; 1483-1490 ; 1781-1782 ; 1820-1823 ; 1898-1907 ; 1981-1994 ; 2002-2005
Emplacement d'origine	<i>in situ</i>
Dimensions	L'ensemble des mosaïques de la coupole couvre environ 1000 m <sup>2</sup> .
Matériaux	Mosaïque
Forme	Voûte Octogonale : <i>Jugement Dernier, Hiérarchies angéliques, Genèse Vies de Joseph, de Marie et Jésus (Nativité de Jésus en ligne droite sous la Création d'Ève et d'Adam), de Jean Baptiste</i>
Position dans l'œuvre entière	Mosaïque de la voûte, Cinquième registre, Quartier Nord Correspondances : <i>Création d'Ève</i> , troisième registre, quartier Nord ; <i>Nativité de Jean Baptiste</i> , sixième registre, quartier nord.
Bibliographie	Anna Maria Giusti, « I mosaici della cupola », in Paolucci 1994, p. 281-342 ainsi que pl. 714 (vue d'ensemble de la voûte), 773 (Séquence de l'Enfance du Christ), et enfin [fiche 780], p. 497 (Nativité) ; Monciatti 1998 ; Corpus I, II 2007, p. 170-174 (en part. n. 81).

## 1275-80, An. florentins, Florence, Baptistère

1. Primo registro ornamentale attorno alla lanterna.  
*First decorative tier around the lantern.*
2. Secondo registro. Le Gerarchie angeliche e il Creatore.  
*Second tier. The Angelic Hierarchies and the Creator.*
3. Terzo registro. Storie della Genesi.  
*Third tier. Scenes from Genesis.*

4. Quarto registro. Storie di Giuseppe ebreo.  
*Fourth tier. Scenes from the Life of Joseph.*
5. Quinto registro. Storie di Cristo.  
*Fifth tier. Scenes from the Life of Christ.*
6. Sesto registro. Storie di S. Giovanni Battista.  
*Sixth tier. Scenes from the Life of St John the Baptist.*

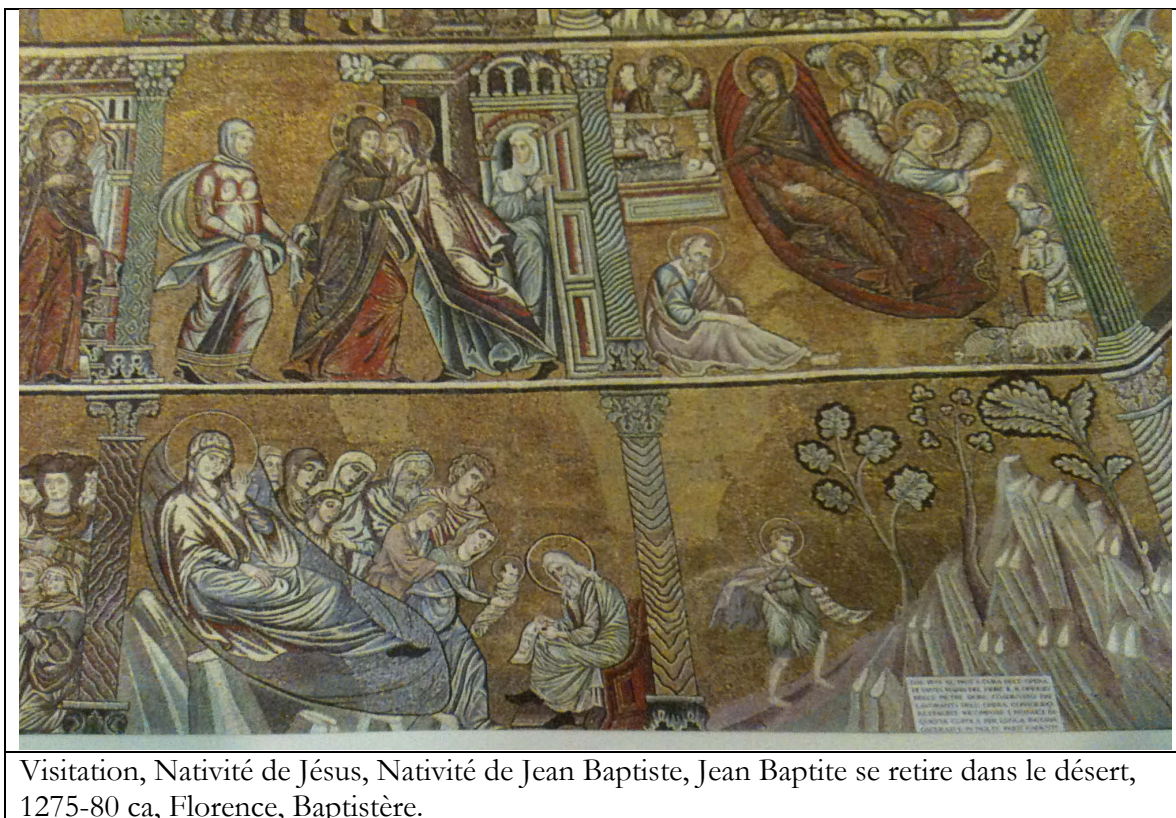


7. Il Giudizio Finale.  
*The Last Judgement.*

Paolucci 1994, p. 401.




Mosaïque de la voûte, Cinquième registre, Quartier Nord




Visitation, Nativité de Jésus, Nativité de Jean Baptiste, Jean Baptiste se retire dans le désert, 1275-80 ca, Florence, Baptistère.

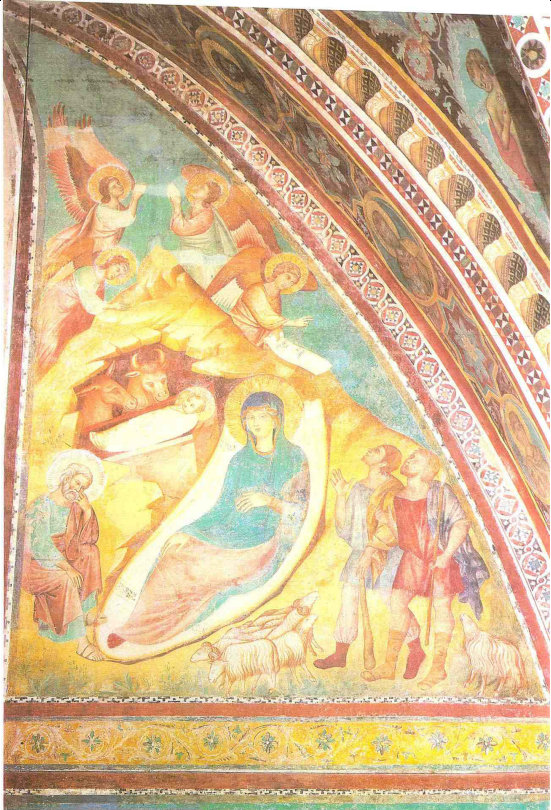
1280, An. toscan, Cambridge (MA),  
Harvard Art Museums/Fogg Museum

	
Date	1280 ca
Peintre	An. toscan
Lieu de conservation	Cambridge (MA), Harvard Art Museum/Fogg Museum
Numéro de collection	1923.15
Dimensions (cm)	29,5 x 38,7
Matériaux	Détrempe sur bois
Forme	panneau autonome ou bien fragment de <i>paliotto</i> démembré (?)
Bibliographie	Bowron 1990, p. 112, 280.

## 1280, Guido di Graziano, Sienne, Pinacothèque

	
Date	1280
Peintre	Guido di Graziano
Dates/activité	/ 1280 – 1300
Appartenance géographique	Sienne
Lieu de conservation	Sienne, Pinacothèque
Numéro de collection	15
Dimensions (H x L en cm)	100,5 x 141
Technique	or et détrempe sur bois
Forme	<p><i>Paliotto</i> avec figure centrale de saint Pierre encadrée de deux ailes symétriques formées de trois panneaux chacune :</p> <p>panneau gauche, de haut en bas : <i>Annonciation, Vocation de saint Pierre et saint André, Chute de Simon le Magicien</i></p> <p>panneau droit, de haut en bas : <i>Nativité, Libération de saint Pierre, Crucifiement de saint Pierre</i></p>
Position dans l'œuvre entière	colonne droite registre supérieur
Inscriptions	« S. PETRUS » de part et d'autre de la tête de Pierre
Bibliographie	Francesco Mori, Bagnoli <i>et alii</i> 2003, [fiche biographique] p. 87 et [fiche 12] p. 88-90 avec bibliographie complémentaire ; Torriti 2003, p. 6-7.

## 1288-90, M. della Cattura, Assise, Bas. Sup.

	
Date	1288-90
Peintre	M. della Cattura
Lieu de conservation	Assise, Saint François, nef, côté sud, seconde travée, registre supérieur
Emplacement d'origine	<i>In situ</i>
Matériaux	fresque
Forme	Demie lunette
Position dans l'œuvre entière	en face de la Création d'Ève
Inscriptions	<p>[...] SO AN[...]TIO/[...]/[...]IO/[...]GNO  peut-être texte en vulgaire inspiré de Lc 2, 10-11 : « <i>Et dixit illis angelus : « Nolite timere ; ecce enim evangelizo vobis gaudium magnum, quod erit omni populo », quia natus est vobis hodie Salvator »</i> »</p>
Bibliographie	Bonsanti 2002, [fiche n° 1633, 1634] p. 498.



## Assise, Basilique supérieure, vues d'ensemble

Nave

1368 a      1368 b      1368 c

1368 a - i La sequenza delle pareti della navata e la controfacciata dopo il terremoto del 1997.

1633 1640 1639 1651 1649 1638 1637 1648 1647 1635 1633 1644 1643 1632 1630 1641

1700 1704 1707 1709 1711 1713 1715 1719 1721 1723 1725 1727 1729

S

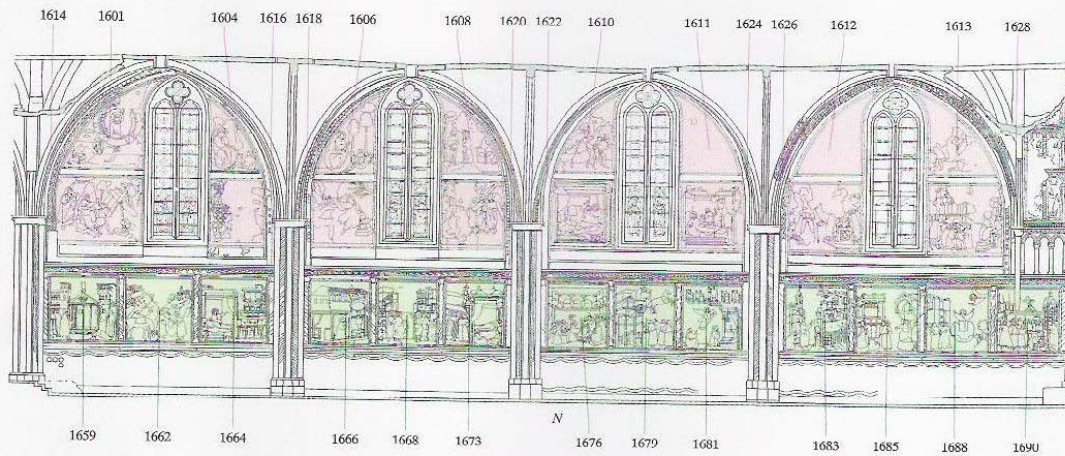
**Storie dell'Antico Testamento (1288-1290 ca)**  
 1601 La creazione del mondo; 1604 La creazione di Adamo; 1606 La creazione di Eva; 1608 Il peccato originale; 1610 La cacciata dal Paradiso terrestre; 1611 Il lavoro dei progenitori o Cherubino a custodia del Paradiso terrestre (perduto); 1612 L'offerta di Caino e Abele (perduto); 1613 L'uccisione di Abele; 1614 La costruzione dell'arca; 1616 L'entrata nell'arca; 1618 Il sacrificio di Isacco; 1620 La visita degli angeli ad Abramo; 1622 Isacco benedice Giacobbe; 1624 Esaù davanti ad Isacco; 1626 Giuseppe calato nel pozzo dai fratelli o Giuseppe venduto ai mercanti ismaeliti; 1628 Giuseppe si fa riconoscere dai fratelli

**Storie del Nuovo Testamento (1288-1290 ca)**  
 1630 L'Annunciazione; 1632 La visitazione; 1633 La Natività; 1635 L'adorazione dei Magi; 1637 In presentazione di Gesù al tempio; 1638 La fuga in Egitto; 1639 Gesù fra i dottori; 1640 Il battesimo di Gesù; 1641 Le nozze di Cana; 1643 La resurrezione di Lazzaro; 1644 La cattura di Cristo; 1647 Cristo davanti a Pilato; 1648 L'andata al Calvario; 1649 La Crocifissione; 1651 Il compianto sul Cristo morto; 1653 Le pie donne al sepolcro; 1655 L'Ascensione; 1657 La Pentecoste

**Storie di san Francesco (post 1296 ?)**  
 1659 L'omaggio di un uomo semplice; 1662 Il dono del mantello a un povero; 1664 La visione del palazzo pieno d'armi crociate; 1666 Il crocifisso di San Damiano parla a san Francesco; 1668 La rinuncia ai beni; 1673 Il sogno di Innocenzo III; 1676 La conferma della regola; 1679 I frati vedono san Francesco sul carro di fuoco; 1681 La visione dei troni celesti; 1683 La cacciata dei diavoli da Arezzo; 1685 La prova del fuoco davanti al sultano; 1688 L'estasi di san Francesco; 1690 Il presepe di Greccio; 1693 Il miracolo della sorgente; 1697 La predica agli uccelli; 1700 La morte del cavaliere di Celano; 1704 La predica di fronte a Onorio III; 1707 L'apparizione di san Francesco al capitolo di Arles; 1709 San Francesco riceve le stimmate; 1711 La morte di san Francesco; 1713 Le visioni di frate Agostino e del vescovo di Assisi; 1715 L'accertamento delle stimmate; 1719 Il commiato di santa Chiara alle spoglie di san Francesco; 1721 La canonizzazione di san Francesco; 1723 L'apparizione di san Francesco a Gregorio IX; 1725 Il risanamento di Giovanni di Ylerda; 1727 La confessione della donna resuscitata; 1729 La liberazione dell'eretico pentito



1368 a-i The sequence of the walls of the nave and the counter-façade, after the earthquake of 1997.

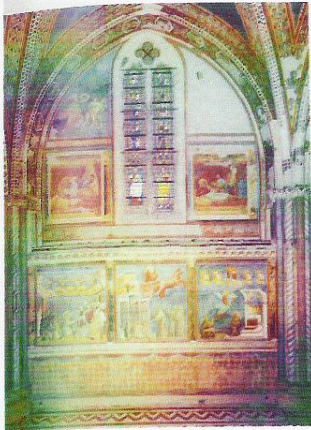


Scenes from the Old Testament (ca. 1288-1290)  
**1601** The creation of the world; **1604** The creation of Adam; **1606** The creation of Eve; **1608** The Fall; **1610** The expulsion from the Garden of Eden; **1611** The labours of Adam and Eve or Cherub guarding the Garden of Eden (lost); **1612** The offerings of Cain and Abel (lost); **1613** Cain kills Abel; **1614** The building of the Ark; **1616** The entrance to the Ark; **1618** The sacrifice of Isaac; **1620** Abraham is visited by the Angels; **1622** Isaac blesses Jacob; **1624** Esau before Isaac; **1626** Joseph is lowered into the well by his brethren or Joseph is sold to the Ismaelitic merchants; **1628** Joseph reveals himself to his brethren  
 Scenes from the New Testament (ca. 1288-1290)  
**1630** The Annunciation; **1632** The Visitation; **1633** The Nativity; **1635** The Adoration of the Magi; **1637** The Presentation of Jesus in

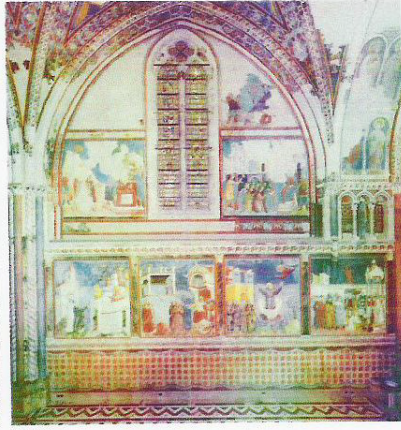
the Temple; **1638** The Flight into Egypt; **1639** Jesus among the doctors; **1640** The Baptism of Jesus; **1641** The Marriage Feast of Cana; **1643** The raising of Lazarus; **1644** The Arrest of Christ; **1647** Christ before Pilate; **1648** The Way to Calvary; **1649** The Crucifixion; **1651** The Lamentation over the dead Christ; **1653** The holy women at the sepulchre; **1655** Ascension; **1657** The Pentecost

Scenes from the life of St Francis (after 1296 ?)  
**1659** St Francis is honoured by the simpleton; **1662** St Francis gives his cloak to a poor; **1664** The vision of the palace full of crossed arms; **1666** The Crucifix of St Damian speaks to St Francis; **1668** St Francis renounces his earthly goods; **1673** The dream of Innocent III; **1676** The confirmation of the Rule; **1679** The vision of the fiery chariot; **1681** The

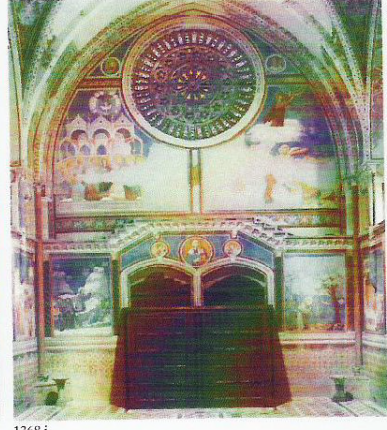
vision of the heavenly thrones; **1683** St Francis expels the devils from Arezzo; **1685** The ordeal by fire before the Sultan; **1688** The ecstasy of St Francis; **1690** The crib at Greccio; **1695** The miracle of the spring; **1697** St Francis preaches to the birds; **1700** The death of the knight of Celano; **1704** St Francis preaches before Honorius III; **1707** The apparition of St Francis to the Chapter, Arles; **1709** St Francis receives the stigmat; **1711** The death of St Francis; **1713** The visions of Fra Agostino and of the Bishop of Assisi; **1715** The recognition of the stigmat; **1719** The grieving of St Clare over the body of St Francis; **1721** The canonisation of St Francis; **1723** The apparition of St Francis Gregory IX; **1725** The healing of John of Ylerda; **1727** The confession of the woman raised to life; **1729** St Francis liberates the repentant heretic



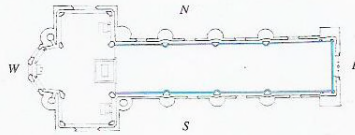
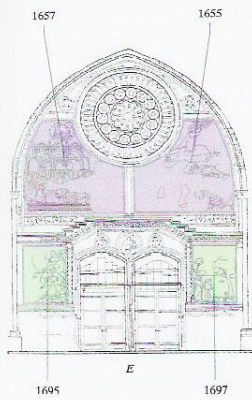
1368 g



1368 h



1368 i





Storie dell' Antico Testamento  
Scenes from the Old Testament

Storie del Nuovo Testamento  
Scenes from the New Testament



Storie di san Francesco  
Scenes from the life of St Francis





## 1290 ca, M. della Cappella Dotto, Florence, Fondazione Longhi

	
Date	1290 ca
Peintre	M. della Cappella Dotto
Dates/Activité	/ 1290 ca – 1315
Appartenance géographique	vénète (?)
Lieu de conservation	Florence, Fondazione Longhi
Dimensions (H x L en cm)	17,8 x 17,2
Technique	sur bois
Forme	<p>Probablement un diptyque portatif avec deux scènes sur trois rangées de chaque côté (fréquent à Venise et sur la côte adriatique)</p> <p>Boskovits propose le cycle suivant :</p> <p>premier panneau : <i>Annonciation</i> (?), <i>Nativité</i> (Florence, Fondazione Longhi), <i>Cène</i> (New Orleans, Museum of Art), <i>Arrestation du Christ</i> (Portland, Museum of Art), <i>Calvaire</i> (?), <i>Crucifixion</i> (Madrid, Coll. Thyssen-Bornemisza)</p> <p>second panneau : <i>Déposition</i> (?), <i>Lamentation</i> (?), <i>Christ aux Limbes</i> (?), <i>Résurrection</i> (?), <i>Jugement Dernier</i> (Madrid, Coll. Thyssen-Bornemisza), <i>Saints</i> (?)</p>
Position dans l'œuvre entière	deuxième scène du premier panneau
Bibliographie	<p>Boschetto 1971, [fiche 1] s. p. ; Scudieri Maggi 1980, p. 238-239 ; Boskovits 1990, p. 130-137 avec bibliographie complémentaire ; <a href="http://www.fondazione-longhi.it/">http://www.fondazione-longhi.it/</a> (il est prévu que la collection passe en ligne mais ce n'est pas encore le cas au moment où je rédige cette fiche – août 2012)</p>

## 1290s, An. ombrien, Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria

		
Date	1290s	
Peintre	M. del trittico di Perugia	
Appartenance géographique	Ombrie septentrionale	
Formation amont/aval	le peintre connaît les cycles assisiates et la peinture siennoise	
Commanditaire(s)	des templiers de l'église San Bevignate de Pérouse (?) « Lo testimonierebbe, nella scena della <i>Presentazione al Tempio</i> , la presenza di una croce rossa su fondo bianco, simbolo dell'ordine. », Garibaldi, Mercurelli Salari 2006, p. 8-9	
Emplacement d'origine	les templiers sont privés de leurs biens en 1307, leur triptyque passe sans doute aux Franciscains de Sant'Agnese après cette date, ce qui expliquerait l'ajout des figures des saints François et Claire sur le revers des volets	
Lieu de conservation	Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria	
Numéro de collection	877	
Dimensions (H x L en cm)	215 x 190	
Technique	Détrempe sur bois	
Forme	<p><i>Trittico Marzolini</i>, « dal nome del monsignore che la detenne prima della musealizzazione », Garibaldi, Mercurelli Salari 2006, p. 8</p> <p>Panneau central : <i>Vierge à l'Enfant</i></p> <p>Volet gauche : <i>Visitation, Nativité, Adoration des Mages, Présentation au Temple, Fuite en Égypte, Jésus parmi les Docteurs, Baptême du Christ, Tentation du Christ</i></p> <p>Volet droit : <i>Baiser de Judas, Flagellation, Crucifixion, Lamentation, Résurrection, Noli me Tangere, Ascension, Pentecôte</i></p> <p>lunette des volets : <i>Annonciation</i></p> <p>revers des volets : <i>saint François et sainte Claire</i></p>	
Position dans l'œuvre entière	Volet gauche : 2 <sup>ème</sup> scène registre supérieur	
Inscriptions	<p>Description de chaque scène des volets :</p> <p>Volet gauche : « Quando ivit ad Lizabetam / Partum Virginis / Quando Magi adoraverunt / Representatio ad Templum / Quando fugiebat in Egiptum / Disputatio Kristi / Batismum Kristi / Tantatio Domini »</p> <p>Volet droit : « Quando fuit captus / Quando fuit ligatus columnae / Iesus Nazarenus rex Iudeorum / Monumentum Kristi / Quando exsurrexit / Quando aparuit Madalena / Quando ascendit in celum / Quando inflamavit apostolos »</p> <p>Lunette des volets : « Ave Maria gratia plena Dominus tecum / Ecce ancilla domini Fiat secundum verbum tuum »</p>	
Bibliographie	Santi 1989, [fiche] p. 37-38 ; Schmidt 2005, p. 171 ; Garibaldi, Mercurelli Salari 2006, p. 8-10.	

## 1290s, An. vénitien, loc. inc.

	
Date	1290s
Peintre	An. vénitien
Appartenance géographique	Venise
Lieu de conservation	Londres, Christie's, 8/12/1995, lot 62
Dimensions (HxL en cm)	67,3 x 84,4
Matériaux	Détrempe sur bois
Forme	Retable rectangulaire d'une seule pièce où les séparations entre les scènes sont peintes : Scène centrale : <i>Crucifixion</i> 20 scènes autour réparties sur 4 registres
Position dans l'œuvre entière	deuxième scène du registre supérieur
Bibliographie	Strehlke 2004, p. 446


## 1290-1300, An. vénéto-adriatique, Philadelphie, Museum of Art



Date	1290-1300 ca
Peintre	An. vénéto-adriatique
Appartenance géographique	Venise
Lieu de conservation	Philadelphie, Museum of Art
Numéro de collection	116
Dimensions (H x L en cm)	36,4 x 29,3
Technique	or et détrempe sur bois
Forme	panneau autonome
Bibliographie	Strehlke 2004, [fiche 86] p. 443-447 avec bibliographie complémentaire ; <a href="http://www.philamuseum.org/collections/permanent/101817.html">http://www.philamuseum.org/collections/permanent/101817.html</a>
Commentaire	des reliques sont conservées dans les deux coins supérieurs du panneau



## 1295-99, Pietro Cavallini, Rome, Sainte-Marie-du-Transtévère

	
Date	1295-1299
Peintre	Pietro Cavallini
Dates/Activité	1264 – 1310 ca
Appartenance géographique	Rome
Commanditaire(s)	Bertoldo di Pietro Stefaneschi
Emplacement d'origine	<i>In situ</i>
Lieu de conservation	Rome, Santa Maria in Trastevere
Restauration(s)	1990-91
Technique	Mosaique
Forme	Sous la conque absidale
Position dans l'œuvre entière	<i>Nativité de Marie, Annonciation, Nativité, Adoration des Mages, Présentation au Temple, Dormition de Marie</i>
Inscriptions	<p>L'ange au berger : « Nuntio vobis gaudium magnum »</p> <p>Devant Joseph, « Taberna meritoria »</p> <p>En légende de l'image : « Iam puerum iam summe pater post tempora natum accipimus genitum tibi quem nos esse coevum credimus hincque olei scaturire liquamina tybrim »</p>
Bibliographie	Ragionieri 1981 ; Tiberia 1996, p. 123-177 ; Bellosi 2006, p. 135-142.

1295-99, Pietro Cavallini, Rome, Sainte-Marie-du-Transtévère




abside



*Nativité de Marie*

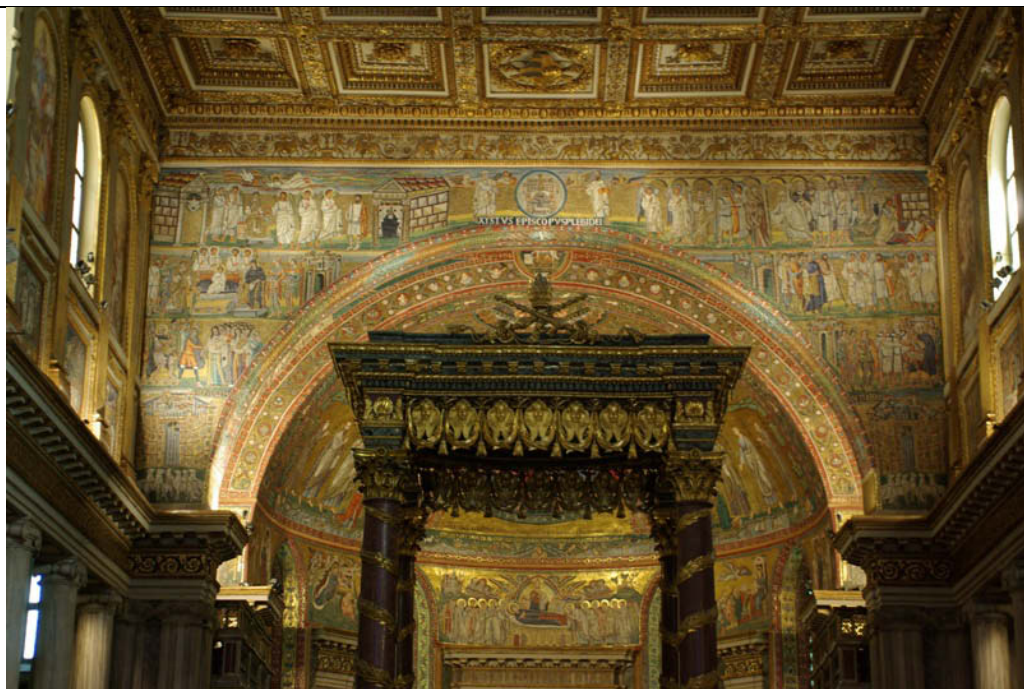
## 1296, Jacopo Torriti, Rome, Sainte-Marie-Majeure

	
Date	1296
Peintre	Jacopo Torriti, prob. franciscain
Dates/activité	/ 1270 – 1300
Formation amont/aval	a travaillé à Assise
Commanditaire(s)	Nicolas IV (1288-1292) et le cardinal Giacomo Colonna
Lieu de conservation	Rome, Sainte-Marie-Majeure 432-440 : Premier cycle de décorations mosaïques 1292-95 : abside et déambulatoire remplacés par transept et nouvelle abside, nouveau cycle de mosaïque vient décorer l'intérieur et l'extérieur de ce nouveau transept
Emplacement d'origine	<i>In situ</i>
Matériaux	Mosaïque
Forme	Calotte absidale : <i>Couronnement de la Vierge</i> avec les donateurs et six saints Registre au bas de la calotte : <i>l'Annonciation, la Nativité, la Dormition, l'Adoration des Mages, la Présentation au Temple.</i>
Position dans l'œuvre entière	2 <sup>ème</sup> scène
Inscriptions	L'ange au berger : « Natus est vobis Salvator » (Luc, 2 : 11) Signature de Torriti dans le coin inférieur gauche de la conque absidale : IACOB(US) TORRITI PICTOR H(OC) OP(US) MOSAIC(UM) FEC(IT)
Bibliographie	De Blaauw 1994 ; Pietrangeli 1997 ; Saxer 2001, tous trois consacrés à Sainte-Marie-Majeure.

1296, Jacopo Torriti, Rome, Sainte-Marie-Majeure




abside



Fresques du IVe s., arc triomphal

Annonciation à Marie (Ps-Mt 9,2)	Doute de Joseph (Mt 1,18.24; Ps-Mt 11)	Étimasic (Ap 4-5)	Présentation de Jésus au Temple (Lc 2, 22-38; Ps-Mt 15, 1)	Fuite en Égypte (Mt 2, 13; Ps-Mt 17, 2)
Adoration des Mages (Mt 2, 9-11)				Aphrodise va au-devant de Jésus (Ps-Mt 20-24)
Meurtre des enfants de Bethléhem (Mt 2, 1-8)				Les mages et les scribes chez Hérode (Mt 2, 16)
Jérusalem (Ap 21, 10-21)				Bethléem (Ap 21, 10-21)
Plan des mosaïques du IVe s.				
Saxer 2001, p. 49				

## 1298-1301, Giovanni Pisano, Pistoia, Sant'Andrea, bas-relief



	
Date	1298-1301
Sculpteur	Giovanni Pisano
Dates/activité	Pise 1245 ca – Sienne 1314 ca
Appartenance géographique	Pise
Formation amont/aval	Nicola Pisano/
Emplacement d'origine	<i>In situ</i>
Lieu de conservation	Pistoia, Sant'Andrea
Technique	bas-relief
Forme	polygonale <i>Nativité, Réve des mages, Massacre des Innocents, Crucifixion, Jugement Dernier</i>
Position dans l'œuvre entière	première scène
Inscriptions	Daté 1301
Bibliographie	Fiderer-Boskowitz 2005, D'Afflito, Falletti 1999 p. 43-104.

**XIVe, An. lombard, Villadossola, S. Biagio, fresque**




Jésus est nu deux fois

1300-05, Giovanni da Rimini, Rome,  
Galleria Nazionale d'arte antica


	
Date	1300-1305 ca
Peintre	Giovanni da Rimini
Dates/activité	/ 1292 – 1309
Appartenance géographique	Rimini
Lieu de conservation	Rome, Galleria nazionale d'Arte antica, Palazzo Barberini
Numéro de collection	1441
Dimensions (H x L en cm)	52,5 x 34,5
Technique	or et détrempe sur bois
Forme	Un des panneaux d'un diptyque (l'autre se trouve dans la collection du duc de Northumberland à Alnwick Castle) trois registres de deux scènes chacun : <i>Nativité, Crucifixion, Lamentation, Descente aux Enfers, Résurrection, Jugement Dernier</i>
Position dans l'œuvre entière	première scène
Bibliographie	Benati 1995, p. 172-173




## 1300-10, An. vénitien, Madrid, Coll. Thyssen-Bornemisza

	
Date	1300-10 ca
Peintre	An. vénitien
Appartenance géographique	Venise
Commanditaire(s)	Communauté de franciscains (présence des saints François et Claire)
Lieu de conservation	Madrid, Coll. Thyssen-Bornemisza
Numéro de collection	1934.30.1-3
Emplacement d'origine	
Dimensions (HxL en cm)	80 x 102 (ensemble du retable)
Matériaux	Détrempe sur bois
Forme	triptyque Volet gauche : <i>Nativité, Présentation au Temple, Transfiguration, Jésus devant Pilate</i> panneau central : <i>Vierge à l'Enfant</i> Volet droit : <i>Crucifixion, Noli me tangere, Ascension, cinq saints</i>
Position dans l'œuvre entière	première scène du volet gauche
Bibliographie	Boskovits 1990, [fiche 30] p. 192-197 avec bibliographie complémentaire ; <a href="http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/44">http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/44</a> .

## 1302-10, Giovanni Pisano, Pise, Duomo

	
Date	1302-1310
Sculpteur	Giovanni Pisano
Commanditaire(s)	Borghogno di Lamberto Tadi (1304) Nello di Giovanni Falconi (à partir de 1307)
Emplacement d'origine	<i>In situ</i>
Lieu de conservation	Pise, Duomo
Dimensions	461 x 414 x 529
Position dans l'œuvre entière	2/8 ( <i>Nativité de Jean-Baptiste, Nativité, Adoration des Mages, Présentation au Temple, Massacre des Innocents, Passion, Crucifixion, Jugement Dernier</i> )
Inscriptions	Inscription sur la façade du Duomo : « In No(m)i(n)e D(omi)ni am(e)n/ Borghogno di Tado fe / ce fare lo perbio nuov/o lo quale (è) in duomo / cominciosi core(n)te ani / D(omi)ni MCCCII fu finit/o in ani D(omi)ni corent/e MCCCXI del mese d/i iicienbre
Bibliographie	Fiderer-Moskowitz 2005, Peroni 1995, [fiche 1259] p. 507

## 1304-06, Giotto, Padoue, Chapelle Scrovegni

		
Date	1304-06	
Peintre	Giotto di Bondone	
Dates/activité	1266/67-1337	
Appartenance géographique	Florence	
Commanditaire(s)	Enrico Scrovegni	
Lieu de conservation	Padoue, Cappella degli Scrovegni	
Emplacement d'origine	<i>In situ</i>	
Dimensions (H x L en cm)	200 x 185	
Matériaux	Fresque	
Position dans l'œuvre entière	<i>Vie de la Vierge</i> (14 scènes) et <i>Vie du Christ</i> (21 scènes) - <i>Nativité de Marie</i> 7 <sup>ème</sup> /14, paroi nord, registre supérieur, première scène à gauche - <i>Nativité de Jésus</i> 2 <sup>ème</sup> /21, paroi sud, registre médian, première scène à gauche	
Bibliographie	Poeschke 2003, p. 192 ; Malafarina 2005, p. 20-21	

1304-06, Giotto, Padoue, Chapelle Scrovegni



*Noël à Greccio (Assise)*



*Nativité de Jésus (Scrovegni)*



*Nativité de Marie (Scrovegni)*



*Nativité de Jésus (Scrovegni)*

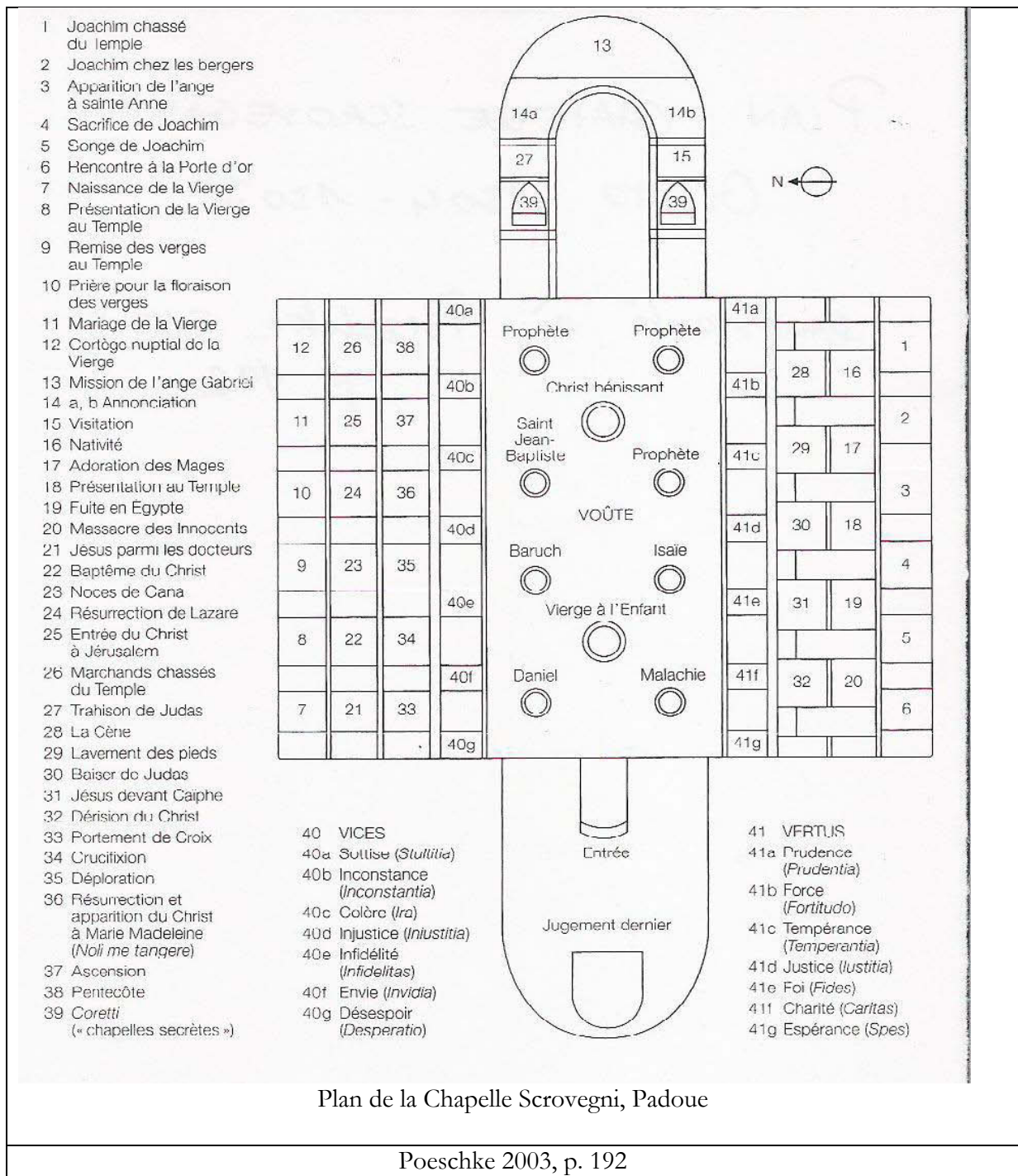


*Nativité de Jésus (Scrovegni)*



*Adoration des Mages (Scrovegni)*

## 1304-06, Giotto, Padoue, Chapelle Scrovegni, plan d'ensemble

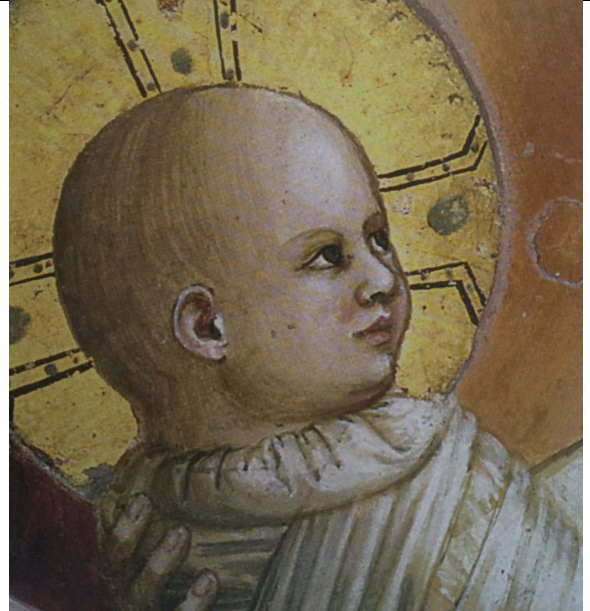


## Giotto, 1304-06, Padoue, Chapelle Scrovegni

La différence entre le regard de Marie et Jésus nouveaux-nés




détail de la *Nativité de Marie*




détail de la *Nativité de Jésus*

## 1305-10, Montano d'Arezzo, Naples, San Lorenzo Maggiore

	
Date	1305-10
Peintre	Montano d'Arezzo
Dates/activité	/ 1298-1311
Appartenance géographique	Peintre arétin, act. à Naples de 1303 à 1315
Formation amont/aval	Basilique Assise
Commanditaire(s)	Franciscains de San Lorenzo
Lieu de conservation	Naples, San Lorenzo Maggiore
Matériaux	Fresque
Forme	Fragments
Position dans l'œuvre entière	Sur la paroi d'en face : <i>Dormition de la Vierge</i>
Bibliographie	Leone de Castris 1986, Assante 2003, Lucherini 2007.

## 1308-11, Duccio, Washington, National Gallery of Art

	
Date	1308-11
Peintre	Duccio di Buoninsegna
Dates/Activité	1255 – 1319
Appartenance géographique	Sienne
Commanditaire(s)	les Neufs (gouvernement de la commune)
Emplacement d'origine	Sienne, Duomo
Lieu de conservation	Washington, National Gallery of Art
Numéro de collection	1937.1.8.a-c
Dimensions (H x L en cm)	43,5 x 44,5 ; 370 x 450 pour l'ensemble de la <i>Maestà</i>
Technique	or et détrempe sur bois
Forme	<p>Polyptyque double face</p> <p>Face, Panneau principal : <i>Vierge en Majesté</i>, vingt anges, vingt saints</p> <p>couronnement : <i>Vie de la Vierge</i>, apôtres et prophètes (31 panneaux)</p> <p>prédelle : <i>Annonciation</i> (Londres, National Gallery), <i>Isaïe</i>, <i>Nativité</i>, <i>Ézéchiel</i>, <i>Adoration des Mages</i>, <i>Salomon</i>, <i>Présentation au Temple</i>, <i>Malachie</i>, <i>Massacre des Innocents</i>, <i>Jérémie</i>, <i>Songes de Joseph</i> et <i>Fuite en Égypte</i>, <i>Osée</i>, <i>Jésus parmi les docteurs</i>.</p> <p>Revers : 43 scènes racontant la <i>Passion du Christ</i></p>
Position dans l'œuvre entière	Deuxième scène de la prédelle (côté face), après l' <i>Annonciation</i> , avant l' <i>Adoration des Mages</i>
Inscriptions	<p>sur le trône de la Vierge : MATER S(AN)C(T)A DEI SIS CAUSA SENIS REQUIEI, SIS DUCIO VITA, TE QUIA PINXIT ITA</p> <p>Isaïe (7:14) ECCE VIRGO CONCIPIET &amp; PARIET FILIU[M] &amp; VOCABITUR NOMEN EIUS EMANUEL</p> <p>Ange de l'<i>Annonce aux Bergers</i> : Anuncio uobis gaudiu(m) magnum... (Luc 2:10)</p> <p>Ézéchiel : VIDI PORTA[M] I[N] DOMO DOM[INI] CLAUSA[M] VIR NO[N] TR[AN]SIBIT P[ER] EA DOMIN[US] SOLUS I[N]TRAT ET IT P[ER] EA[M]</p>
Bibliographie	<p>Sullivan 1986, p. 597-609 (pour le commentaire des citations prophétiques) ; Giovanna Ragionieri, Bagnoli <i>et alii</i> 2003, [fiche biographique] p. 150-151 et [fiche n° 32] p. 208-218 avec bibliographie complémentaire.</p>




1308-11, Duccio, Washington, National Gallery of Art




*Maestà*, hypothèse de reconstitution du côté face

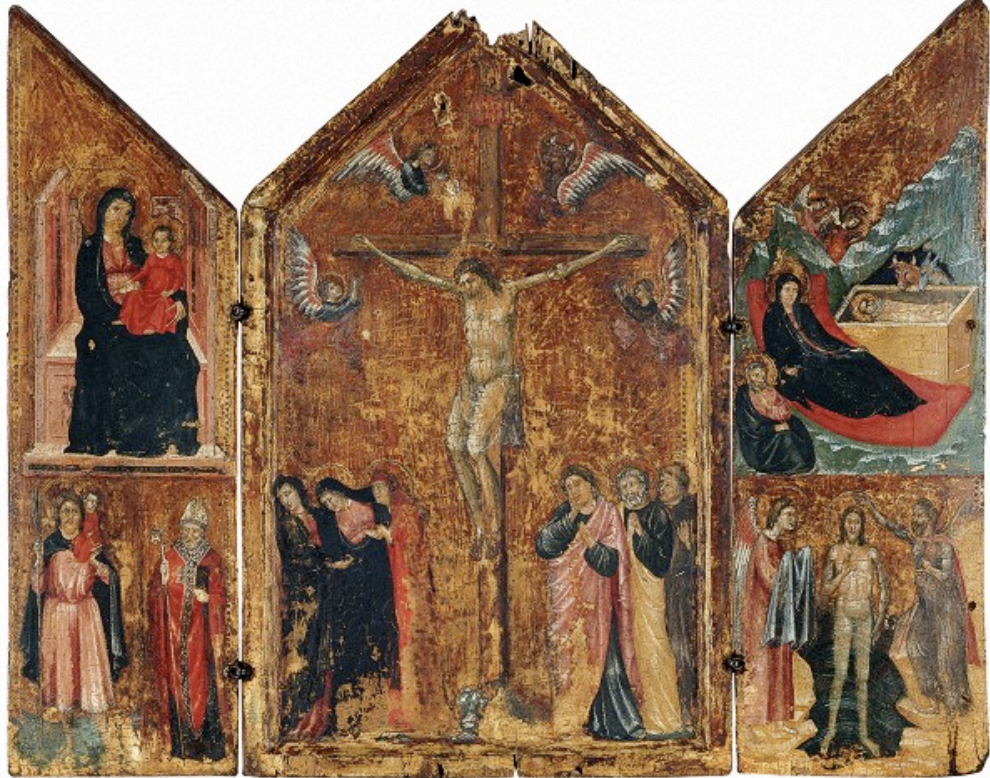
1310 ca, M. di Vicchio di Rimaggio, New Haven,  
Yale University Art Gallery

	
Date	1310 ca
Peintre	M. di Vicchio di Rimaggio
Appartenance géographique	Vicchio di Rimaggio (Bagno a Ripoli, Firenze)
Lieu de conservation	New Haven, Yale University Art Gallery
Numéro de collection	1871.9
Dimensions (H x L en cm)	45,4 x 68, 3
Technique	Détrempe sur bois
Forme	Triptyque portatif, quatre registres dans les volets et dans le panneau central. <i>Vie du Christ (Enfance et Passion)</i> et <i>Vie de Jean-Baptiste</i>
Position dans l'œuvre entière	Volet gauche, deuxième registre
Bibliographie	Seymour 1970, [fiche 74], p. 106 ; <a href="http://ecatalogue.art.yale.edu/detail.htm?objectId=353">http://ecatalogue.art.yale.edu/detail.htm?objectId=353</a>

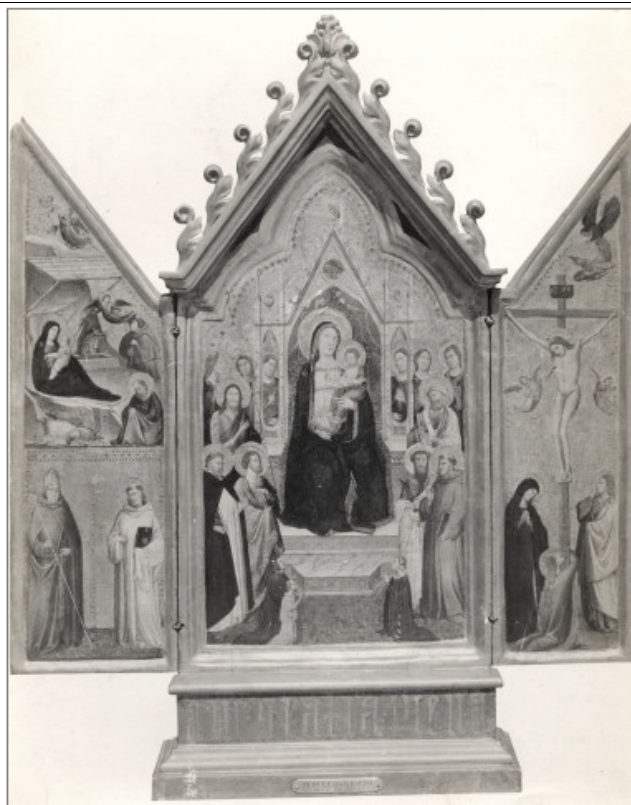
## 1310-15, Pacino di Bonaguida, Florence, Accademia

	
Date	1310-1315
Peintre	Pacino di Bonaguida
Dates/activité	/ 1302 – 1340
Appartenance géographique	Florence
Lieu de conservation	Florence, Accademia
Numéro de collection	1890.8459
Emplacement d'origine	Monticelli, couvent des clarisses
Dimensions	248 x 151 cm
Matériaux	Détrempe sur bois
Forme	Illustration du <i>Lignum Vitae</i> (1274) de Bonaventure Christ crucifié sur un arbre à douze branches avec quatre médaillons chacune. 48 en tout, autant que les chapitres du <i>Lignum</i> , racontant la vie du Christ. La branche en haut à droite ne compte que trois médaillons parce que le dernier épisode occupe la partie haute du panneau. Le panneau se lit de bas en haut et de gauche à droite. Dans la partie basse sont représentées des scènes de l'Ancien Testament.
Position dans l'œuvre entière	<i>Nativité</i> : première lunette de la rangée du bas à gauche
Inscriptions	Les titres des chapitres permettaient d'identifier chaque médaillon, ils sont aujourd'hui très effacés.
Bibliographie	Corpus III, II/I 1987, [fiche] p. 82 – 121 ; Gregori 1994, p. 31 ; Boskovits, Tartuferi 2003, [fiche 38] p. 199-205 avec bibliographie complémentaire et transcription de toutes les inscriptions.

## 1310-20, Pacino di Bonaguida, Altenburg, Lindenau Museum


	
Date	1310-1320
Peintre	Pacino di Bonaguida
Dates/Activité	/1303 – 1343
Appartenance géographique	Florence
Commanditaire(s)	Prob. franciscain (Boskovits 2005)
Lieu de conservation	Altenburg, Lindenau Museum
Numéro de collection	25
Restauration(s)	1999
Dimensions (H x L en cm)	40,5 x 49,6
Technique	Détrempé sur bois
Forme	Triptyque portatif
Position dans l'œuvre entière	Panneau principal : <i>Crucifixion</i> ; panneau latéral gauche : <i>Vierge à l'Enfant et Saint Christophe et saint évêque (Nicolas ?)</i> ; panneau latéral droit : <i>Nativité et Baptême du Christ</i>
Bibliographie	Boskovits 2005, p. 155

## 1310-30, At. de Taddeo Gaddi, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts




Date	1310-30
Peintre	Atelier de Taddeo Gaddi
Dates/activité	1290 – 1366
Appartenance géographique	Florence
Lieu de conservation	Strasbourg, Musée des Beaux Arts
Numéro de collection	202
Dimensions (cm)	Panneau central 54,5 x 31 ; latéral 54 x 16,5
Forme	Triptyque portatif Panneau central : <i>Vierge à l'Enfant</i> Volet gauche : <i>Nativité, saint Ludovic de Toulouse et autre saint</i> Volet droit : <i>Crucifixion</i>
Position dans l'œuvre entière	Panneau latéral gauche, moitié supérieure
Bibliographie	Fototeca Zeri

**1310s, M. dell'Annunciazione Spinola, New York,  
Metropolitan Museum of Art**

		
Date	1310s	
Peintre	M. de l'Annunciazione Spinola	
Dates/activité	Peintre florentin élève de Giotto, actif dans la seconde décennie du Trecento	
Appartenance géographique	Florence	
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum of Art	
Restauration(s)	La Galleria Moretti a nettoyé l'œuvre après l'avoir acquise en mars 2004 : cela a permis de récupérer en bas à droite quelques touffes d'herbe et la tête d'une brebis, précédemment couverts par des taches de couleur brune	
Numéro de collection	L.2009.13	
Dimensions (HxL en cm)	20,5 x 16,5	
Matériaux	Détrempe sur bois	
Forme	Appartient à petit polyptyque : <i>Annunciazione</i> (Turin, coll. part.), <i>Nativité</i> (New York, Metropolitan Museum of Art), <i>Vierge à l'Enfant</i> (Vatican, Pinacothèque), <i>Crucifixion</i> (Florence, Villa I Tatti), <i>Lamentation</i> (loc. inc.). Probablement semblable au polyptyque Orsini de Simone Martini (cinq panneaux : <i>Annunciazione</i> , <i>Nativité</i> , <i>Vierge à l'Enfant</i> , <i>Crucifixion</i> , <i>Lamentation</i> ).	
Position dans l'œuvre entière	2/5	
Bibliographie	Gaudenz Freuler, in <i>Gemälde alter Meister und des 19. Jh.</i> , auction cat. Zürich, Galerie Koller, 26 March 2004, 12-17, lot 3009 ; Bartoli, Caioni, Moretti 2005, p. 8-19 ; Schmidt 2005 p. 283-287 ; pour la reconstruction du polyptyque : Longhi 1951, p. 18-40.	

## 1315 ca, M. di Sant'Abbondio, Como, Sant'Abbondio

	
Date	1315 ca
Peintre	M. di Sant'Abbondio
Dates/Activité	/ premières décennies du Trecento
Appartenance géographique	Italie centrale (connaissent Assise)
Commanditaire(s)	abbé Benno Lambertenghi (?) aidé de l'évêque franciscain local Leone Lambertenghi, comme contact pour faire venir des peintres d'Italie centrale
Emplacement d'origine	<i>in situ</i>
Lieu de conservation	Como, Sant'Abbondio, abside
Restauration(s)	1930-34 (Mauro Pelliccioli), 1980-81 (Giovanni Rossi), 2001 (Poala Zanolini et Ida Ravenna), 2010-2011 (Accademia Galli di Como)
Dimensions (H x L en cm)	les scènes ont toutes à peu près la même taille, à l'exception de la Crucifixion, de taille supérieure.
Technique	Fresque
Forme	cinq colonnes de quatre scènes chacune, vingt en tout. La lecture se fait par registre, du plus haut au plus bas : <i>Annonciation, Visitation, Voyage vers Bethléem, Nativité, Annonce aux bergers, Les Mages chez Hérode, Adoration des Mages, Rêve des Mages, Présentation au Temple, Fuite en Égypte, Massacre des Innocents, Baptême, Tentations, Entrée à Jérusalem, Arrestation, Flagellation et Reniement, Montée au Calvaire, Crucifixion, Déposition, Lamentation.</i>
Position dans l'œuvre entière	Sous l' <i>Annonciation</i>
Inscriptions	une inscription se trouve au-dessus de chaque scène. Pour la <i>Nativité</i> : « HIC BEATA MARIA PEPERIT CHRISTUM ET PASTORES VENIUNT VIDERE EVM » [Luc 2 : 6-7]
Bibliographie	Liliana Balzaretti, « Gli affreschi », Balzaretti, Gini 1966, p. 71-98 ; Bellosi Ragionieri 2007, p. 50 ; Travi 2011, p. 140 est la monographie récemment parue sur le cycle pictural de Sant'Abbondio.

1315 ca, M. di Sant'Abbondio, Como, Sant'Abbondio



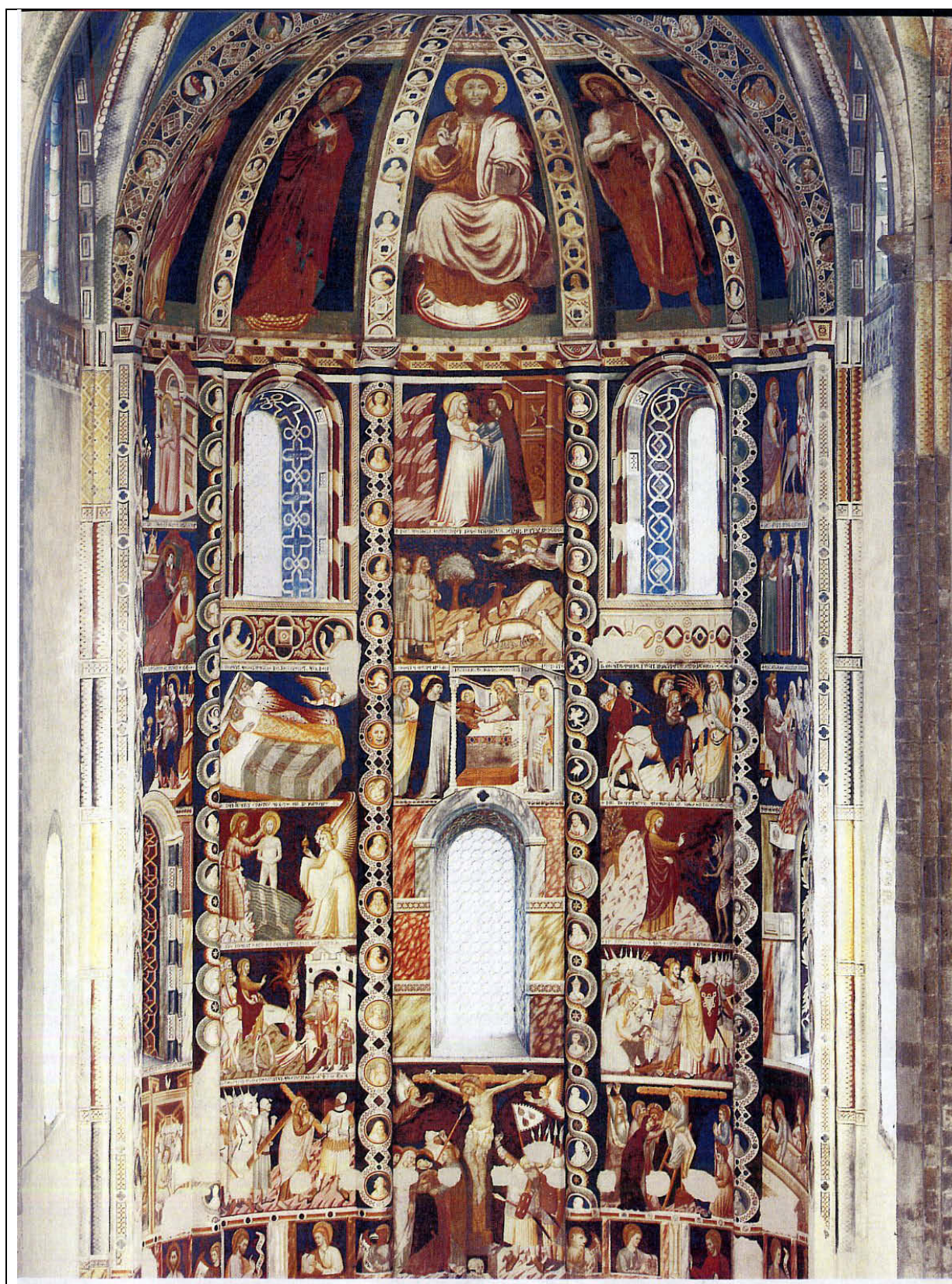
*Annunce aux Bergers*




*Vue de la nef centrale*



1315 ca, M. di Sant'Abbondio, Como, Sant'Abbondio, vue d'ensemble



## 1315-20, At. de Giotto, Assise, Basilique Inférieure

	
Date	1313 ca
Peintre	At. Giotto
Appartenance géographique	Florence
Dates/activité	1266/67 – 1337
Lieu de conservation	Assise, Saint François, Basilique inférieure, transept septentrional
Emplacement d'origine	<i>in situ</i>
Matériaux	Fresque
Forme	Section d'un cycle de l'Enfance : <i>Visitation, Nativité, Circoncision, Présentation au Temple</i>
Position dans l'œuvre entière	Lunghi 1996 p. 112
Bibliographie	Mirabilia Italiae scheda n. 1126, 1127 ; Lunghi 1996 pp. 114-120

## Plan du presbytère et des transepts de la Basilique inférieure d'Assise

**Il presbiterio e i transeppi**  
*The presbytery and the transepts*

**Transetto meridionale**  
Pietro Lorenzetti (doc. 1305-1345)  
*Storie della Passione di Cristo* (1315-1319 ca.)  
935 *L'ingresso di Cristo a Gerusalemme*; 937 *L'Ultima cena*; 939 *La lavanda dei piedi*; 941 *La cattura di Cristo*; 943 *La flagellazione*; 945 *L'andata al Calvario*; 947 *La Crocifissione*; 951 *La deposizione dalla croce*; 952 *La deposizione nel sepolcro*; 953 *La discesa di Cristo al Limbo*; 954 *La Resurrezione*; 955 *Giuda impiccato*  
*Storie di san Francesco* (1315-1319 ca.)  
956 *San Francesco riceve le stimmate*; 957 *San Francesco benedice*  
958 *San Vittorino*; 959 *Madonna col Bambino tra san Francesco e san Giovanni Evangelista*; 964 *San Nicola, Santa Caterina d'Alessandria, Santa Chiara, Santa Tecla*

**Presbiterio**  
Bottega di Giotto  
733 *Allegoria della Povertà*; 734 *Allegoria dell'Obbedienza*; 736 *San Francesco in gloria*; 738 *Allegoria della Carità*; 870 *Il Signore dell'Apocalisse, l'agnello, l'altare dorato, il mare di cristallo e la nuvola*  
Cesare Sereni (1581-1668)  
1076 a *Il Giudizio Finale* (1623)  
Antonio di Giovanni Petrocchi da Ripatransone (doc. 1448-1471) e collaboratori  
1076 b *Il coro* (1467-1471)

**Transetto settentrionale**  
Maestro di San Nicola  
*Storie dell'infanzia di Cristo* (1313 ca.)  
1123, 1123 *L'Annunciazione*  
Bottega di Giotto  
*Storie dell'infanzia di Cristo* (1313 ca.)  
1124 *La visita*; 1126 *La Natività*; 1128 *L'adorazione dei Magi*; 1130 *La presentazione al tempio*; 1132 *La fuga in Egitto*; 1134 *La strage degli innocenti*; 1136 *La disputa coi dottori*; 1138 *Il ritorno di Gesù a Betlemme*  
*Storie di san Francesco* (1313 ca.)  
1140 *La morte del fanciullo di Suessa*; 1142 *La resurrezione del fanciullo di Suessa*; 1144 *Il miracolo del fanciullo caduto dal verone*  
Pietro Lorenzetti (doc. 1305-1345)  
1146 *La Crocifissione*; 1161 b *I cinque compagni di san Francesco*; 1162 *Cristo benedice*; 1163 *San Francesco e la Morte*  
Simone Martini (1284 ca.-1344)  
1150 *San Francesco, San Ludovico da Tolosa, Sara' Elisabetta d'Ungheria, Beata Agnese di Boemia (?)*; *San Enrico d'Ungheria*; 1159 *Madonna col Bambino tra santo Stefano e san Ladislao d'Ungheria (?)*  
Cimabue (Cenni di Pepo, detto, 1240 ca.-1301/1302)  
1156 *Madonna col Bambino, angeli e san Francesco*  
Anonimo  
1161 a *Il beato Giovanni Anglico* († 1232)


**South transept**  
Pietro Lorenzetti (doc. 1305-1345)  
*Scenes from the Passion of Christ* (ca. 1315-1319)  
935 *Christ's entry into Jerusalem*; 937 *The Last Supper*; 939 *The washing of the feet*; 941 *The arrest of Christ*; 943 *The Scourging at the Pillar*; 945 *The Way to Calvary*; 947 *The Crucifixion*; 951 *The Deposition*; 952 *Christ is laid in the sepulchre*; 953 *The Descent into Limbo*; 954 *The Resurrection*; 955 *Judas hanged*  
*Scenes from the life of St Francis* (ca. 1315-1319)  
956 *St Francis receives the stigmata*; 957 *St Francis blessing*  
958 *St Victorinus* (ca. 1315-1319); 959 *Madonna and Child between St Francis and St John the Evangelist* (ca. 1315-1319); 964 *St Nicholas of Bari, St Catherine of Alexandria, St Clare, St Thecla* (ca. 1315-1319)

**Presbytery**  
Workshop of Giotto  
733 *Allegory of Poverty*; 734 *Allegory of Obedience*; 736 *St Francis in glory*; 738 *Allegory of Chastity*; 870 *The Lord of Apocalypse, the Lamb, the Golden Altar, the Crystal Sea and the Cloud*  
Cesare Sereni (1581-1668)  
1076 a *The Last Judgement* (1623)  
Antonio di Giovanni Petrocchi da Ripatransone (doc. 1448-1471) and workshop  
1076 b *The choir* (1467-1471)


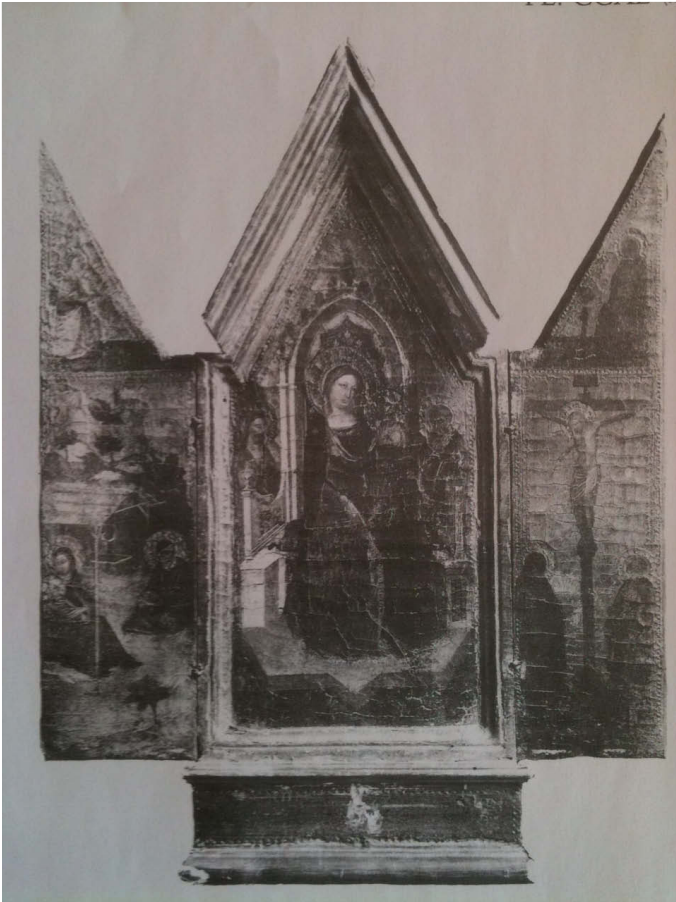
**North transept**  
Master of St Nicholas  
*Scenes of the Infancy of Christ* (ca. 1313)  
1122, 1123 *The Annunciation*  
Workshop of Giotto  
*Scenes of the Infancy of Christ* (ca. 1313)  
1124 *The Visitation*; 1126 *The Nativity*; 1128 *The Adoration of the Magi*; 1130 *The Presentation in the Temple*; 1132 *The Flight into Egypt*; 1134 *The Massacre of the Innocents*; 1136 *The Disputation with the Doctors*; 1138 *The return of the boy Jesus to Bethlehem*  
*Scenes from the life of St Francis* (ca. 1313)  
1140 *The death of the boy of Suessa*; 1142 *The raising of the boy of Suessa*; 1144 *The miracle of the girl who fell from a balcony*  
Pietro Lorenzetti (doc. 1305-1345)  
1146 *The Crucifixion*; 1161 b *The five companions of St Francis*; 1162 *Christ in benediction*; 1163 *St Francis and Crowned Death*  
Simone Martini (ca. 1284-1344)  
1150 *St Francis, St Louis of Toulouse, St Elizabeth of Hungary, The Blessed Agnes of Bohemia (?)*; *St Henry of Hungary*; 1159 *Madonna and Child between St Stephen and St Ladislao of Hungary (?)*  
Cimabue (Cenni di Pepo, known as, ca. 1240-1301/1302)  
1156 *Madonna and Child with angels and St Francis*  
Anonymous  
1161 a *The Blessed Giovanni Anglico* († 1232)

Bonsanti 2002, p. 606.

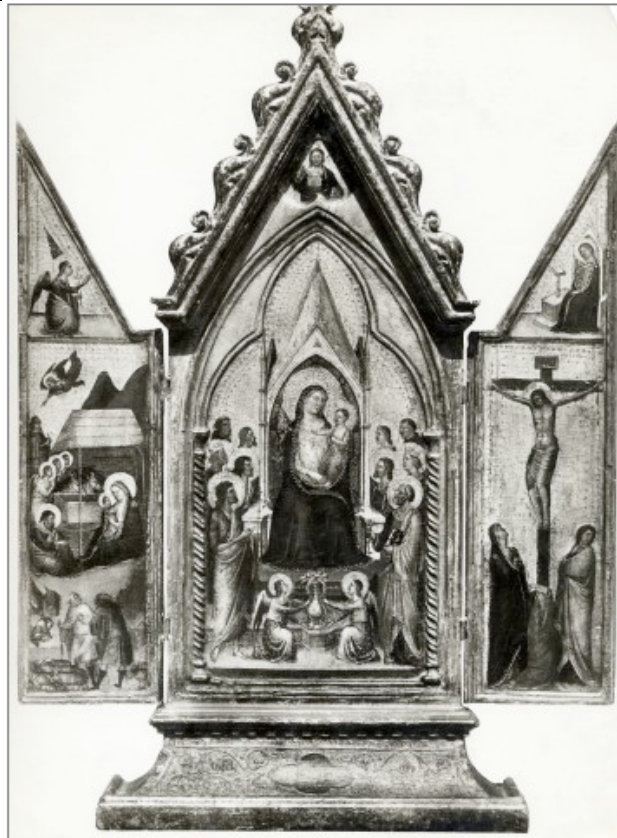
**1315-30, Giovanni Baronzio, Birmingham,  
The Barber Institute of Fine Arts**

	
Date	1315-30 (?)
Peintre	Giovanni Baronzio (ou M. di Verrucchio)
Dates/Activité	/ 1326 – 1362 ca
Appartenance géographique	Rimini
Lieu de conservation	Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts
Numéro de collection	42.10
Dimensions (H x L en cm)	44,3 x 20,3
Technique	détrempe sur bois
Forme	diptyque volet gauche (Barber) : <i>Annonciation (Gabriel), Nativité, Adoration des Mages</i> volet droit (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche) : <i>Annonciation (Marie), Crucifixion</i>
Position dans l'œuvre entière	registre supérieur du volet gauche
Bibliographie	<a href="http://www.barber.org.uk/4210.html">http://www.barber.org.uk/4210.html</a>

## 1315-30, Jacopo del Casentino, Gênes, coll. part.

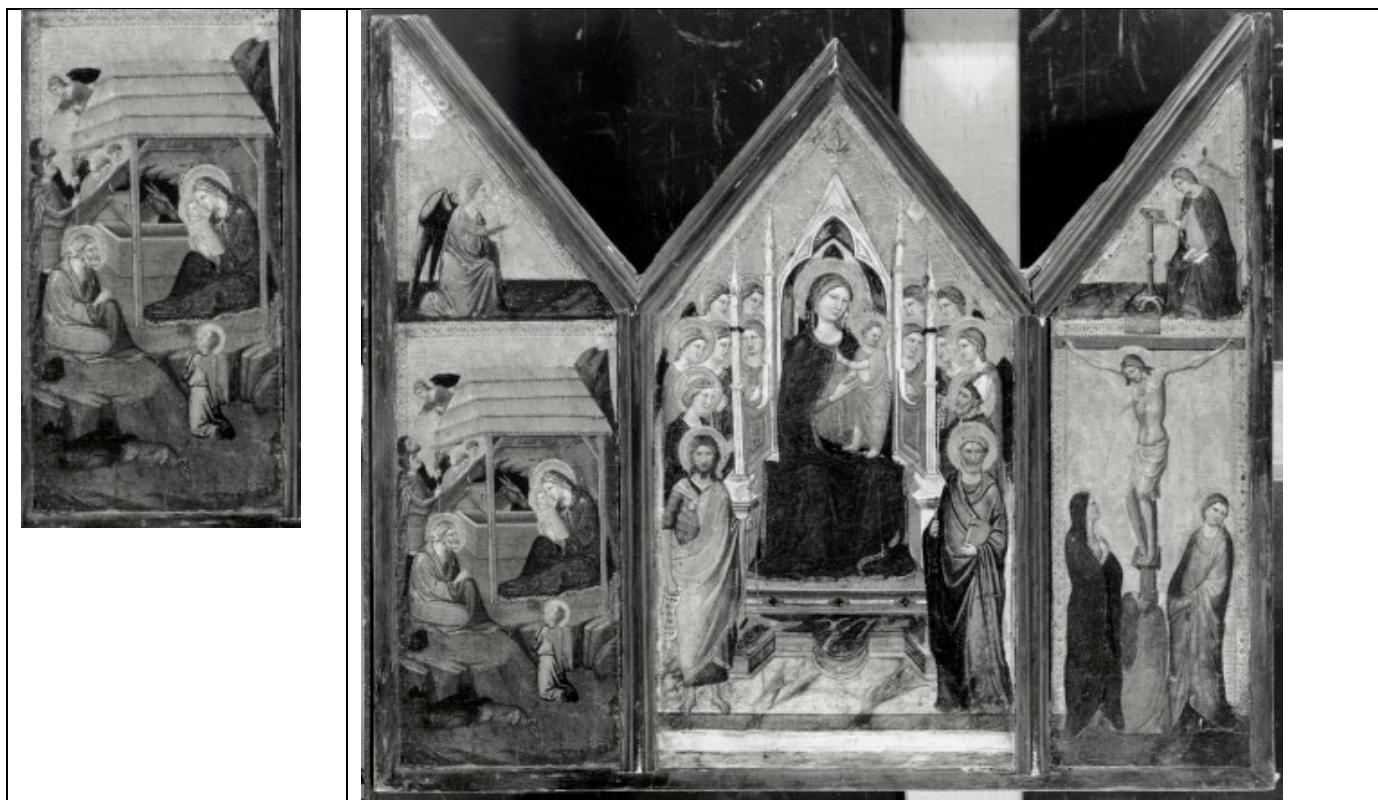
	
Date	1315-30
Peintre	Jacopo del Casentino
Lieu de conservation	Gênes, coll. part.
Dimensions (H x L en cm)	41 x 37
Forme	Triptyque portatif Panneau central : <i>Vierge à l'Enfant</i> Volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i> lunette des volets : <i>Annonciation</i>
Position dans l'œuvre entière	Volet gauche
Bibliographie	Corpus III, II/I, 1987, p. 550.

## 1315-50, Jacopo del Casentino, Denver, Art Museum



Date	1315-50
Peintre	Jacopo del Casentino
Dates/activité	1300 ca – 1350 ca
Lieu de conservation	Denver, Art Museum (anc. New York, Coll. Simon Guggenheim)
Numéro de collection	1958.99
Dimensions (cm)	Panneau central 51 x 20,5 ; panneau latéral 48 x 11
Forme	Triptyque portatif
Position dans l'œuvre entière	Panneau principal : <i>Vierge à l'Enfant</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i> ; lunette des volets : <i>Annonciation</i>
Bibliographie	Corpus III, II/I 1987, [fiche] p. 514

## 1315-50, Jacopo del Casentino, New York, Christie's 1995



Date	1315-50
Peintre	Jacopo del Casentino
Dates/activité	1300 ca – 1350 ca
Lieu de conservation	New York, vente aux enchères Christie's, 11 janvier 1995, lot n° 119 (anc. Vienne, coll. Oscar Bondy)
Dimensions (cm)	Panneau central 40 x 21,5 ; panneau latéral 44 x 12
Forme	Triptyque portatif
Position dans l'œuvre entière	Panneau principal : <i>Vierge à l'Enfant</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i> ; lunette des volets : <i>Annonciation</i>
Bibliographie	Corpus III, II/I 1987, [fiche] p. 502

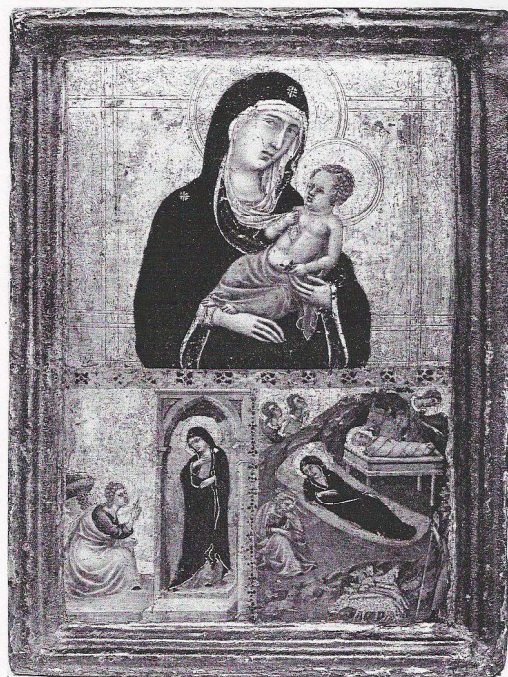
## 1320 ca, Giotto, New York, Metropolitan Museum of Art



Date	1320 ca
Peintre	Giotto di Bondone
Dates/Activité	1266(76) – 1337
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Cimabue /
Commanditaire(s)	un frère franciscain représenté dans la Crucifixion centrale de l'ensemble
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum of Art
Numéro de collection	11.126.1
Dimensions (H x L en cm)	45,1 x 43,8
Technique	or et détrempe sur bois
Forme	appartient à un ensemble de sept scènes, à l'origine peintes sur un même panneau, aujourd'hui démembré : <i>cycle de l'Épiphanie</i> (New York, Metropolitan Museum of Art) <i>Présentation au Temple</i> (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum) <i>Cène, Crucifixion</i> (Munich, Alte Pinakothek) <i>Lamentation</i> (Florence, Coll. Berenson) <i>Descente aux Limbes</i> (Munich, Alte Pinakothek) <i>Pentecôte</i> (Londres, National Gallery)
Position dans l'œuvre entière	première scène
Bibliographie	Baetjer 1995, p. 4 ; <a href="http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110000946?rpp=20&amp;pg=1&amp;ft=giotto&amp;pos=1">http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110000946?rpp=20&amp;pg=1&amp;ft=giotto&amp;pos=1</a> comprend la fiche du catalogue scientifique et la bibliographie complémentaire.




## 1320 ca, M. ducciesque, New York, Metropolitan Museum of Art





Date	1320 ca
Peintre	M. ducciesque
Dates/activité	/ 1315 – 1330
Appartenance géographique	Sienna
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum of Art
Numéro de collection	20.160
Dimensions (cm)	26 x 16,5 pour l'ensemble du panneau
Technique	Détrempe sur bois
Forme	Panneau à deux étages avec deux compartiments à l'étage inférieur <i>Vierge à l'Enfant</i> <i>Annonciation, Nativité</i>
Bibliographie	Baetjer 1995 ; <a href="http://www.metmuseum.org">www.metmuseum.org</a>

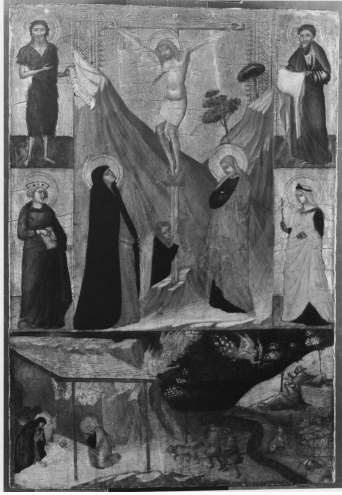


## 1320 ca, M. di San Nicolò degli Albari, Bologne, Pinacothèque

	
Date	1320 ca
Peintre	M. di San Nicolò degli Albari
Dates/Activité	1300-1350
Appartenance géographique	Bologne
Lieu de conservation	Bologne, Pinacothèque
Numéro de collection	249 et 250
Restauration(s)	1934, 1961
Dimensions (H x L en cm)	104 x 55 chaque panneau
Technique	détrempe sur bois
Forme	diptyque
Position dans l'œuvre entière	<p>dix scènes (2 x 5 registres) par panneau</p> <p>panneau gauche : <i>Annonciation, Nativité, Adoration des Mages, Présentation au Temple, Jésus parmi les Docteurs, Entrée à Jérusalem, Cène, Lavement des pieds, Arrestation, Jésus devant Pilate</i></p> <p>panneau droit : <i>Flagellation, Montée au Calvaire, Crucifixion, Déposition, Mise au tombeau, Résurrection, Noli me tangere, saints Dominique, Ludovic de Toulouse et François, Vierge à l'Enfant avec deux saintes, Baptême du Christ, saints Antoine et Christophe</i></p>
Bibliographie	Benati 1995, p. 282-283 ; Massimo Medica, in Bentini, Cammarota, Scaglietti Kelescian 2004, [fiche n. 6a-b] p. 51-53, avec bibliographie complémentaire.



**1320 ca, M. di Monteoliveto, New York,  
Metropolitan Museum of Art**

	
Date	1320 ca
Peintre	M. di Monteoliveto
Dates/activité	Actif entre 1305 et 1335
Appartenance géographique	Siennois
Formation amont/aval	/ Duccio
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum of Art
Numéro de collection	41.190.31a-c
Dimensions (cm)	Panneau latéral gauche : 59,4 x 19,1
Matériaux	Détrempe sur bois
Forme	Triptyque panneau principal : <i>Crucifixion</i> volet gauche : <i>Annonciation, Nativité, Adoration des Mages</i> volet droit : <i>Couronnement de la Vierge, trois saints, trois saintes</i>
Position dans l'œuvre entière	volet gauche, scène médiane
Bibliographie	Silvio Masignani, Bagnoli <i>et alii</i> 2003, [fiche biographique] p. 345, avec bibliographie complémentaire.

## 1320-25, Ambrogio Lorenzetti, Francfort, Städelches Kunstinstitut

		
Date	1320-25	
Peintre	Ambrogio Lorenzetti et assistant	
Dates/Activité	/ 1319 – 1348	
Appartenance géographique	Sienne	
Formation amont/aval	Ambrogio Lorenzetti /	
Lieu de conservation	Francfort, Städelches Kunstinstitut	
Numéro de collection	1005	
Dimensions (H x L en cm)	58,8 x 39,1	
Technique	Détrempe sur bois	
Forme	Panneau rectangulaire vertical Scène principale : <i>Crucifixion</i> Saints dans les pilastres peints : <i>Jean Baptiste, Barthélémy et deux femmes</i> Registre inférieur : <i>Adoration de l'Enfant et Venue des Bergers</i>	
Position dans l'œuvre entière	Registre inférieur	
Inscriptions	Saint Jean Baptiste : ECCE AGNIV[sic] DEI QUI TOLLIT	
Bibliographie	Freuler 1994, p. 113 ; Brinkmann, Sander 1997, p. 33 ; Michel Laclotte, « Observations on Some Polyptychs and Altaroli by Ambrogio Lorenzetti », Schmidt 2002, p. 182-197 ; Michel Laclotte, Bagnoli <i>et alii</i> 2003, [fiche biographique] p. 414-415 ; Hiller von Gaertringen 2004, p. 28-40.	
Commentaire	Composition suit proportions mathématiques très précises (3 pour 2) Première œuvre poinçonnée d'Ambrogio Lorenzetti	

## 1320-30, An. padouan, Philadelphie, Museum of Art


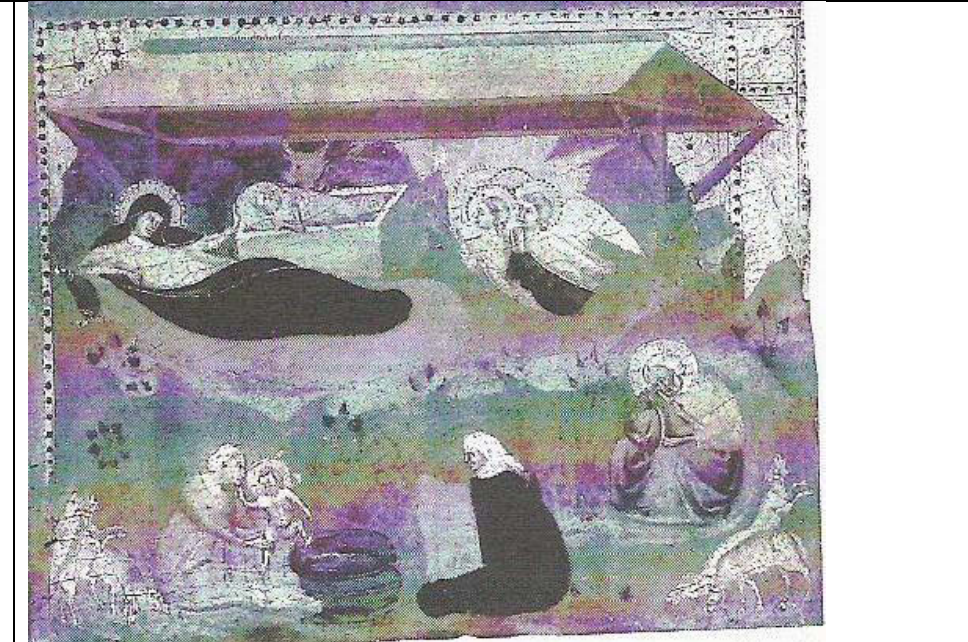
	
Date	1320-30 ca
Peintre	An. padouan
Commanditaire(s)	un moine camaldule (? , l'habit blanc de saint Benoît le suggère)
Lieu de conservation	Philadelphie, Museum of Art
Numéro de collection	1
Dimensions (H x L en cm)	63,3 x 30,3
Technique	or et détrempe sur bois
Forme	panneau autonome (?) ou appartenant à un triptyque (?) <i>Crucifixion, Nativité, Annonciation</i>
Position dans l'œuvre entière	registre médian
Inscriptions	
Bibliographie	Strehlke 2004, [fiche 87] p. 448-452 avec bibliographie complémentaire ; <a href="http://www.philamuseum.org/collections/permanent/101680.html">http://www.philamuseum.org/collections/permanent/101680.html</a>

## 1320-60, M. della Pietà Fogg, France, coll. part.




Date	1320-60
Peintre	M. de la Pietà Fogg
Dates/activité	Actif de 1320 à 1360
Appartenance géographique	Florence
Lieu de conservation	France, Coll. part.
Dimensions (cm)	63 x 63
Forme	<i>Triptyque portatif</i> panneau principal : <i>Vierge à l'Enfant</i> volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i> ; lunette des volets : <i>Annonciation</i>
Position dans l'œuvre entière	Panneau latéral gauche
Bibliographie	Fototeca Zeri

1323 ap., Miniature Biadaiolo, New York,  
Metropolitan Museum of Art


	
Date	1323 ap.
Peintre	Miniature Biadaiolo
Dates/Activité	Deuxième quart du Trecento
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Bernardo Daddi/
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum of Art
Numéro de collection	1975.1.99
Dimensions (H x L en cm)	58 x 42, 4 (tout le panneau)
Technique	Détrempe sur bois
Forme	Panneau en mitre (= doté d'une lunette triangulaire) <i>Jugement Dernier, Vierge à l'Enfant, Crucifixion, Glorification de saint Thomas d'Aquin, Nativité</i>
Position dans l'œuvre entière	2 <sup>ème</sup> scène du registre inférieur
Bibliographie	Pope-Hennessy 1987, [fiche 26] p. 55-57 ; Corpus III, II/I 1987, p. 260.

## 1323 ap., Jacopo del Casentino, Berlin, Gemäldegalerie

	
Date	1323 ap., la présence de saint Thomas d'Aquin, canonisé en 1323, offre un <i>terminus post quem</i>
Peintre	Jacopo del Casentino
Dates/activité	1300 ca – 1350 ca
Appartenance géographique	Florence
Lieu de conservation	Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen
Numéro de collection	1091-1093
Dimensions (cm)	52,6 x 53,4
Forme	Triptyque portatif Panneau principal : <i>Vierge à l'Enfant</i> ; volet gauche : <i>Nativité, Dit des trois morts et des trois vivants</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i>
Position dans l'œuvre entière	volet gauche, registre supérieur
Bibliographie	Gemäldegalerie Berlin 1996, p. 64, figure. 2015 ; Boskovits 1988, p. 68-71.



## 1325, Pietro da Rimini, Tolentino, San Nicola

	 <p data-bbox="512 819 735 846">Cappellone - Parete SUD-OVEST</p>	
Date	1325	
Peintre	Pietro da Rimini	
Dates/activité	/ 1324 al 1338	
Commanditaire(s)	Bernardo Appillaterra, notaire guelfe (?)	
Lieu de conservation	San Nicola da Tolentino, Cappellone	
Restauration(s)	1857-58, 1895-96, 1959-64, 1989-91	
Emplacement d'origine	<i>In situ</i>	
Dimensions	cappellone : 11,5 x 8, 65 m	
Matériaux	Fresque	
Forme	Lunette	
Position dans l'œuvre entière	Le cappellone est peint sur ses quatre parois et également sur toute sa voûte. Chaque paroi est divisée en trois registres (supérieur : <i>Vie de la Vierge</i> , médian : <i>Vie du Christ</i> , inférieur : <i>Vie de Nicolas de Tolentino</i> )	
Bibliographie	<i>ARTE E SPIRITUALITÀ</i> 1992 ET 1994, <i>SAN NICOLA DA TOLENTINO</i> 2005, « Maestro della Cappella di San Nicola », Boskovits 1990 p. 18 ; Bisogni 1987 p. 265 sq.	

## 1325 ca, Giovanni Baronzio, Londres, Courtauld Institute



Date	1325 ca
Peintre	Giovanni Baronzio
Dates/Activité	
Appartenance géographique	Rimini
Lieu de conservation	Londres, Courtauld Institute
Numéro de collection	P. 1966.GP.255
Restauration(s)	
Dimensions (H x L en cm)	45,5 x 27,8
Technique	or et détrempe sur bois
Bibliographie	<a href="http://www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery/d5a99f29.html">http://www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery/d5a99f29.html</a> ; Benati 1995, [fiche n° 43] p. 246, avec bibliographie complémentaire.

## 1325 ca, Taddeo Gaddi, Barcelone, MNAC




Date	1325 ca
Peintre	Taddeo Gaddi
Dates/activité	/1325 ca - † 1366
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Giotto/
Commanditaire(s)	Un frère de la Santissima Annunziata (? , Ladis)
Lieu de conservation	Barcelone, Collection Thyssen-Bornemisza en dépôt au MNAC
Restauration(s)	1919, 1977/78 (Marco Grassi)
Numéro de collection	1979.14
Emplacement d'origine	Florence, Santissima Annunziata (?)
Dimensions (HxL en cm)	41,5 x 41,8 cm
Matériaux	détrempe sur bois (conifère)
Forme	L'hypothèse de Boskovits est que ce panneau appartenait à un petit retable destiné à la dévotion privée : la <i>Nativité</i> dans le panneau gauche, la <i>Présentation au Temple</i> dans le panneau principal (Florence, coll. part.), le panneau droit n'a pas été identifié à ce jour.
Position dans l'œuvre entière	selon toute probabilité, le panneau a été tronqué sur la gauche où l'on aperçoit encore l'ange de l' <i>Annonce aux bergers</i> , un mouton et la partie inférieure d'un bâton.
Bibliographie	Boskovits 1990, [fiche 14] p. 92-95 avec bibliographie complémentaire ; <a href="http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/1101">http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/1101</a>

## 1325-30, Pietro da Rimini, Montpellier, Musée Fabre



Date	1325-30
Peintre	Pietro da Rimini
Lieu de conservation	Montpellier, Musée Fabre
Dimensions	20 x 16 cm
Matériaux	Détrempe sur bois
Bibliographie	Immagine e mistero 2005, p. 117

**1325-30, Jacopino di Francesco, Raleigh,  
North Carolina Museum of Art**

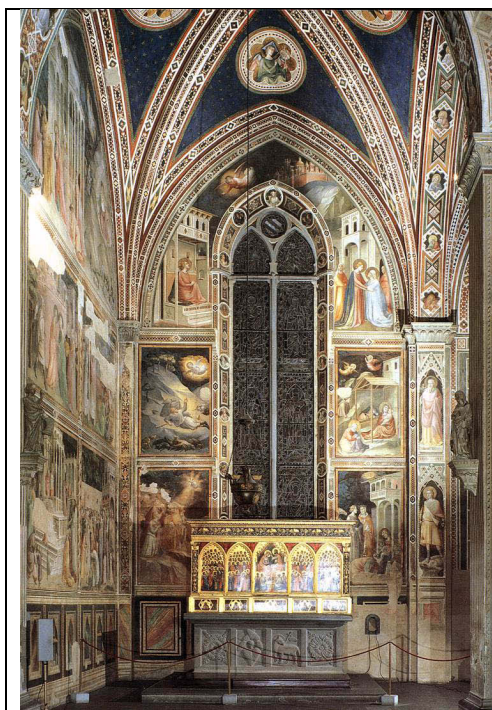
	
Date	1325-30
Peintre	Jacopino di Francesco
Dates/Activité	/ 1330 ca – 1350
Lieu de conservation	Raleigh, North Carolina Museum of Art (don de la Coll. Kress)
Numéro de collection	GL.60.17.11
Restauration(s)	
Dimensions (H x L en cm)	52,7 x 80,3
Technique	or et détrempe sur bois
Bibliographie	<a href="http://www.kressfoundation.org/collection/ViewCollection.aspx">http://www.kressfoundation.org/collection/ViewCollection.aspx</a>

## 1325-50, M. di San Martino alla Palma, Assise, Museo della Basilica



Date	1325-50
Peintre	M. di San Martino alla Palma
Lieu de conservation	Assise, Museo del Tesoro della Basilica, Collection F. M. Perkins
Dimensions (cm)	Panneau central 55,5 x 30 ; panneau latéral 49 x 14,5
Forme	Triptyque portatif Panneau central : <i>Vierge à l'Enfant</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i>
Position dans l'œuvre entière	volet gauche
Inscription	Saint Jean : ECCE/AGNI/(U)S/DE/I
Bibliographie	Corpus III, V 2001, pl. I et p. 82-87

## 1328-32, Taddeo Gaddi, Florence, Santa Croce, chapelle Baroncelli



Date	1328-1332
Peintre	Taddeo Gaddi
Dates/Activité	1290/1300 – 1366
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Giotto/
Emplacement d'origine	Florence, Santa Croce, Chapelle Baroncelli
Lieu de conservation	<i>In situ</i>
Technique	Fresque
Position dans l'œuvre entière	mur est, <i>Vie de la Vierge : Nativité de Marie</i> mur sud, <i>Cycle de la Naissance de Jésus : Annonce aux bergers, Nativité, Annonce aux Mages, Adoration des Mages</i> prophètes (pilastre), vertus (voûte)
Inscriptions	
Bibliographie	Poeschke 2003, p. 250-265 ; Enrica Neri-Lusanna, « La pittura del Trecento in Santa Croce », Verdon 2004, p. 33-63 ; <a href="http://www.operadisantacroce.it">http://www.operadisantacroce.it</a> , (reproductions de bonne qualité, possibilité de zoomer)

1328-32, Taddeo Gaddi, Florence, Santa Croce, Chapelle Baroncelli,  
mur sud



registre médian : *Annonce aux bergers*



[vitrail puis] *Nativité*



registre inférieur : *Annonce aux Mages*



[vitrail puis] *Adoration des Mages*



1328-32, Taddeo Gaddi, Florence, Santa Croce, Chapelle Baroncelli, mur est

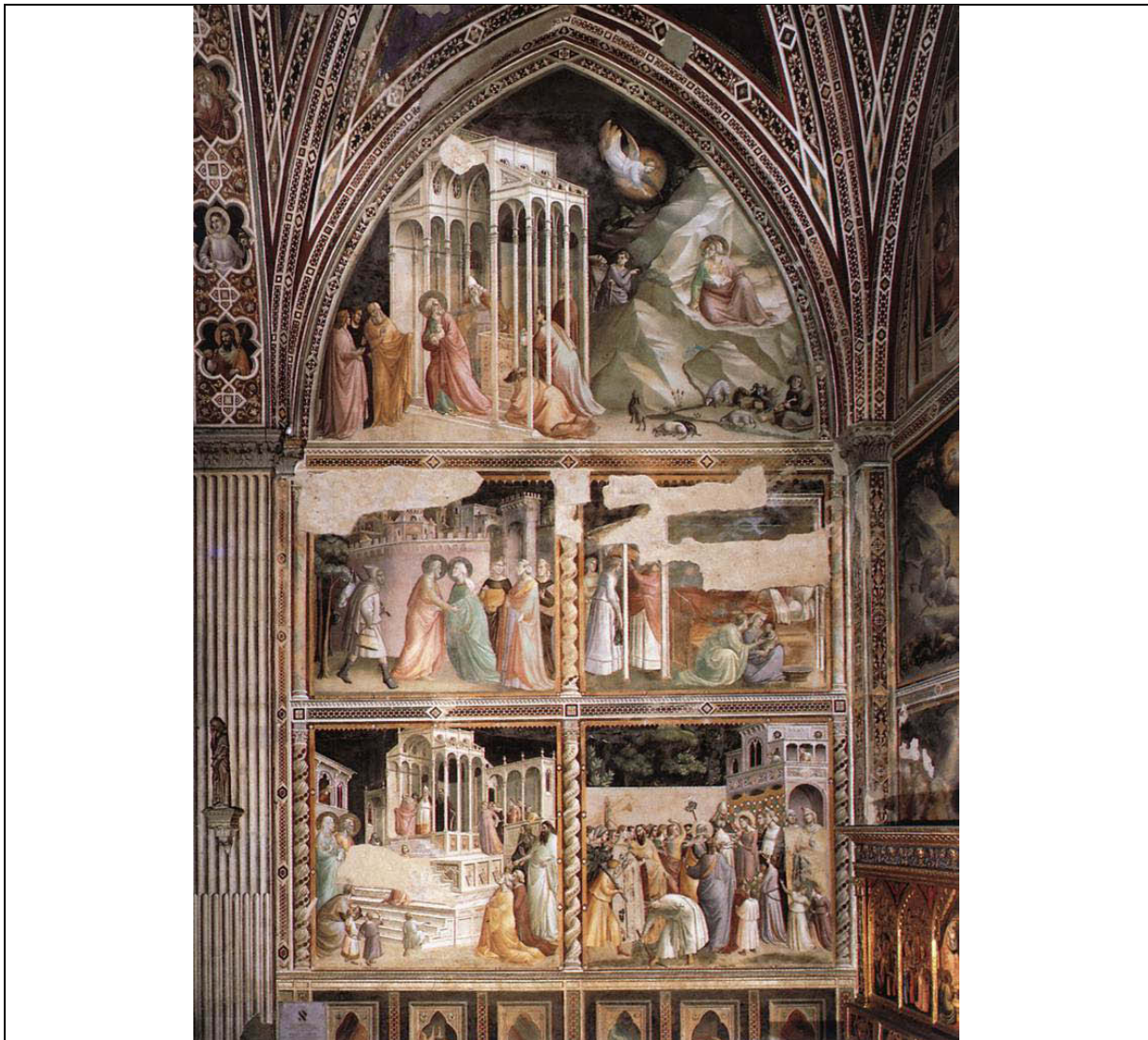


registre supérieur (lunette) : *Annonce à Joachim*

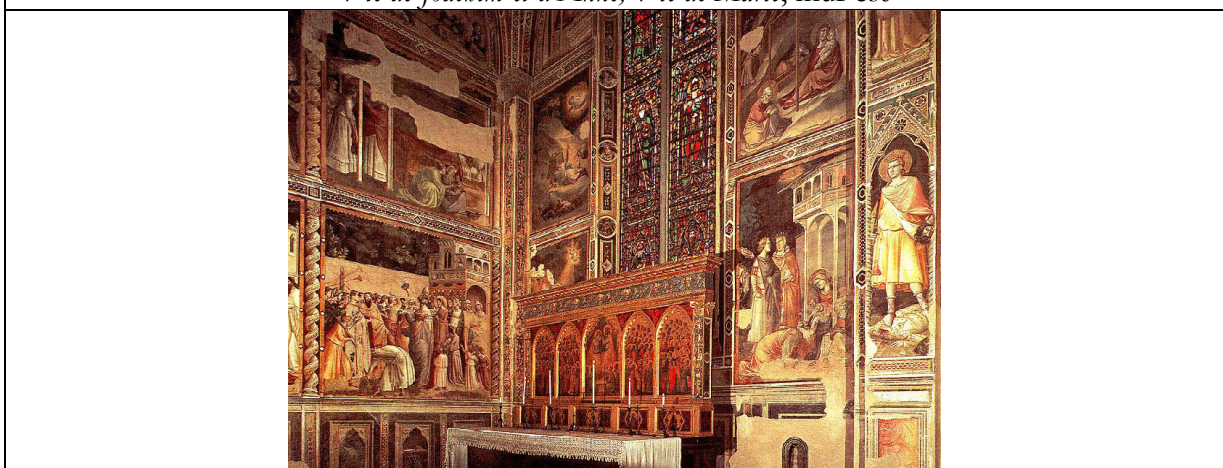


registre médian : *Nativité de Marie*

1328-32, Taddeo Gaddi, Florence, Santa Croce, Chapelle Baroncelli, mur est



*Vie de Joachim et d'Anne, Vie de Marie, mur est*




jonction mur est-mur sud

## 1329-50, Maso di Banco, Bergame, Galleria Lorenzelli


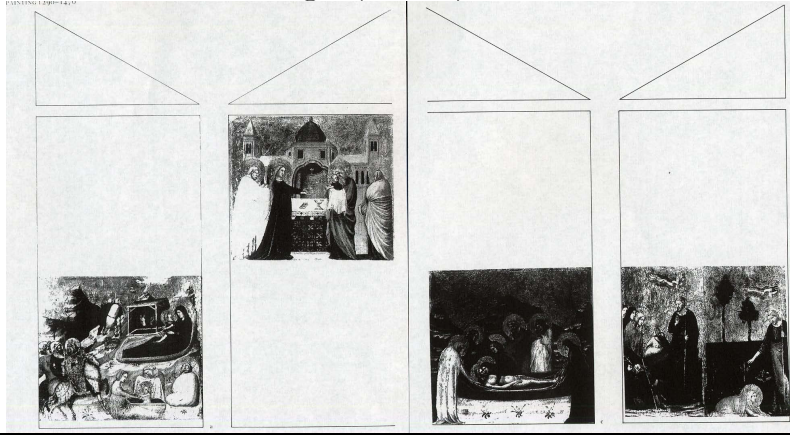


Date	1329-50
Peintre	Maso di Banco
Dates/activité	Doc. 1329 – 50 ca
Appartenance géographique	Florence
Lieu de conservation	Bergame, Galleria Lorenzelli
Matériaux	Détrempe sur bois
Forme	Triptyque portatif
Position dans l'œuvre entière	Panneau central : <i>Vierge à l'Enfant</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i> ; lunette des volets : <i>Annonciation</i>
Bibliographie	Fototeca Zeri

## 1330 ca, Francesco da Rimini, Coral Gables, Lowe Art Museum

		
Date	1330 ca	
Peintre	Francesco da Rimini	
Appartenance géographique	Rimini	
Emplacement d'origine	Rimini, Monastero degli Angeli	
Lieu de conservation	Coral Gables (Miami), Lowe Art Museum (don de la Coll. Kress)	
Numéro de collection	61.018.000	
Dimensions (H x L en cm)	57,8 x 59,4	
Technique	détrempe sur bois	
Forme	triptyque démembré dont subsiste la <i>Vision de la Bienheureuse Claire de Rimini</i> (Londres, National Gallery), le troisième panneau n'est, pour l'heure, pas identifié au premier plan, saint Joseph et saint Étienne orants	
Position dans l'œuvre entière	première scène	
Bibliographie	Alessandro Marchi, in Benati 1995, [fiche 33] p. 226-227 avec bibliographie complémentaire ; <a href="http://www6.miami.edu/lowe/collection_art_of_europe.html">http://www6.miami.edu/lowe/collection_art_of_europe.html</a>	

## 1330 ca, Pietro da Rimini, Barcelone, MNAC


	
Date	1330 ca
Peintre	Pietro da Rimini
Dates/Activité	/1315-1335
Appartenance géographique	Rimini
Lieu de conservation	Barcelone, MNAC (Collection Thyssen-Bornemisza, en dépôt)
Numéro de collection	212801-000
Dimensions (H x L en cm)	17,2 x 19,7
Technique	détrempe sur bois
Forme	<p>Boskovits propose un triptyque avec deux scènes par volet et quatre dans le panneau principal (huit au total dont il identifie la moitié) :</p> <p>volet gauche : <i>Nativité</i></p> <p>panneau central : <i>Présentation au Temple, Déposition</i> (Berlin, Gemäldegalerie)</p> <p>volet droit : <i>Noli Me Tangere</i> (loc. inc.)</p> 
Position dans l'œuvre entière	volet gauche
Bibliographie	Boskovits 1990, [fiche n° 28] p. 180-185 ; Benati 1995, p. 200-202, <a href="http://art.mnac.cat/?&amp;lang=ca">http://art.mnac.cat/?&amp;lang=ca</a>

1330s, M. del Polittico della Cappella Medici, Würzburg,  
Museum der Universität

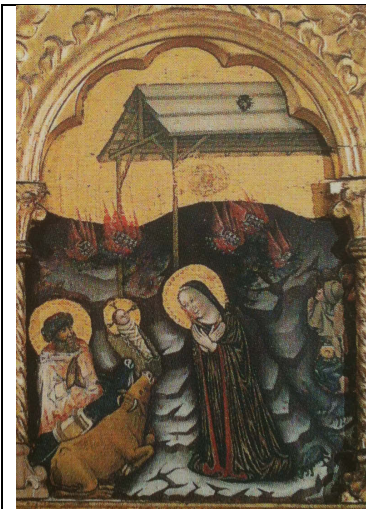


Date	1330s
Peintre	M. del Polittico della Cappella Medici
Lieu de conservation	Würzburg, Kunstgeschichtliches Museum der Universität
Dimensions (H x L en cm)	43 x 48
Forme	Triptyque portatif
Position dans l'œuvre entière	Panneau central : <i>Vierge à l'Enfant</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; Volet droit : <i>Crucifixion</i> ; lunette des volets : <i>Annonciation</i>
Bibliographie	Corpus III, II/I 1987, p. 372.

## 1330-34, Taddeo Gaddi, Florence, Galleria Moretti 2003

	
Date	1330-34
Peintre	Taddeo Gaddi
Dates/Activité	1300 ca – 1366
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Giotto/
Lieu de conservation	Florence, Galleria Moretti, 2003
Dimensions (H x L en cm)	38,9 x 14 (volet gauche) ; 38,9 x 14,5 (volet droit)
Technique	Détrempe sur bois
Forme	Volets appartenant à un triptyque portatif démembré Volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i> ; lunettes : <i>Annonciation</i>
Position dans l'œuvre entière	Volet gauche
Bibliographie	Angelo Tartuferi, in Moretti 2003, [fiche] p. 22-27.

## 1330-35, Pseudo Jacopino, Bologne, Pinacothèque



Date	1330-35
Peintre	Pseudo Jacopino (M. dei Polittici di Bologna)
Dates/Activité	1300-1350
Appartenance géographique	Bologne
Commanditaire(s)	moniales dominicaines de Santa Maria Nuova
Emplacement d'origine	Bologne, monastère de Santa Maria Nuova
Lieu de conservation	Bologne, Pinacothèque
Numéro de collection	7153
Dimensions (H x L en cm)	97,5 x 187
Technique	or et détrempe sur bois
Forme	polyptyque
Position dans l'œuvre entière	panneau principal : <i>Dormition de la Vierge et Couronnement</i> registre supérieur : <i>saint Grégoire à la tombe de Trajan, Annonciation, Nativité, Adoration des Mages</i> registre inférieur : <i>Fuite en Égypte, Jésus parmi les Docteurs, Ascension, Pentecôte</i>
Bibliographie	Massimo Medica, in Bentini, Cammarota, Scaglietti Kelescian 2004, [fiche n. 15] p. 78-79, avec bibliographie complémentaire.





1330-38, Bernardo Daddi, Florence, Offices,  
*Polyptyque de saint Pancrace*




Bernardo Daddi, *Polyptyque de saint Pancrace*, 1330-38, or et détrempe sur bois, 261 x 338,5 cm, Florence, Offices

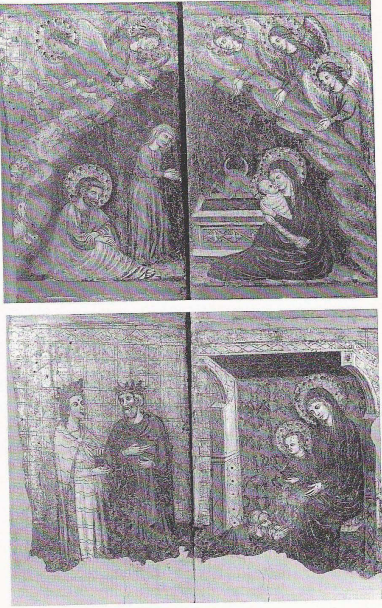

## 1330-38, Bernardo Daddi, Florence, Offices

	
Date	1330-38
Peintre	Bernardo Daddi
Dates/activité	Act. 1280 – 1348
Appartenance géographique	Florence
Emplacement d'origine	Florence, San Pancrazio
Lieu de conservation	Florence, Offices
Numéro de collection	8345
Dimensions (HxL en cm)	Registre principal : 251 x 393 ; registre supérieur, chaque scène : 29 x 16 ; prédelle, chaque scène : 43 x 32
Technique	Détrempe sur bois
Forme	Polyptyque ( <i>Polittico di S. Pancrazio</i> ) à cinq étages : du bas vers le haut, les panneaux de prédelle, de l'étage principal, une série de pinacles, de médaillons et à nouveau des pinacles. Démembré, incomplet.
Position dans l'œuvre entière	Dernière des huit scènes de la prédelle (la quatrième est la <i>Nativité de la Vierge</i> )
Bibliographie	Corpus III, III 1989, pl. XIV et XIV-33 et p. 231-267 ; Gregori 2000, p. 33 ; <a href="http://www.polomuseale.firenze.it">www.polomuseale.firenze.it</a>


## 1330-40, M. di Offida, Città Sant'Angelo, Collégiale

	
Date	1330-40
Peintre	M. di Offida
Lieu de conservation	Città Sant'Angelo, Collégiale
Technique	Fresque
Position dans l'œuvre entière	Fragments, reste aussi une <i>Présentation au Temple</i>
Bibliographie	Papetti 1967


1330s-50s, Primo M. della Beata Chiara da Montefalco, Foligno, Santa  
Maria Giacobbe

	
Date	1330s – 1350s
Peintre	Primo Maestro della Beata Chiara da Montefalco
Dates/activité	Première moitié du Trecento
Appartenance géographique	Spoleto et Montefalco
Formation amont/aval	M. di Cesi/
Lieu de conservation	Pale di Foligno, Santa Maria Giacobbe
Forme	Panneaux de retable <i>Annonciation, Nativité, Adoration des Mages, Arrestation du Christ, Flagellation, Crucifixion et saints (Pierre, Barthélémy), deux anges</i>
Position dans l'œuvre entière	panneau supérieur
Bibliographie	Todini 1989, p. 105 et 132


## 1330s-50s, An. fl., Londres, Courtauld Institute

		
Date	1330s-1350s	
Peintre	An. fl.	
Appartenance géographique	Florence	
Lieu de conservation	Londres, Courtauld Institute of Art Gallery	
Numéro de collection	P. 1966.GP.300	
Dimensions (H x L en cm)	65,1 x 87,3	
Technique	Détrempe sur bois	
Forme	Triptyque portatif Panneau principal : <i>Vierge à l'Enfant</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i> ; lunette des volets : <i>Annonciation</i>	
Position dans l'œuvre entière	Volet gauche	
Bibliographie	<a href="http://www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery/8334e156.html">www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery/8334e156.html</a>	


## 1333, Dalmasio, Paris, Louvre

	
Date	1333
Peintre	Dalmasio
Appartenance géographique	Bologne
Commanditaire(s)	Société de dévotion à la Vierge
Emplacement d'origine	Bologne, San Vitale
Lieu de conservation	Paris, Louvre
Numéro de collection	20197
Dimensions (H x L en cm)	Panneau principal : 153 x 73 ; panneau latéral gauche : 127,3 x 36,8 ; panneau latéral droit : 127,6 x 36,8
Technique	or et détrempe sur bois
Forme	Triptyque portatif Panneau principal : <i>Crucifixion</i> surmontée du <i>Couronnement de la Vierge</i> ; volet gauche : <i>Vierge de Miséricorde, saintes Marguerite, Catherine et Lucie</i> (?) ; volet droit : <i>Nativité, trois saints martyrs</i> ; lunette des volets : <i>Annonciation</i>
Position dans l'œuvre entière	volet droit, registre supérieur
Inscriptions	Daté : « M.III.XXX.III. »
Bibliographie	Strehlke 2004, p. 106-111 ; Dominique Thiébaud, in Foucart-Walter 2007, p. 38 avec bibliographie complémentaire.

## 1333, Bernardo Daddi, Florence, Loggia del Bigallo


	
Date	1333
Peintre	Bernardo Daddi
Dates/activité	1290 ca – 1348 ca
Appartenance géographique	Florence
Lieu de conservation	Florence, Loggia del Bigallo
Dimensions (HxL en cm)	90 x 82
Forme	<p>Triptyque portatif</p> <p>Panneau central : <i>Vierge à l'Enfant</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i> ; demies-lunettes : mêmes scènes de la vie de saint Nicolas que dans le triptyque portatif de Taddeo Gaddi (1334, Berlin, Gemäldegalerie) ; écoinçons des volets : les quatre évangélistes</p> <p>Revers des volets : <i>saints Martin, Christophe, Marguerite et Catherine</i></p>
Position dans l'œuvre entière	volet gauche
Inscriptions	« ANNO DOMMINI MCCCXXXIII »
Bibliographie	Corpus III, III 1989, pl. VII et p. 170-183 ; Victor M. Schmidt, « Tabernacoli fiorentini del Trecento », in Pasut Tripps 2008, p. 111-126.

## 1334, Taddeo Gaddi, Berlin, Gemäldegalerie



	
Date	1334
Peintre	Taddeo Gaddi
Dates/Activité	1290 ca - † 1366
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Giotto, Bernardo Daddi, Maso di Banco / Antonio Veneziano, Niccolò Gerini
Lieu de conservation	Berlin, Gemäldegalerie
Numéro de collection	1070.1081
Dimensions (H x L en cm)	Panneau central 62,5 x 41,1 ; volets 62,3 x 20,7 chacun
Technique	Détrempe sur bois
Forme	<p>Triptyque portatif</p> <p>Panneau principal : <i>Vierge à l'Enfant</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i></p> <p>demie-lunette du volet gauche : <i>Apparition de saint Nicolas chez le roi qui retient Adeodatus esclave</i> ; demie-lunette du volet droit : <i>Nicolas remet Adeodatus à ses parents</i></p> <p>revers des volets : <i>saint Christophe, sainte Catherine d'Alexandrie</i></p>
Position dans l'œuvre entière	volet gauche
Inscriptions	« Anno domini MCCCXXXIII mensis sectenbris Tadeus mefecit »
Bibliographie	Löhr, Weppelman 2008, [fiche 5], p. 262-263
Commentaire	Les scènes de la <i>Vie de saint Nicolas</i> ont pour précédent les fresques de la chapelle de saint Nicolas à Assise (Giotto et son atelier).



## 1335 ca, Francesco da Rimini, Ajaccio, Musée Fesch

	
Date	1335 ca
Peintre	Francesco da Rimini
Appartenance géographique	Rimini
Emplacement d'origine	Rimini, monastero degli Angeli
Lieu de conservation	Ajaccio, Musée Fesch
Numéro de collection	MFA 852.1.730
Dimensions (cm)	panneau gauche 51,5 x 46,5 ; panneau central 51,5 x 54,2 ; panneau droit 51 x 46,2
Matériaux	détrempe sur bois (peuplier)
Forme	panneau avec <i>Adoration des Mages, Crucifixion et Vision de la Bienheureuse Claire de Rimini</i>
Position dans l'œuvre entière	première scène
Bibliographie	Alessandro Marchi, in Benati 1995, p. 226 ; <a href="http://www.musee-fesch.com/index.php/musee_fesch/content/view/full/24042">http://www.musee-fesch.com/index.php/musee_fesch/content/view/full/24042</a>

## 1335-40, Taddeo Gaddi, Florence, Accademia

		
Date	1335-40	
Peintre	Taddeo Gaddi	
Dates/activité	1290/1300 – 1366	
Appartenance géographique	Florence	
Formation amont/aval	Giotto /	
Emplacement d'origine	Florence, Santa Croce, sacristie	
Lieu de conservation	Florence, Galleria dell'Accademia	
Numéro de collection	8583	
Dimensions (cm)	40,5 x 36,5	
Matériaux	Détrempe sur bois (noyer)	
Forme	<p>vie du Christ (deux demies-lunettes et dix panneaux quadrilobés): <i>Ascension</i> et <i>Annonciation</i>, <i>Visitation</i>, <i>Adoration des bergers</i>, <i>Adoration des Mages</i>, <i>Présentation au Temple</i>, <i>Jésus parmi les docteurs</i>, <i>Baptême</i>, <i>Transfiguration</i>, <i>Cène</i>, <i>Crucifixion</i>, <i>Résurrection</i>, <i>les femmes au Tombeau</i>, <i>Incrédulité de saint Thomas</i></p> <p>vie de saint François (dix panneaux quadrilobés) : <i>Renoncement aux biens terrestres</i>, <i>Rêve d'Innocent III</i>, <i>Prêche devant Honorius III</i>, <i>le char de feu</i>, <i>les Franciscains martyrs à Ceuta</i>, <i>Approbation de la règle</i>, <i>Greccio</i>, <i>Apparition au chapitre d'Arles</i>, <i>Stigmatisation</i>, <i>Funérailles du saint et incréduité de Jérôme</i></p>	
Position dans l'œuvre entière	sans compter les demies-lunettes, deuxième des panneaux quadrilobés racontant la vie du Christ	
Inscriptions		
Bibliographie	Gregori 2000, p. 33 ; Sonia Chiodo, in Boskovits Tartuferi 2003, [fiche 48] p. 251-284 avec bibliographie complémentaire.	
Commentaire	v. la fiche sur <i>Greccio</i> (1335-40, Taddeo Gaddi, Florence, Accademia) issue du même ensemble	

## 1335-40, Bernardo Daddi, Altenburg, Lindenau Museum



Date	1335-40
Peintre	Bernardo Daddi
Dates/activité	1290 ca – 1348 ca
Appartenance géographique	Florence
Lieu de conservation	Altenburg, Lindenau Museum
Dimensions (HxL en cm)	58 x 53
Forme	Triptyque portatif
Position dans l'œuvre entière	Panneau principal : <i>Vierge à l'Enfant</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i> ; lunette des volets : <i>Annonciation</i>
Bibliographie	Corpus III, III 1989, pl. XII et p. 222-227 ; Victor M. Schmidt, « Tabernacoli fiorentini del Trecento », in Pasut Tripps 2008, p. 111-126.

## 1335-40, M. daddesco, New York, Metropolitan Museum of Art



Date	1335-40
Peintre	M. Daddesco
Dates/Activité	1320 – 1340
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Bernardo Daddi/
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum of Art
Numéro de collection	1975.I.60
Dimensions (H x L en cm)	21,7 x 17,5
Technique	or et détrempe sur bois
Bibliographie	Pope-Hennessy 1987, [fiche n. 25] p. 52-53 ; <a href="http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/">http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/</a>

1335-40, An. toscan, Paris, BnF, ms it. 115 (1)



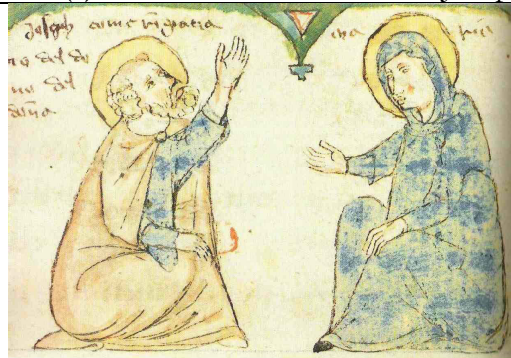
16 – Les doutes de Joseph



16v (1) – Marie face aux doutes de Joseph



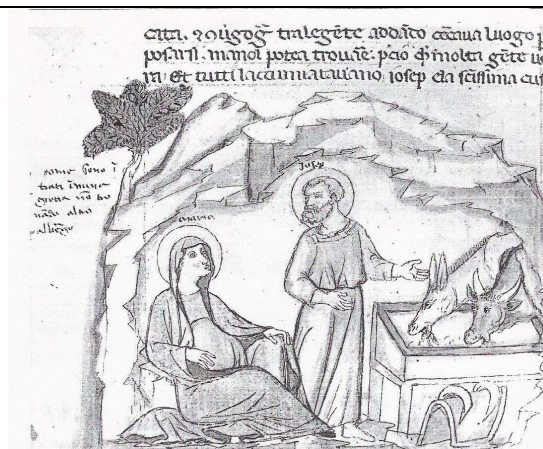
16v (2) – Le songe de Joseph et la prière de Marie



17 – Joseph remercie Dieu

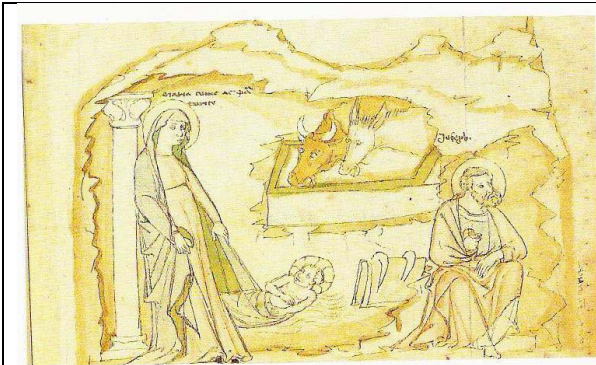


18 – En route vers Bethléem

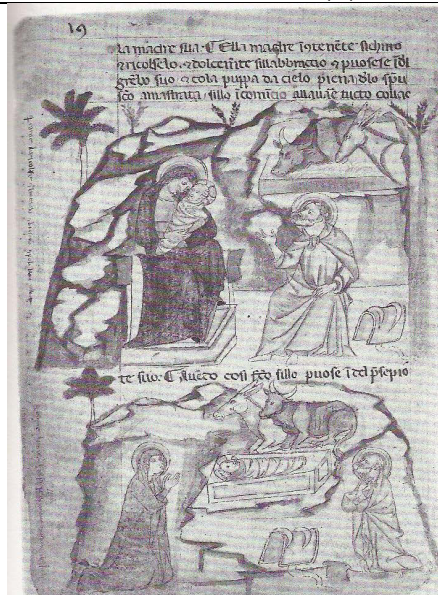


18v – Les préparatifs pour l'accouchement

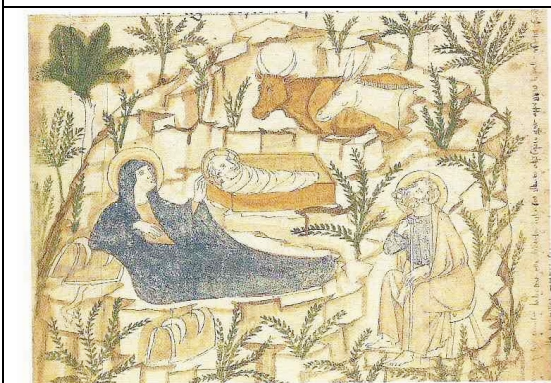
1335-40, An. toscan, Paris, BnF, ms it. 115 (2)



19 – La naissance



19v – Marie prend Jésus dans ses bras  
L'adoration



20 – Marie au repos



22 – L'adoration des anges

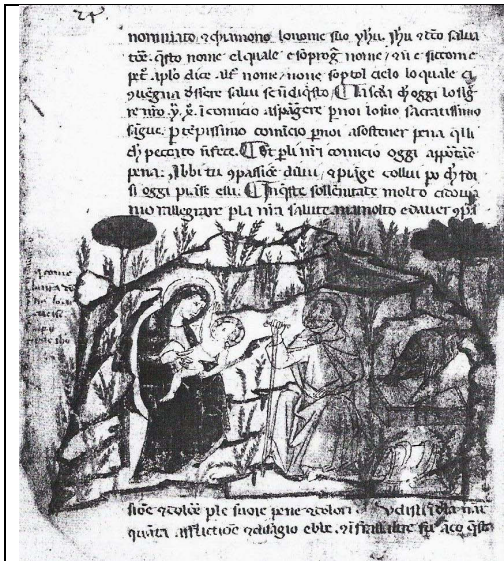


22v – L'Annonce aux bergers



23 – L'adoration des bergers

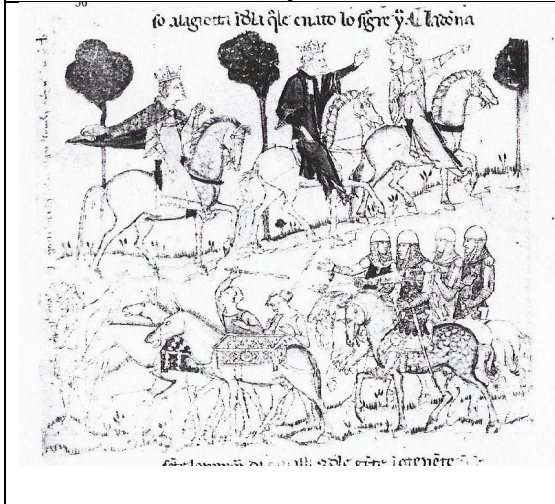
1335-40, An. toscan, Paris, BnF, ms it. 115 (3)



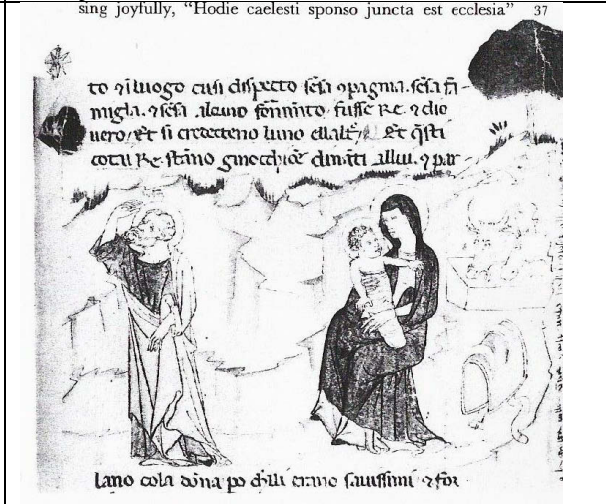
24v – Marie circoncit Jésus



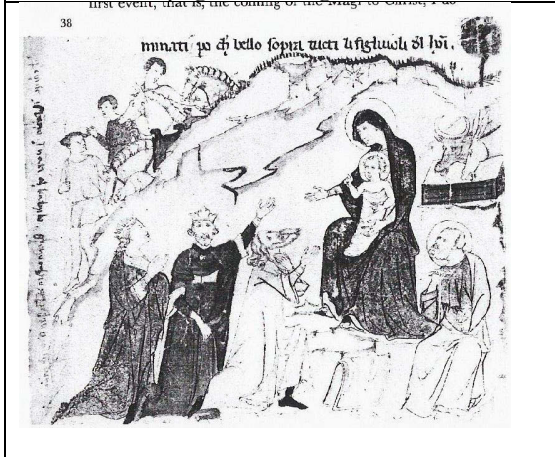
25 – Jésus console Marie



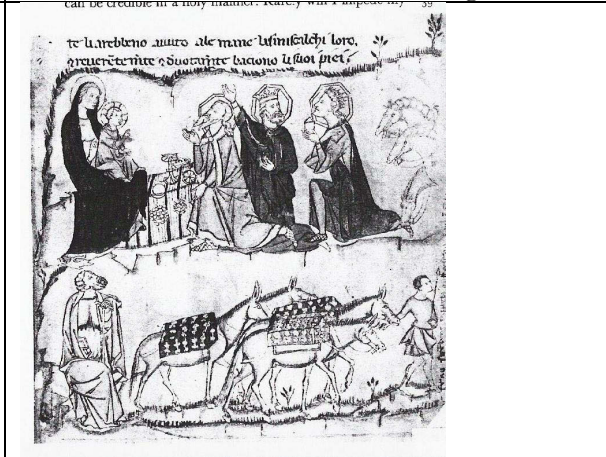
27v – Le voyage des Mages



28 – La sainte Famille attend les Mages



28v – L'adoration des Mages



29 – Les Mages offrent leurs présents

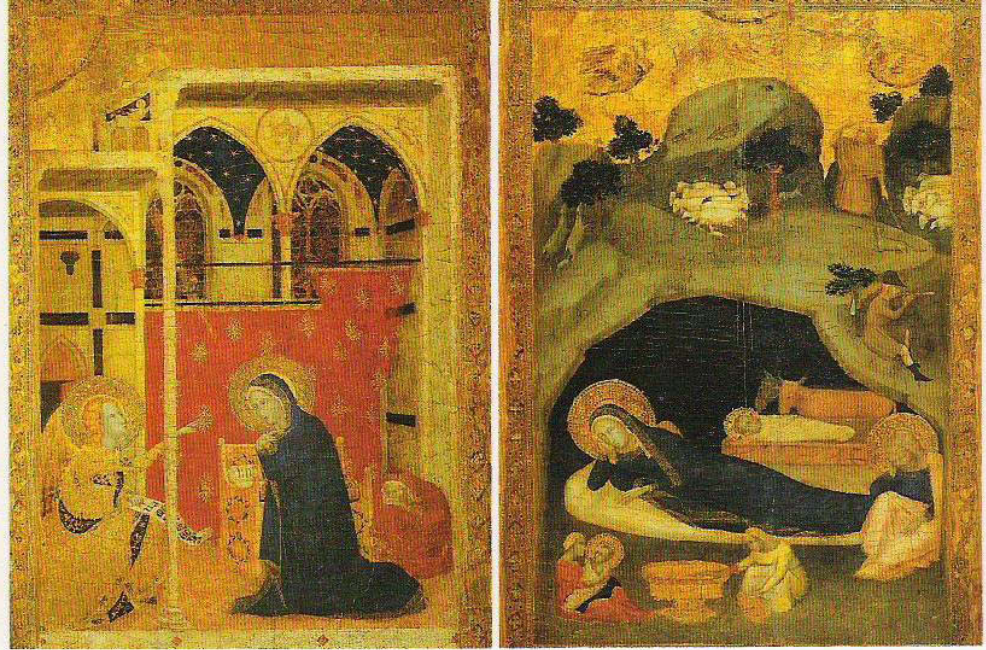




**1335-40, An. toscan, Paris, BnF, ms it. 115**

	ms. it. 115
	<i>Meditatione de la vita del nostro signore</i>
Date	1335-40
Auteur du texte	Jean de Caulibus, franciscain (longtemps attribué à Pseudo-Bonaventure)
Peintre	Peintre enlumineur siennois
Commanditaire(s)	Jeune clarisse formée par Jean de Caulibus
Lieu de conservation	Paris, Bibliothèque nationale de France
Dimensions (H x L en cm)	30,5 x 21
Technique	Écriture grosse gothique 2 filigranes : Briquet 3188 et semblable à Briquet 7345, 7346 et 7350
Forme	17 cahiers, 206 feuillets 297 illustrations indiquées dans la marge externe 193 exécutées : 113 aquarellées, 80 dessinées à la plume, 104 espaces demeurés blancs
Position dans l'œuvre entière	<i>Cycle de la Nativité</i> : fol. 18 – fol. 32
Bibliographie	Dalbanne 1929 ; Vaccari 1952 ; Ragusa Green 1977 ; McNamer 1990 ; Stallings-Taney 1997 ; Ragusa 1999 ; Ragusa 2003 ; Flora 2003 ; Besseyre Dalarun 2009 ; <a href="http://mandragore.bnf.fr">http://mandragore.bnf.fr</a>
Commentaire	« les couleurs employées sont peu nombreuses ; en dehors de l'azur et du verdaccio qui, plus accusés, dominant tout, les autres teintes sont très étendues d'eau et à peine nuancées. Les visages ont le ton nacré du papier qui fait vibrer une touche rose placée vers le front, le cou et le menton ; le rehaut de la pommette achève le modelé. L'azur est réservé au manteau de la Vierge. », Dalbanne 1929, p. 8.

## 1335-45, Ent. de Simone Martini, Aix-en-Provence, Musée Granet

	
Date	1335 ?-1345 ?
Peintre	Ent. de Simone Martini
Emplacement d'origine	Clarisses d'Aix-en-Provence, Schmidt émet l'hypothèse que « most probably, the folding altarpiece was a donation by King Robert of Anjou and Queen Sancha to the convent of the Poor Clares in Aix », Schmidt 2005 p. 290
Lieu de conservation	Aix-en-Provence, musée Granet
Numéro de collection	820-I-IIbis (l' <i>Annonciation</i> porte le n. 820-I-II)
Dimensions (cm)	66,7 x 46,7 pour le panneau de New York
Forme	Appartient à une série comprenant une <i>Annonciation</i> , également au musée Granet et une <i>Adoration des Mages</i> , au Metropolitan Museum of Art de New York, les attaches à la droite de ce panneau suggèrent qu'une 4 <sup>ème</sup> scène au moins complétait ce cycle ( <i>Présentation au Temple</i> ?)
Inscriptions	Armoiries des Angevins et des Aragonais visibles aux XVIII <sup>e</sup> siècle
Bibliographie	Pope-Hennessy 1987, p. 90-92 ; figs. 28-29 ; Schmidt 2005 p. 289.


## 1335-50, Maso di Banco, Detroit, Institute of Arts

		
Date	1335-50	
Peintre	Maso di Banco	
Dates/activité	Doc. 1329 – 50 ca	
Appartenance géographique	Florence	
Lieu de conservation	Detroit, Institute of Arts	
Numéro de collection	25.41	
Dimensions (cm)	58,1 x 52,1	
Matériaux	Détrempé sur bois	
Forme	Triptyque portatif	
Position dans l'œuvre entière	Panneau principal : <i>Vierge à l'Enfant</i> ; volet gauche : <i>Crucifixion avec saint François</i> ; volet droit : <i>Nativité</i>	
Bibliographie	<a href="http://www.dia.org/the_collection/overview/viewobject.asp">www.dia.org/the_collection/overview/viewobject.asp</a>	


## 1336, Maso di Banco, New York, Brooklyn Museum

		
Date	1336	
Peintre	Maso di Banco	
Dates/activité	/ 1329 – 50 ca	
Appartenance géographique	Florence	
Lieu de conservation	New York, Brooklyn Museum	
Numéro de collection	34.838	
Dimensions (cm)	76,5 x 55,8	
Matériaux	Détrempé et or sur bois (peuplier), cadre original	
Forme	Triptyque portatif	
Position dans l'œuvre entière	Panneau central : <i>Vierge à l'Enfant</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i> ; lunette des voltes : <i>Annonciation</i>	
Bibliographie	Wilkins 1985, p. 78-85 et 189-190 ; <a href="http://www.brooklynmuseum.org/opencollection">www.brooklynmuseum.org/opencollection</a>	

## 1336, Bernardo Daddi, Sienne, Pinacothèque

	
Date	1336
Peintre	Bernardo Daddi
Dates/activité	1290 ca – 1348 ca
Appartenance géographique	Florence
Lieu de conservation	Sienne, Pinacothèque
Numéro de collection	60
Dimensions (H x L en cm)	80 x 75
Forme	Triptyque portatif Panneau central : <i>Vierge à l'Enfant</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : Crucifixion ; lunette des volets : <i>miracles de saint Nicolas</i> Traces de saints sur le revers des volets
Position dans l'œuvre entière	volet gauche
Bibliographie	Corpus III, IV 1991, p. 316-321, pl. XLI.

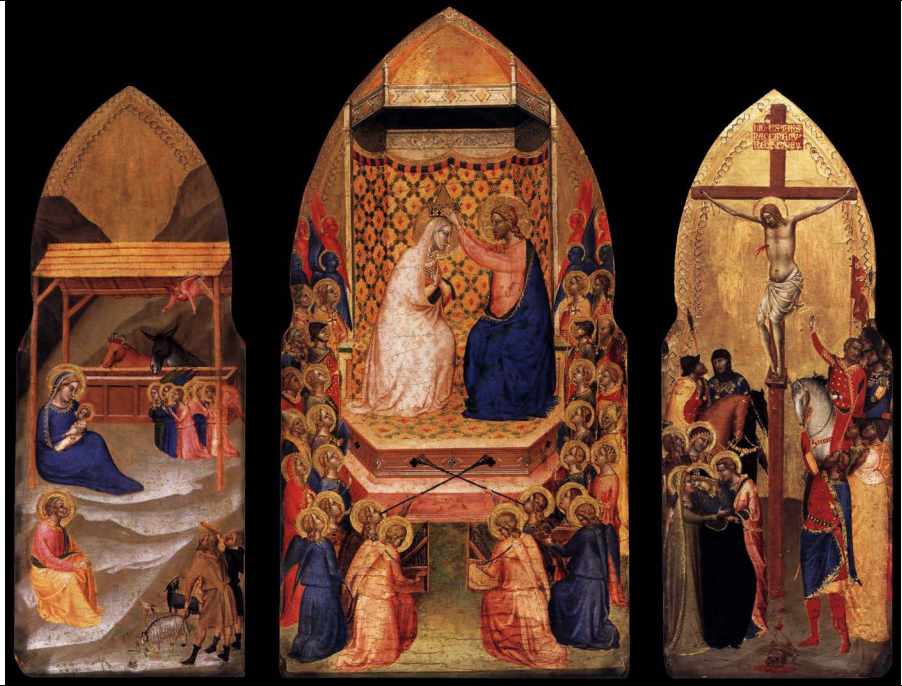
## 1338, Bernardo Daddi, Edimbourg, National Galleries of Scotland

		
Date	1338	
Peintre	Bernardo Daddi	
Dates/activité	1290 ca – 1348 ca	
Appartenance géographique	Florence	
Lieu de conservation	Edimbourg, National Galleries of Scotland	
Numéro de collection	1904	
Dimensions (cm)	Panneau central 53,5 x 28 ; panneau latéral gauche 58 x 15,5 ; panneau latéral droit 57,7 x 15,2	
Matériaux	Détrempe, argent et or sur bois	
Forme	Triptyque portatif Panneau central : <i>Crucifixion</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Vierge à l'Enfant</i> ; lunette des volets : <i>Crucifiquement de saint Pierre et saint Nicolas dotant des jeunes filles désargentées</i>	
Position dans l'œuvre entière	volet gauche	
Bibliographie	<a href="http://www.nationalgalleries.org/collection/online_search">www.nationalgalleries.org/collection/online_search</a>	

## 1338, Bernardo Daddi, Londres, Courtauld Institute


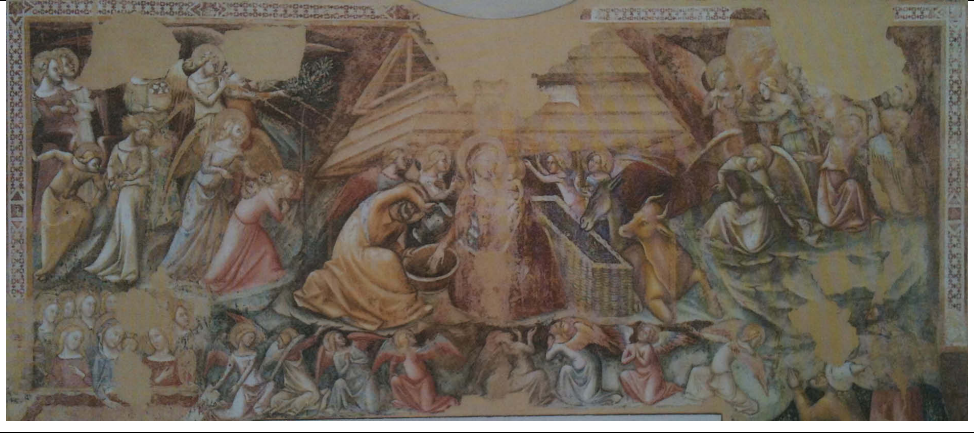
		
Date	1338, daté	
Peintre	Bernardo Daddi	
Dates/activité	1290 ca – 1348 ca	
Appartenance géographique	Florence	
Lieu de conservation	Londres, Courtauld Institute	
Numéro de collection	P. 1978.PG.81.1	
Dimensions (cm)	87,5 x 42,5	
Matériaux	Détrempe et or sur bois	
Forme	Triptyque portatif Panneau central : <i>Vierge à l'Enfant</i> volet gauche : <i>Nativité</i> volet droit : <i>Crucifixion</i> demies-lunettes des volets : <i>Annonciation</i> Revers (retable fermé) : <i>Adoration des Mages</i> et deux évêques	
Position dans l'œuvre entière	volet gauche	
Inscriptions	sur la plinthe : « ANNO DNI [M]CCCXXXVIII »	
Bibliographie	Joanna Cannon, in Courtauld Gallery 1998, [fiche] p. 26-27 ; Victor M. Schmidt, « Tabernacoli fiorentini del Trecento », in Pasut Tripps 2008, p. 111-126 ; <a href="http://www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery">www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery</a>	

## 1338-40, Bernardo Daddi, Berlin, Gemäldegalerie



	
Date	1338-40
Peintre	Bernardo Daddi
Dates/activité	1290 ca – 1348 ca
Appartenance géographique	Florence
Lieu de conservation	Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie
Numéro de collection	1064
Dimensions (cm)	57,2 x 58
Matériaux	Détrempe sur bois
Forme	Triptyque portatif Panneau central : <i>Couronnement de la Vierge</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i>
Position dans l'œuvre entière	volet gauche
Bibliographie	Victor M. Schmidt, « Tabernacoli fiorentini del Trecento », in Pasut Tripps 2008, p. 111-126



## 1338-40, Vitale da Bologna, Bologne, Pinacothèque

	
Date	1338-1340
Peintre	Vitale da Bologna
Dates/Activité	/ 1330s – 1361
Appartenance géographique	Bologne
Emplacement d'origine	Santa Maria di Mezzaratta
Lieu de conservation	Bologne, Pinacothèque
Numéro de collection	6346
Restauration(s)	2003
Technique	fresque
Forme	scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament
Position dans l'œuvre entière	revers de la façade
Bibliographie	Alessandro Volpe, in Bentini, Cammarota, Scaglietti Kelescian 2004, [fiche n. 23] p. 98-113, avec bibliographie complémentaire.

## 1340 ca, Lippo Memmi, San Gimignano, Collégiale

	
Date	1340 ca
Peintre	Lippo Memmi
Emplacement d'origine	<i>In situ</i>
Lieu de conservation	San Gimignano, Collégiale
Technique	Fresque
Forme	<i>Vie de Jésus</i> en 26 scènes
Position dans l'œuvre entière	Registre supérieur de trois 2 <sup>ème</sup> scène sur 26
Bibliographie	Baschet 2008, chapitre 3 « Le boustrophédon de San Gimignano : nœuds d'images et spatialisations du temps », p. 125 sq.

1340 ca, Lippo Memmi, San Gimignano, Collégiale,  
plan d'ensemble

Fuga in Egitto	Discesa dello Spirito Santo	Resurrezione di Cristo (rovinata in parte)	Strage degli innocenti	Circoncisione	Epifania	Natività di Cristo	Annunciazione di Maria
Cristo al Limbo (midistrutta)	Deposizione nel sepolcro (quasi del tutto scomparsa)	Crocifissione	Disputa di Gesù fra i dottori	Battesimo di Cristo	Vocazione di S. Pietro	Trasfigurazione	Entrata di Cristo in Gerusalemme
			Gesù incontra le Marie	Coronazione di spine	Flagellazione di Cristo	Bacio di Giuda	Patto di Giuda
					Cristo davanti a Caifa	Orazione nell'orto	Ultima Cena


Imberciadori, Torriti 2002, p. 24-25.

## 1340s, An. florentin, York, City Art Galleries




Date	1340s
Peintre	An. fl., atelier de Bernardo Daddi ?
Lieu de conservation	York, York City Art Gallery
Dimensions (H x L en cm)	67,9 x 19,7 chaque volet
Forme	Sont-ce les deux volets d'un triptyque ? la forme le fait fortement supposer, et les dimensions également Volet gauche : <i>Crucifixion</i> ; volet droit : <i>Vierge à l'Enfant</i> ; demies-lunettes : <i>Nativité</i> et <i>Annonciation</i>
Position dans l'œuvre entière	Demie-lunette du volet gauche
Bibliographie	Fototeca Zeri
Commentaire	Le traitement narratif de la <i>Crucifixion</i> me fait pencher en faveur de l'attribution à un peintre de l'atelier de Bernardo Daddi, par similarité avec la <i>Crucifixion</i> du triptyque de Berlin (1338-40, Gemäldegalerie).


## 1340-45, Puccio di Simone, Avignon, Petit Palais

	
Date	1340-45
Peintre	Puccio di Simone
Dates/activité	/1345-1365
Formation amont/aval	Quitte Florence en 1353-54 pour travailler à Fabriano avec Allegretto Nuzi. Se forme au contact de Bernardo Daddi et de son atelier.
Lieu de conservation	Avignon, Petit Palais
Numéro de collection	20155
Dimensions (cm)	53 x 13
Forme	Triptyque portatif Panneau central : <i>Vierge d'Humilité</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i> ; lunettes : <i>Annonciation</i>
Position dans l'œuvre entière	Volet gauche
Bibliographie	Laclotte-Moench 2005, p. 181
Commentaire	La <i>Nativité</i> s'inspire directement de celle de Daddi dans la prédelle du polyptyque de San Pancrazio (1338-40, Florence, Offices)

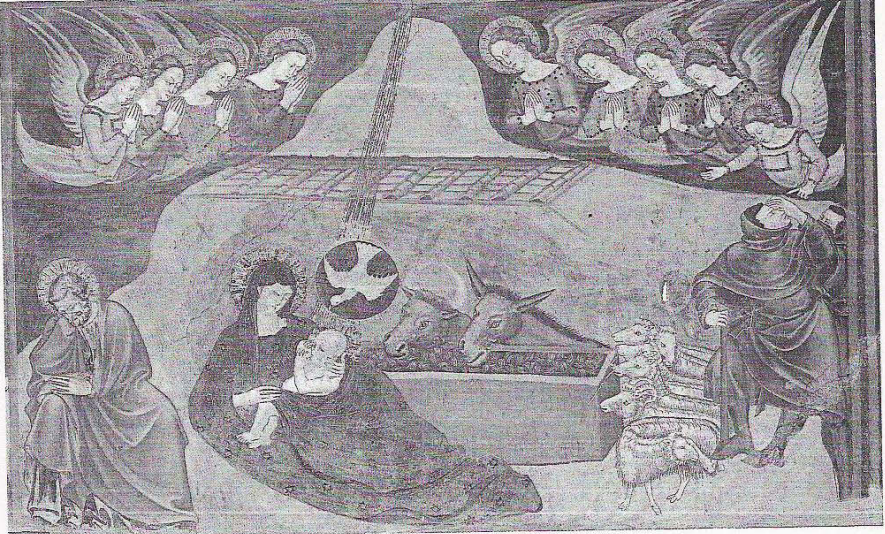
## 1340-48, Bernardo Daddi, Milan, Museo Poldi Pezzoli

		
Date	1340-48	
Peintre	Bernardo Daddi	
Dates/Activité	/ 1328-1348	
Appartenance géographique	Florence	
Lieu de conservation	Milan, Museo Poldi Pezzoli	
Numéro de collection	3497	
Restauration(s)	2000s	
Dimensions (H x L en cm)	50,6 x 45 dans l'ensemble ; 46 x 21,2 (panneau central) ; 51,5 x 12,4 (chaque volet)	
Technique	Détrempe sur bois	
Forme	Triptyque portatif Panneau central : <i>Vierge à l'Enfant</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i> ; lunette des volets : <i>Annonciation</i>	
Position dans l'œuvre entière	Volet gauche	
Bibliographie	Corpus III, III 1989, pl. add. VI et p. 364-368 ; Andrea di Lorenzo, in Bertelli 2008, [fiche 26] p. 220-229.	

**1340-60, M. di Offida, Pedara di Roccafluvione, SS. Ippolito e Cassiano**

	
Date	1340 - 1360
Peintre	M. di Offida
Lieu de conservation	Pedara di Roccafluvione (Ascoli Piceno), SS. Ippolito e Cassiano
Technique	Fresque
Position dans l'œuvre entière	Fragment
Bibliographie	Fiche Zeri, Papetti 1967, Cappelli 2003.

## 1344-68, Pace di Bartolo, Assise, Santa Chiara

	
Date	1344-68
Peintre	Pace di Bartolo ou Pace da Faenza
Formation amont/aval	Modèles français, affinités avec peinture lombarde et bolognaise
Lieu de conservation	Assise, Santa Chiara, Cappella San Giorgio
Technique	Fresque
Forme	<i>Annonciation et commanditaire, saint Georges et le dragon, Nativité, Adoration des Mages, sainte Lucie.</i>
Bibliographie	Todini 1989, p. 251 et fig. XIX



## 1345-50, Taddeo Gaddi, Florence, Galleria Moretti 2003



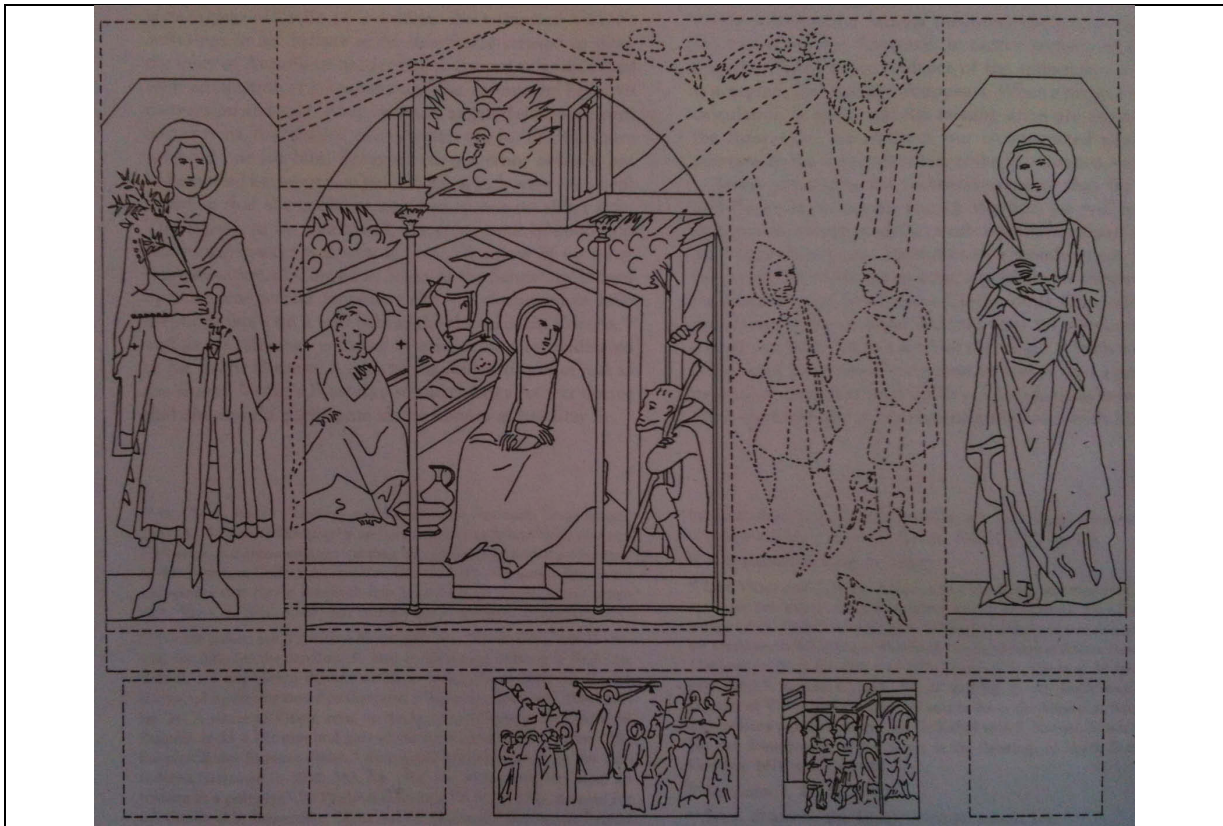
Date	1345-50
Peintre	Taddeo Gaddi
Dates/activité	1290 – 1366
Appartenance géographique	Florence
Lieu de conservation	Florence, Galleria Moretti 2003
Dimensions (cm)	37,5x18,5 (panneau central) ; 43x11,8 (chaque volet)
Matériaux	Détrempe sur bois
Forme	Triptyque portatif Panneau principal : <i>Vierge à l'Enfant</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i> ; lunette des volets : <i>Annonciation</i>
Position dans l'œuvre entière	Volet gauche
Bibliographie	Angelo Tartuferi, in Moretti 2003, [fiche] p. 30-37.

1348-51, Bartolomeo Bulgarini, Cambridge (MA),  
Harvard Art Museums/Fogg Museum



Date	1348-51
Peintre	Bartolomeo Bulgarini
Dates/Activité	/ 1338 – †1378
Appartenance géographique	Sienna
Formation amont/aval	/ Pietro Lorenzetti
Emplacement d'origine	Sienna, Duomo, chapelle de saint Victor
Lieu de conservation	Cambridge (MA), Harvard Art Museum/Fogg Museum
Forme	Triptyque démembré
Position dans l'œuvre entière	Panneau principal Panneaux latéraux : <i>saint Victor</i> pour l'un, <i>sainte Couronne</i> pour l'autre, aujourd'hui conservés au Musée national de Copenhague prédelle : <i>Crucifixion</i> (Paris, Louvre) et <i>Aveuglement de saint Victor</i> (Francfort, Städelisches Museum) et trois autres scènes non identifiées
Inscriptions	sur l'auréole de la Vierge : AVE MARIA GRATIA PLENA
Bibliographie	Frederick 1983 ; Beatson Muller Steinhoff 1986 ; Van Os 1990, p. 113-114 ; Francesco Mori, Bagnoli <i>et alii</i> 2003, [fiche biographique] p. 378-379 ; Bacci 2009b, p. 59-60 ; <a href="http://www.harvardartmuseums.org/art/232007">http://www.harvardartmuseums.org/art/232007</a> avec bibliographie complémentaire.

**1348-51, Bartolomeo Bulgarini, Cambridge (MA),  
Harvard Art Museums/Fogg Museum**



hypothèse de reconstitution du polyptyque de Bartolomeo Bulgarini



Broderie, 1350 ap., 50 x 33 cm, loc. inc. (publiée dans Beatson, Muller, Steinhoff 1986, p. 618)

## Les retables du Duomo de Sienne

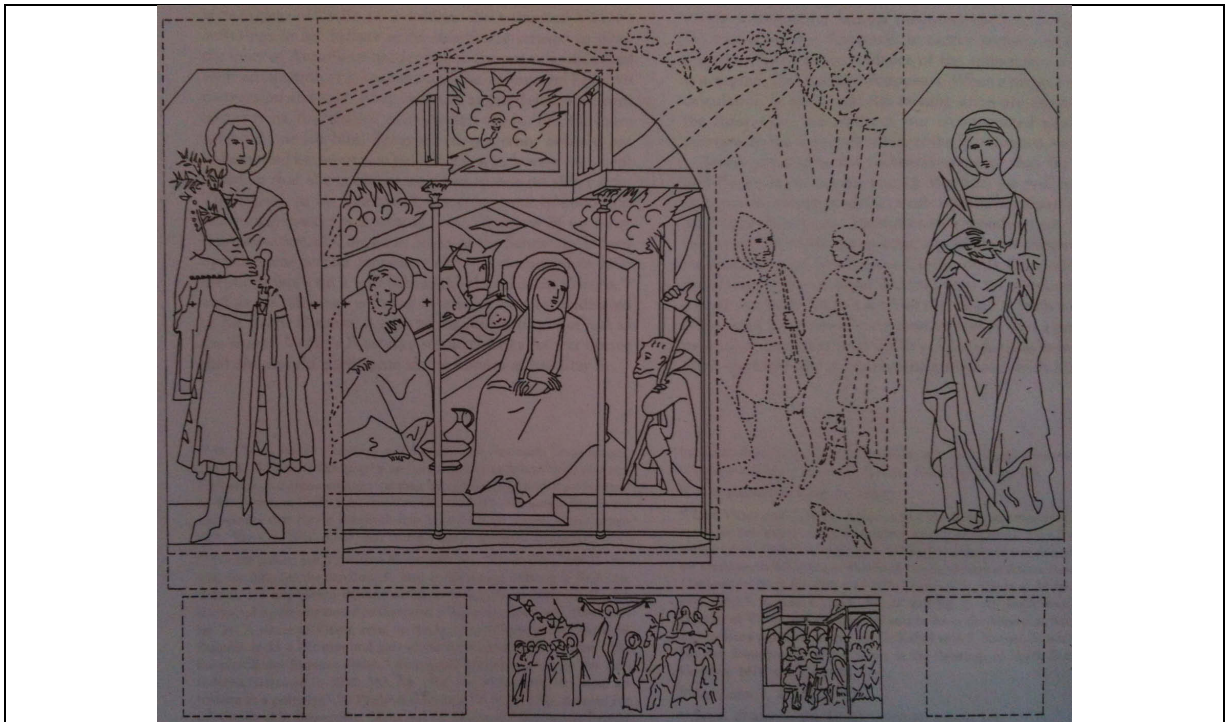


Pietro Lorenzetti, *Nativité de Marie*, 1335-42, 188 x 183 cm, Sienne, Opera del Duomo (anc. Sienne, Duomo, Cappella di San Savino). Le retable complet comportait deux panneaux latéraux avec les saints Savin et Barthélémy.

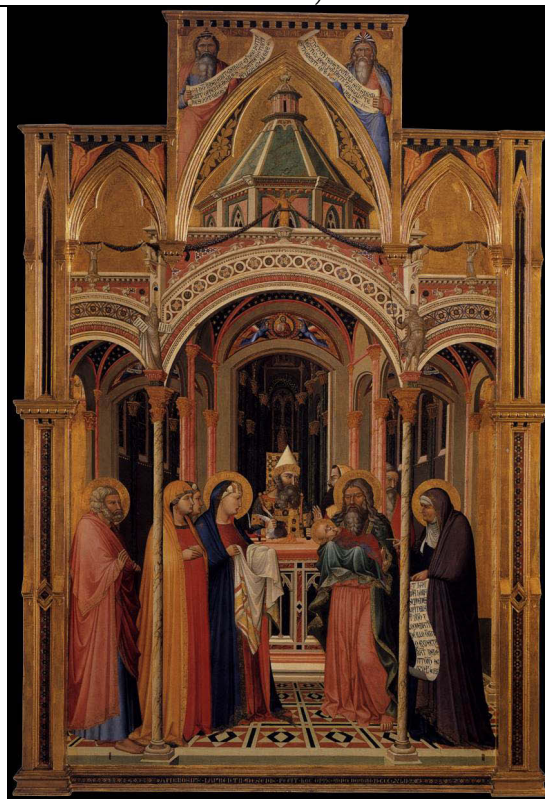


Simone Martini et Lippo Memmi, *Annonciation avec les saints Ansano et Massima*, 1333, 265 x 305 cm, Florence, Offices (anc. Sienne, Duomo, Cappella di Sant'Ansano).

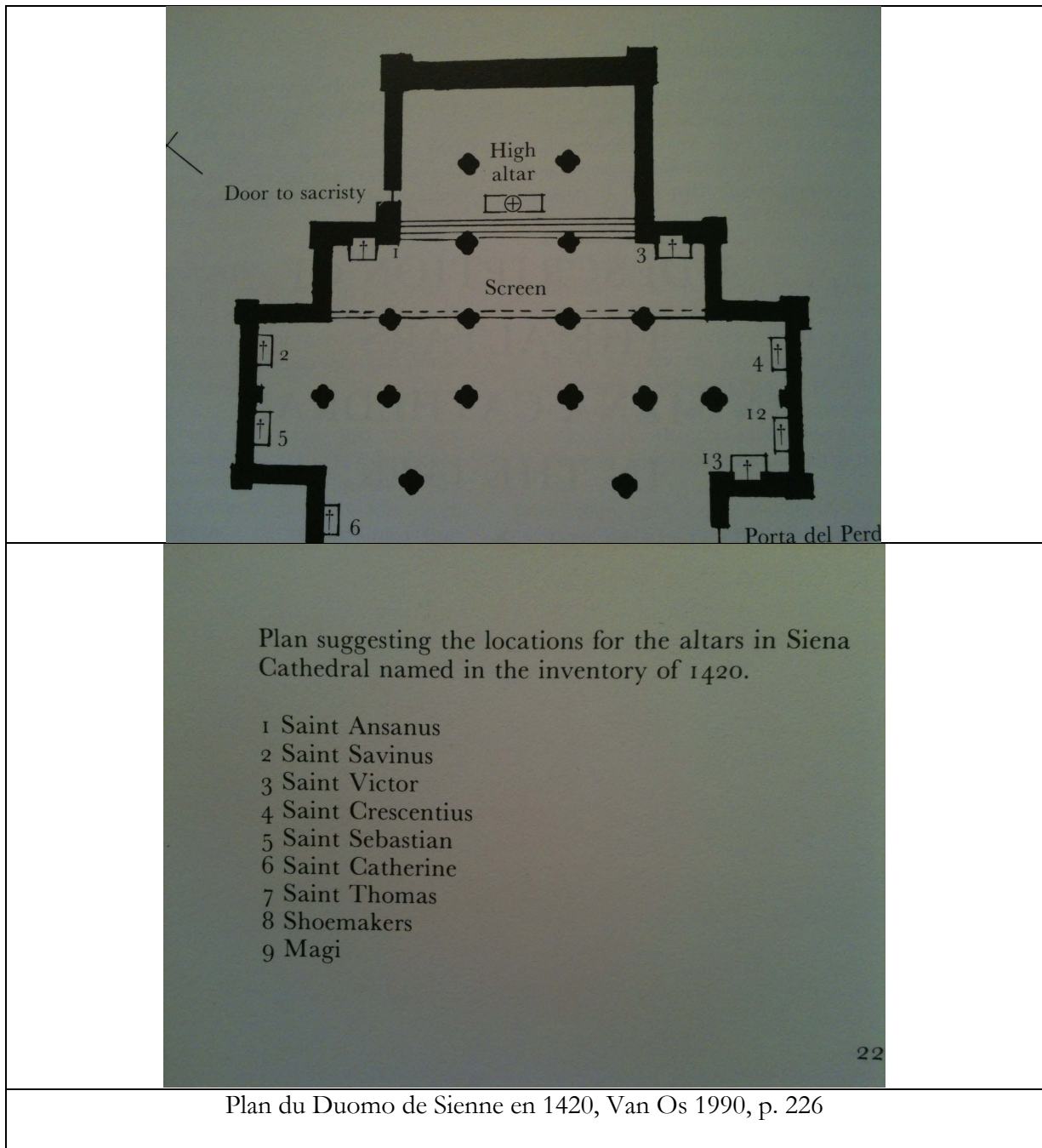
## Les retables du Duomo de Sienne



Bartolomeo Bulgarini, *Nativité avec les saints Savin et Corona*, 1348-51, 190 x 294 cm (hypothèse de reconstruction) Cambridge (MA), Fogg Art Museum (anc. Sienne, Duomo, Cappella di San Savino).



Ambrogio Lorenzetti, *Présentation au Temple*, 1342, 257 x 168 cm, Florence, Offices (anc. Sienne, Duomo, Cappella di San Crescenzo). Le retable comportait deux panneaux latéraux avec les saints Crescenzo et Michel Archange.



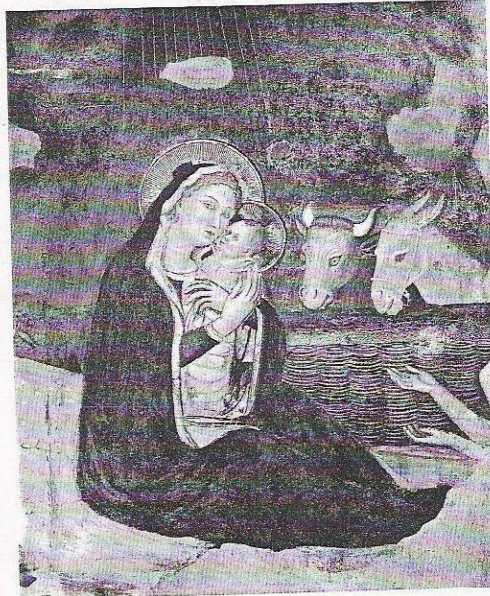
**1350, M. della Pietà, Berlin, Gemäldegalerie**



Maestro della Pietà, Natività di Gesù  
-insieme

Date	1350 (?)
Peintre	M. della Pietà
Lieu de conservation	Berlin, Gemäldegalerie
Dimensions (H x L en cm)	85,5 x 32,5
Technique	détrempe sur bois
Position dans l'œuvre entière	Fragment esseulé
Bibliographie	Fototeca Zeri


### 1350 ca, M. della Natività di Santa Chiara, Assise, Santa Chiara



Date	1350 ca
Peintre	M. della Natività di Santa Chiara
Appartenance géographique	Assise
Lieu de conservation	Assise, Santa Chiara, transept gauche
Technique	Fresque
Forme	Fragment
Bibliographie	Todini 1989, p. 100 et 162.



## 1350 ca, Allegretto Nuzi, Detroit, Institute of Art



		
Date	1350 ca	
Peintre	Allegretto Nuzi	
Dates/Activité	/1343 – 1373	
Appartenance géographique	Fabriano	
Lieu de conservation	Detroit, Institute of Art	
Numéro de collection	89.19	
Dimensions (H x L en cm)	47 x 21 (panneau central) ; 47 x 12 (chaque volet)	
Technique	Détrempe sur bois	
Forme	Triptyque portatif Panneau central : <i>Vierge à l'Enfant</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i> ; lunette des volets : <i>Annonciation</i>	
Position dans l'œuvre entière	Volet gauche	
Bibliographie	Alberto Lenza, in Tartuferi 2008, [fiche 16] p. 126.	

## 1350 ca, Allegretto Nuzi, Vienne, Liechtenstein Museum




Date	1350 ca (?)
Peintre	Allegretto Nuzi
Dates/Activité	1315 – 1373
Appartenance géographique	Fabriano
Lieu de conservation	Vienne, Liechtenstein Museum
Numéro de collection	GE 870
Restauration(s)	
Dimensions (H x L en cm)	15,5 x 12,2
Technique	détrempe sur bois
Forme	fragment de panneau, probablement appartenant à un triptyque portatif à l'origine
Bibliographie	Kräftner, Hanzl 2008, [fiche] p. 31.


**1350 ca, Cristoforo di Bindoccio et Meo di Pero,  
Pienza, Museo Diocesano**

	
Date	1350 ca
Peintre	Cristoforo di Bindoccio e Meo di Pero (?)
Appartenance géographique	Sienne
Emplacement d'origine	Spedale di Santa Maria della Scala (?)
Lieu de conservation	Pienza, Museo Diocesano
Dimensions (H x L en cm)	156 x 154
Technique	détrempe sur bois
Forme	triptyque avec 48 scènes : 14 par volet et 20 dans le panneau principal réparties sur 7 registres sens de lecture : du bas vers le haut, de gauche à droite
Position dans l'œuvre entière	troisième scène du registre inférieur
Bibliographie	Bacci 2009, p. 18-19


## 1350-55, Puccio di Simone, New York, Metropolitan Museum of Art

		
Date	1350-55	
Peintre	Puccio di Simone/M. della Pala di Fabriano	
Formation amont/aval	Bernardo Daddi/	
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum of Art	
Dimensions (H x L en cm)	21 x 38	
Forme	Prédelle de cinq scènes : <i>Annonciation</i> , <i>Nativité</i> , [ <i>Crucifixion</i> ?], <i>Lamentation</i> , <i>Saintes Femmes au Tombeau</i>	
Position dans l'œuvre entière	2/5	
Bibliographie	Corpus III, V 2001, p. 367-381, pl. XXXV-1.	


## 1350-64, Giovanni di Nicola, Pise, San Martino

	
Date	1350-1364
Peintre	Giovanni di Nicola
Dates/activité	Doc. 1350 – 1364
Appartenance géographique	Pise
Formation amont/aval	Lippo Memmi/
Lieu de conservation	San Martino, revers de façade
Emplacement d'origine	<i>In situ</i>
Dimensions	plus de deux mètres
Matériaux	Fresque
Forme	Cycle de l'Enfance : <i>Annonciation+ Visitation</i> <i>Nativité de saint Jean-Baptiste</i> <i>Nativité + Adoration des Mages</i> <i>Présentation au Temple</i>
Bibliographie	Ronzani, Moreschini, Ceccarelli, Mallegni 2007 ; Solberg 2010, p. 485.

**1350s-60s, ent. Pellino di Vannuccio, Pérouse,  
Galleria Nazionale dell'Umbria**

	
Date	1350s-1360s
Peintre	entourage de Pellino di Vannuccio
Appartenance géographique	Pérouse
Emplacement d'origine	Pérouse, monastère de Santa Giuliana
Lieu de conservation	Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria
Numéro de collection	52 et 54
Restauration(s)	1954 (L. Fumi), 1985
Dimensions (H x L en cm)	<i>Nativité</i> : 239 x 305 ; <i>Adoration de l'Enfant</i> : 239 x 282
Technique	fresque
Forme	lunette
Position dans l'œuvre entière	l'emplacement d'origine dans le monastère demeure inconnu
Bibliographie	Aldo Cicinelli et Giovanna Martellotti, in Bon Valsassina, Garibaldi 1994, [fiche 32] p. 153.

1350-75, Ent. d'Orcagna, Cambridge (MA),  
Harvard Art Museums/Fogg Museum

	
Date	1350-75
Peintre	Élève ou assistant d'Orcagna
Commanditaire(s)	le couple est représenté au pied du cercueil dans la <i>Lamentation</i>
Lieu de conservation	Cambridge (MA), Harvard Art Museums/Fogg Museum
Numéro de collection	1917.213
Dimensions (H x L en cm)	82,5 x 54,3
Technique	détrempe sur bois
Forme	panneau à deux registres avec médaillon médaillon : <i>Crucifixion</i> registre supérieur : <i>Annonciation, Nativité</i> registre inférieur : <i>Lamentation</i>
Position dans l'œuvre entière	deuxième scène du registre haut
Bibliographie	Fogg Art Museum 1919, [fiche n° 2], p. 40-43 avec bibliographie complémentaire ; Peters-Bowron 1990, p. 118-288 ; <a href="http://www.harvardartmuseums.org/art/232061">http://www.harvardartmuseums.org/art/232061</a>


## 1350-99, An. florentin, Pérouse, Coll. Van Marle



Date	1350-99
Peintre	An. florentin
Appartenance géographique	Florence
Lieu de conservation	Inconnu (anciennement Pérouse, Coll. Van Marle)
Dimensions (H x L en cm)	64 x 48
Technique	Détrempe sur bois
Forme	Triptyque portatif Panneau central : <i>Vierge à l'Enfant</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i> ; cimaises : <i>Annonciation</i>
Position dans l'œuvre entière	Volet gauche
Bibliographie	Fototeca Zeri




## 1350-99, An. florentin, loc. inc.

	
Date	1350-99
Peintre	An. florentin
Appartenance géographique	Florence
Lieu de conservation	inconnu
Forme	Triptyque portatif Panneau principal : <i>Vierge à l'Enfant</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i> ; <i>Annonciation</i> dans les lunettes des volets
Position dans l'œuvre entière	Volet gauche
Bibliographie	Zeri

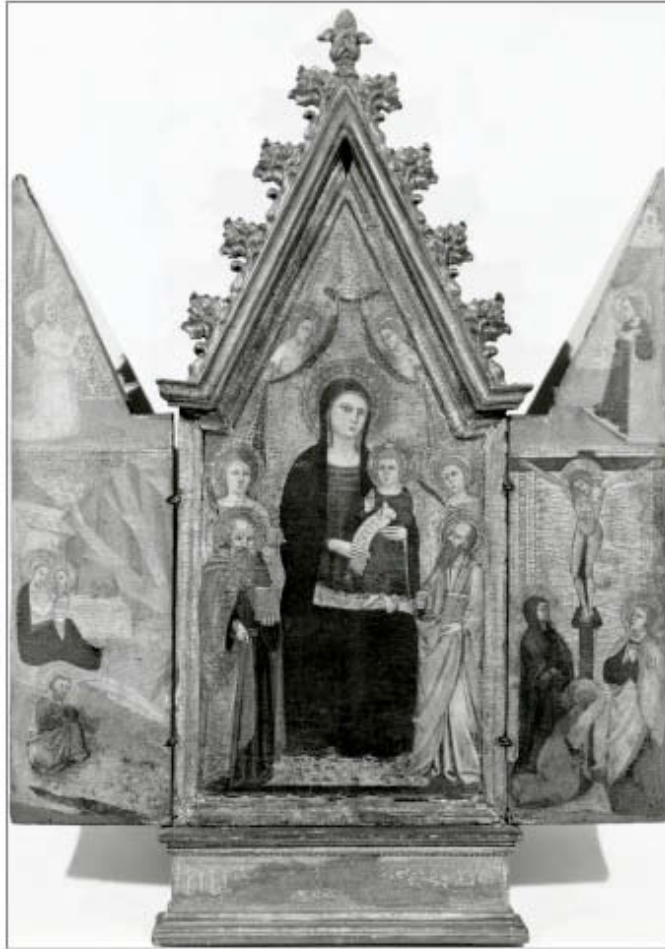
## 1350-99, An. florentin, Londres, Wengraf

Date	1350-99
Peintre	An. florentin
Appartenance géographique	Florence
Lieu de conservation	Londres, Wengraf (1966 ca)
Dimensions (H x L en cm)	39,5 x 37
Technique	Détrempe sur bois
Forme	Triptyque portatif Panneau central : <i>Vierge à l'Enfant</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i> ; lunettes : <i>Annonciation</i>
Position dans l'œuvre entière	Volet gauche
Bibliographie	Fototeca Zeri

**1350-99, An. florentin, Tavarnelle Val di Pesa,  
Santa Maria della Neve**



	
Date	1350-1399
Peintre	An. florentin
Appartenance géographique	Florence
Lieu de conservation	Tavarnelle Val di Pesa, Santa Maria della Neve
Dimensions (H x L en cm)	40,6 x 44,5
Technique	Détrempe sur bois
Forme	Triptyque portatif Panneau central : <i>Crucifixion</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : cinq saints ; lunettes : <i>Annonciation</i>
Position dans l'œuvre entière	Volet gauche
Bibliographie	Fototeca Zeri

## 1350-99, An. florentin, New York, Christie's 1980



Date	1350-99
Peintre	Jacopo di Cione
Appartenance géographique	Florence
Lieu de conservation	New York, Christie's, 10 janvier 1980, n. 80
Dimensions (H x L en cm)	48,9 x 52,7
Technique	Détrempe sur bois
Forme	Triptyque portatif Panneau central : <i>Vierge à l'Enfant</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i> ; lunettes : <i>Annonciation</i>
Position dans l'œuvre entière	Volet gauche
Bibliographie	Fototeca Zeri

## 1350-99, Diotallevi di Angeluccio, San Severino Marche, Pinacothèque

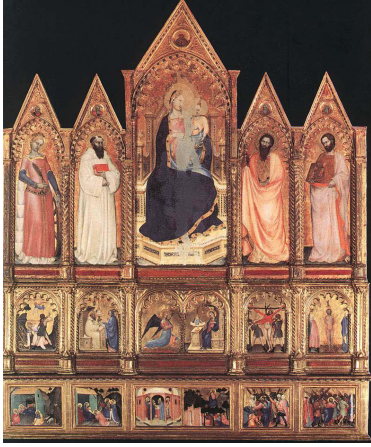

	
Date	1350-1400
Peintre	Diotallevi di Angeluccio da Esanatoglia
Formation amont/aval	prob. Allegretto Nuzi/
Emplacement d'origine	San Severino (Marches), San Francesco al Castello (aujourd'hui détruite)
Lieu de conservation	San Severino, Pinacothèque
Dimensions (H x L en cm)	261 x 227
Technique	fresque détachée
Forme	partie d'un cycle qui décorait le chœur de l'église
Bibliographie	Vitalini-Sacconi 1969, avec bibliographie complémentaire.
Commentaire	Signalée et photographiée par Jean-Baptiste Delzant (2/5/2012)

## 1350-99, ent. du M. Trecentesco, Subiaco, Sacro Speco



Date	1350-1400
Peintre	entourage du M. Trecentesco
Appartenance géographique	Sienna (?)
Lieu de conservation	Subiaco, Sacro Speco, Cappella della Madonna
Technique	fresque
Bibliographie	Giumelli 1982, p. 180.

## 1355, Giovanni da Milano, Prato, Museo Civico

	
Date	1355
Peintre	Giovanni da Milano
Dates/activité	Doc. 1346-69
Appartenance géographique	né à Como, travailla à Florence et Rome
Formation amont/aval	/ at. Bernardo Daddi
Commanditaire(s)	Francesco di Tieri, recteur du Spedale de 1333 à 1372, le même a été commanditaire de Bernardo Daddi quelques années auparavant. Exécute le legs des frères Niccolò et Egidio di Salvato Mati, exprimé dans leurs testaments respectifs du 4 et du 7 juillet 1348.
Lieu de conservation	Prato, Museo Civico
Restauration(s)	1886 (Domenico Fiscalì), 1911 (idem), 1953 (G. Rosi), 1958-61 (Gaetano Lo Vullo), 1997-2001
Numéro de collection	1307
Emplacement d'origine	Prato, Spedale della Misericordia, San Barnaba
Dimensions (cm)	236 x 201, 21,5 x 28,5 ( <i>Nativité seule</i> )
Matériaux	or et détrempe sur bois
Forme	Pentaptyque Registre principal : <i>Vierge à l'Enfant entourée de sainte Catherine d'Alexandrie, saint Bernard de Clairvaux, saint Barthélémy, saint Barnabé</i> prédelle : <i>Martyre de sainte Catherine, Bernard a une vision de la Vierge, Annonciation, Martyre de saint Barthélémy, Martyre de saint Barnabé.</i> Marche d'autel : <i>Nativité, Adoration des Mages, Présentation au Temple, Prière au Jardin des Oliviers, Arrestation de Jésus, Montée au Calvaire</i>
Position dans l'œuvre entière	première scène de la marche d'autel
Inscriptions	Sous le panneau central : « <i>ego Johannes de Mediolano pinxi hoc opus</i> » Sous l'Annonciation : « <i>Frate Francesco feci dipingere questa tavola</i> »
Bibliographie	Angela Protesti, in Mannini 1990, [fiche 3], p. 59-61 avec bibliographie complémentaire ; Cerretelli, Mannini 2004, p. 15 ; Parenti 2008, p. 60, fiche 12 (Sonia Chiodo, p. 182-189). sur Giovanni da Milano : Marabottini 1950, Boskovits 1966, Cavadini 1980

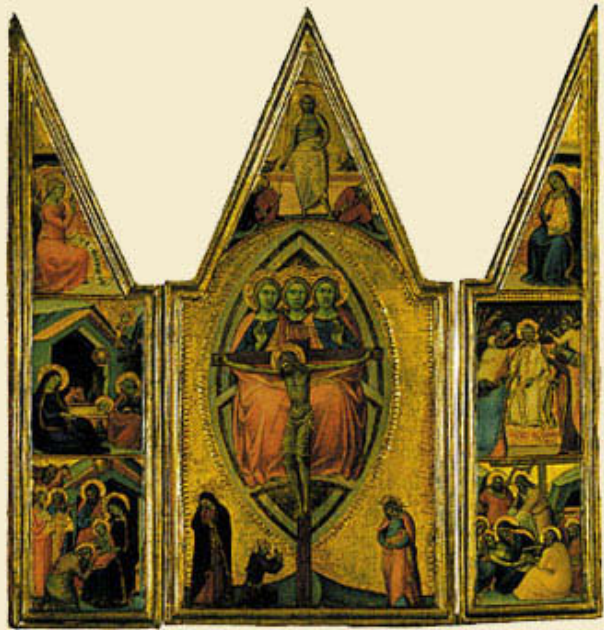
## 1355-60, M. di San Lucchese, coll. part.



Date	1355-60
Peintre	M. di San Lucchese
Dates/Activité	/1340 ca – 1370
Appartenance géographique	Florence
Lieu de conservation	Coll. part.
Dimensions (H x L en cm)	60 x 24 (panneau principal) ; 60 x 12,5 (chaque volet)
Forme	Triptyque portatif Panneau central : <i>Vierge à l'Enfant</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i> ; lunettes : <i>Annonciation</i>
Position dans l'œuvre entière	Volet gauche
Inscriptions	Ange de l'Annonciation : AVE/MAR/IA GR/ATI A PL/ENA Socle : AVE GRATIA PLENA
Bibliographie	Tartuferi 2008, p. 130



## 1356-61, Luca di Tommè, San Diego, Timken Museum of Art

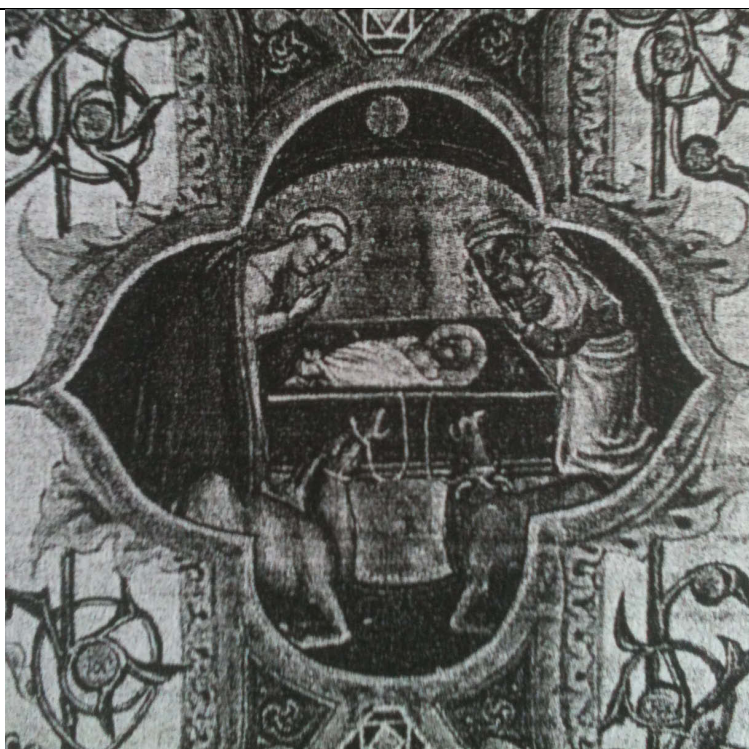
		
Date	1356-61	
Peintre	Luca di Tommè	
Dates/Activité	Act. 1356-1390	
Appartenance géographique	Sienna	
Formation amont/aval	Pietro Lorenzetti et Niccolò di Ser Sozzo/	
Lieu de conservation	San Diego, Timken Art Gallery	
Numéro de collection	3.1967	
Dimensions (H x L en cm)	56,5 x 53,5	
Technique	Détrempe sur bois	
Forme	Triptyque portatif panneau central : <i>Crucifixion avec Trinité, Résurrection</i> volet gauche : <i>Nativité, Adoration des Mages</i> volet droit : <i>Dérision du Christ, Lamentation</i> lunettes : <i>Annonciation</i>	
Position dans l'œuvre entière	Registre médian du volet gauche	
Inscriptions	Ange de l' <i>Annonciation</i> : « AVE [MARIA] GRATIA PLE[NA] »	
Bibliographie	Fehm 1986, fiche 4, p. 61-64	

## 1360 ca, Niccolò di Tommaso, Paris, Galerie Sarti




Date	1360 ca
Peintre	Niccolò di Tommaso
Appartenance géographique	Florence, Naples, Pistoia
Lieu de conservation	Paris, Galerie G. Sarti
Dimensions (H x L en cm)	71,1 x 50,5
Technique	détrempe sur bois
Forme	triptyque portatif
Position dans l'œuvre entière	volet gauche panneau principal : <i>Vierge à l'Enfant</i> volet droit : <i>Crucifixion</i> cimaises des volets : <i>Annonciation</i>
Inscriptions	socle du triptyque : « ave maria gratia plena »
Bibliographie	Kräfte, Hanzl 2008, p. 37.

1360-70, Ent. d'Orcagna, Berlin, Kupferstischkabinett



Enlumineur de l'entourage d'Orcagna, *Nativité*, 1360-70, Berlin, Kupferstichkabinett, 680  
l'adoration de tous et les animaux chantants

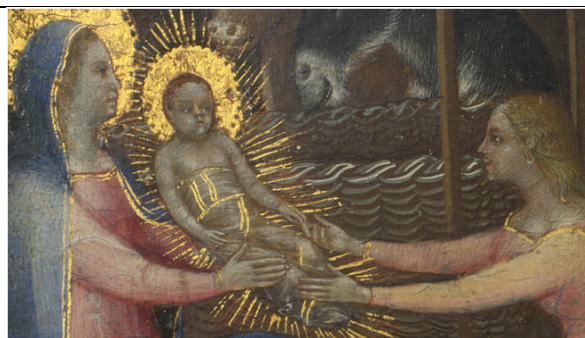
## 1365-82, Simone de' Crocefissi, Florence, Offices

		
Date	1365-1382	
Peintre	Simone dei Crocefissi	
Dates/Activité	seconde moitié du Trecento	
Lieu de conservation	Florence, Offices	
Numéro de collection	3475	
Dimensions (H x L en cm)	47 x 25	
Technique	or et détrempe sur bois	
Inscriptions	signé : « SYMON PIN. »	
Bibliographie	Gregori 2000, p. 53 ; <a href="http://www.polomuseale.firenze.it/inv1890/scheda.asp">www.polomuseale.firenze.it/inv1890/scheda.asp</a>	

## 1367, Giusto de' Menabuoi, Londres, National Gallery

	 <p style="text-align: center; font-size: small;">Photo © The National Gallery, London. <span style="float: right;">Copyright © 2000 National Gallery, London. All rights reserved.</span></p>
Date	1367
Peintre	Giusto de' Menabuoi
Dates/Activité	/ 1349 – 1387(91 ?)
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Bernardo Daddi ou Maso di Banco (?)
Lieu de conservation	Londres, National Gallery
Numéro de collection	NG 701
Dimensions (H x L en cm)	48 x 25
Technique	Détrempe sur bois (peuplier)
Forme	<p>Triptyque portatif</p> <p>Panneau central : <i>Couronnement de la Vierge</i></p> <p>volet gauche : <i>Nativité</i></p> <p>volet droit : <i>Crucifixion</i></p> <p>cimaises : <i>Annonciation</i></p> <p>au revers des volets (fermés), sur trois registres : <i>Joachim chassé du Temple</i>, <i>Songe de Joachim</i>, <i>Rencontre à la Porte Dorée</i>, <i>Nativité de Marie</i>, <i>Présentation au Temple de Marie</i>, <i>Mariage de Marie et de Joseph</i>.</p>
Position dans l'œuvre entière	Volet gauche
Inscriptions	<p>signé sur le revers : « [ju]stus pinxit in mediol[ano] »</p> <p>daté côté face : « an[n]o d[omi]ni mcccclxvii »</p>
Bibliographie	<p>M. Davies, in Gordon 1988, p. 40-44 ; Baker, Henry 1995, p. 272 avec bibliographie complémentaire ;</p> <p><a href="http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giusto-de-menabuoi-the-coronation-of-the-virgin-and-other-scenes">http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giusto-de-menabuoi-the-coronation-of-the-virgin-and-other-scenes</a> ; Victor M. Schmidt, « Tabernacoli fiorentini del Trecento », in Pasut Tripps 2008, p. 111-126 ; Parenti 2008, p. 83-86.</p>

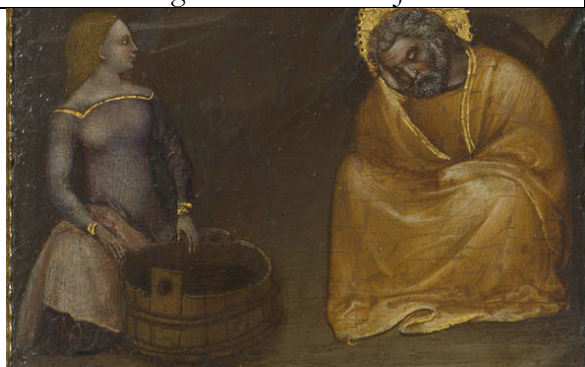
1367, Giusto de' Menabuoi, Londres, National Gallery



la sage-femme touche Jésus



Les voisines apportent de quoi restaurer l'accouchée





La seconde sage-femme prépare le bain





Marie nouvelle-née va prendre son bain

La *Nativité de Jésus* (face du volet gauche) et la *Nativité de Marie* (revers du volet droit) dans le triptyque portatif de Giusto de' Menabuoi, 1367, Londres, National Gallery

## 1370, Andrea Bonaiuti, Moscou, Musée Pouchkine

	
Date	1370
Peintre	Andrea Bonaiuti
Dates/Activité	Act. 1343-1377
Appartenance géographique	Florence
Lieu de conservation	Moscou, Musée Pouchkine
Numéro de collection	232
Dimensions (H x L en cm)	75 x 56 (90 x 62,5 dans le catalogue consulté à la BCMN : avec le cadre ? le cat est écrit en russe)
Technique	Détrempe sur bois
Forme	Triptyque portatif Panneau central : <i>Vierge à l'Enfant et Nativité</i> ; volet gauche : <i>Adoration des Mages</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i> ; lunettes : <i>Annonciation</i>
Position dans l'œuvre entière	Panneau central, partie inférieure
Bibliographie	Markova 2002, fiche p. 20-22 ; Antonova 1988, p. 174 et Pl. 6

## 1370-71, Jacopo di Cione, Londres, National Gallery

 <p>Copyright © 2000 National Gallery, London. All rights reserved.</p>	
Date	1370-71
Peintre	Jacopo di Cione
Dates/Activité	/ 1365-1398(1400)
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	frère des peintres Nardo et Andrea (dit Orcagna) et du sculpteur Matteo
Commanditaire(s)	famille Albizzi (? Baker, Henry 1995)
Emplacement d'origine	Florence, San Pier Maggiore, autel principal
Lieu de conservation	Londres, National Gallery
Numéro de collection	NG 573 (Nativité seule)
Dimensions (H x L en cm)	95,5 x 49,4 (Nativité seule)
Technique	Détrempé sur bois
Forme	<p>Polyptyque reconstitué par la critique</p> <p>pinacles : <i>Crucifixion</i> et chœur céleste</p> <p>registre haut : <i>Nativité, Adoration des Mages, Résurrection, les Femmes au Tombeau, Ascension, Pentecôte</i></p> <p>registre principal : <i>Couronnement de la Vierge</i></p> <p>prédelle (vie de saint Pierre) : <i>arrestation, libération, le saint ressuscite le fils de Théophile, en chaire à Antioche, dernière rencontre avec saint Paul à Rome, Crucifiement</i>, pied du pilier droit : <i>décollation de saint Paul</i></p> <p>pied du pilier gauche : perdu (conversion de saint Paul ?)</p>
Position dans l'œuvre entière	Registre supérieur, première scène à gauche
Bibliographie	<p>Baker, Henry 1995, p. 121 avec bibliographie complémentaire ; <a href="http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jacopo-di-cione-and-workshop-the-nativity-with-the-annunciation-to-the-shepherds-and-the-adoration-of-the-shepherds-upper-tier-panel">http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jacopo-di-cione-and-workshop-the-nativity-with-the-annunciation-to-the-shepherds-and-the-adoration-of-the-shepherds-upper-tier-panel</a> ; Zeri, De Marchi 1997, p. 158-161 ; Schmidt 2002, p. 217 ; Strehlke 2004, p. 202-210 avec bibliographie complémentaire.</p>



## 1370-75, Agnolo Gaddi, Barcelone, MNAC



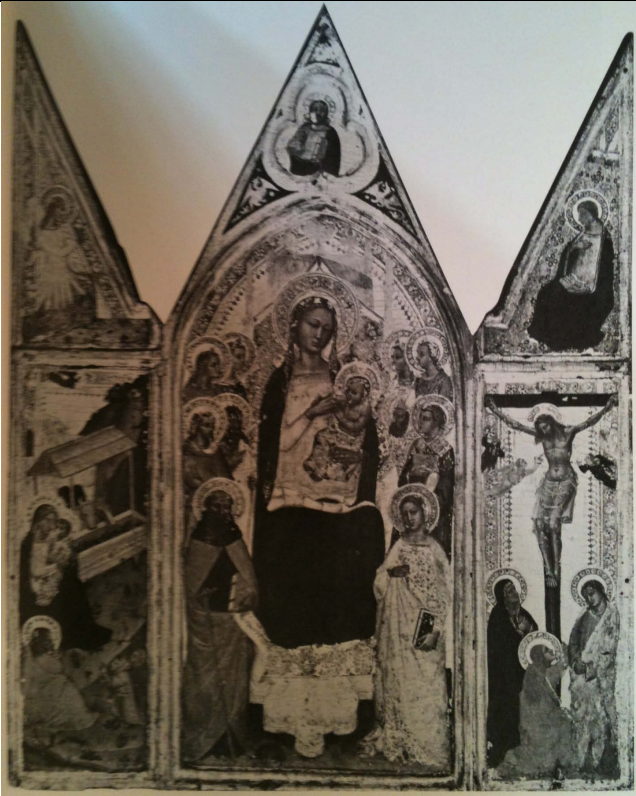
Date	1370-75
Peintre	Agnolo Gaddi
Appartenance géographique	Florence
Lieu de conservation	Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya
Technique	Détrempe sur bois
Forme	Triptyque portatif Panneau central : <i>Vierge à l'Enfant</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i> ; lunettes : <i>Annonciation</i>
Position dans l'œuvre entière	Volet gauche
Bibliographie	Fototeca Zeri

## 1370s, ent. d'Allegretto Nuzi, Fabriano, San Venanzio




Date	1370s (?)
Peintre	Entourage d'Allegretto Nuzi
Dates/Activité	Actif de 1340 ca à 1373 (†)
Appartenance géographique	Fabriano
Emplacement d'origine	In situ
Lieu de conservation	Fabriano, Cattedrale San Venanzio, deuxième chapelle gauche du cœur la première comporte un cycle de l' <i>Invention de la vraie croix</i> par Giovanni di Corraduccio (postérieure) au moment où le peintre de cette <i>Nativité</i> a réalisé sa fresque, San Venanzio était une Collégiale, pas encore une Cathédrale
Technique	Fresque
Commentaire	Signalée et photographiée par Jean-Baptiste Delzant le 30/11/11.


1370s, Niccolò di Tommaso, La Haye,  
Rijksmuseum Meermanno Westremianum

		
Date	1370s (?)	
Peintre	Niccolò di Tommaso	
Lieu de conservation	La Hague, Rijksmuseum Meermanno Westremianum	
Technique	détrempe sur bois	
Forme	triptyque portatif	
Position dans l'œuvre entière	volet gauche : <i>Nativité</i> panneau principal : <i>Vierge à l'Enfant</i> volet droit : <i>Crucifixion</i> lunettes des volets : <i>Annonciation</i>	
Bibliographie	Prakken, Van Os 1974.	

## 1370-80, Jacopo di Cione, Ottawa, Musée des Beaux-Arts

		
Date	1370-80	
Peintre	Jacopo di Cione	
Dates/Activité	1320 ca – 1400 ca	
Appartenance géographique	Florence	
Formation amont/aval	Frère d'Andrea (dit Orcagna) et de Nardo	
Lieu de conservation	Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada	
Numéro de collection	15000	
Dimensions (H x L en cm)	76,5 x 69,2	
Technique	Détrempe sur bois	
Forme	Triptyque portatif Panneau central : <i>Vierge à l'Enfant</i> , pignon : <i>Christ bénissant</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i> ; lunettes : <i>Annonciation</i> Socle : croix dorée sur écu bleu, bandes dorées horizontales sur écu rouge	
Position dans l'œuvre entière	Volet gauche	
Inscriptions	Ange de l' <i>Annonciation</i> : « AVE.GRATIA.PLENA/DOMINUS TECUM »	
Bibliographie	Laskin Pantazzi 1987, p. 154-156.	

## 1370-84, Ugolino di Prete Ilario, Orvieto, Duomo

		
Date	1370-1384	
Peintre	Ugolino di Prete Ilario	
Appartenance géographique	Ombrie	
Emplacement d'origine	Orvieto, Duomo, tribune	
Lieu de conservation	<i>in situ</i>	
Dimensions (H x L en cm)	l'ensemble des fresques couvre plus de 2700 mètres carrés	
Technique	fresque	
Forme	<i>Vie de Joachim et d'Anne, Vie de Marie</i>	
Bibliographie	Zimeri 1976 ; <a href="http://www.opsm.it/duomo/016.html">http://www.opsm.it/duomo/016.html</a>	


## 1370-90, An. véronais, Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria



Pal. F.lli Alinari N. 81299 - Perugia, Gall. Nazionale - Spallizio di S. Caterina (Lontano seguace di Cola di Petrucciolo) (641r. 1954)

Date	1370-90
Peintre	An. véronais (?)
Lieu de conservation	Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria
Numéro de collection	73
Dimensions (H x L en cm)	65 x 64
Technique	Détrempe sur bois
Forme	Triptyque portatif Panneau central : <i>Noces mystiques de sainte Catherine et Crucifixion</i> ; volet gauche : quatre saints ; volet droit : <i>Nativité</i> ; cimaises : <i>Annonciation</i>
Position dans l'œuvre entière	Volet droit
Bibliographie	Santi 1989, p. 88

## 1373-75, Niccolò di Tommaso, Philadelphie, Museum of Art

	
Date	1373-75
Peintre	Niccolò di Tommaso
Dates/Activité	/1340-1376
Appartenance géographique	Florence, travaille à Pistoia et à Naples
Formation amont/aval	Orcagna/
Commanditaire(s)	Nicola Orsini ? <ul style="list-style-type: none"> <li>- gendre de del Balzo, principal commanditaire de Niccolò di Tommaso après la reine Jeanne</li> <li>- fervent défenseur de Brigitte</li> <li>- saint Nicolas présent dans le triptyque</li> </ul>
Emplacement d'origine	Chez Nicola Orsini ? Dans la chapelle représentée dans les mains de l'ange en haut à gauche ?
Lieu de conservation	Philadelphie, Museum of Art
Numéro de collection	120
Restauration(s)	1941
Dimensions (H x L en cm)	63,5 x 29 panneau central 53,6 x 12,7 panneau gauche ; 53,5 x 12,7 panneau droit
Technique	Détrempe sur bois
Forme	Triptyque portatif Panneau central : <i>Nativité avec sainte Brigitte de Suède</i> ; volet gauche : <i>saint Antoine abbé, sainte Catherine d'Alexandrie, saint Nicolas, sainte Jacques</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i> ; lunettes : <i>Annonciation</i>
Position dans l'œuvre entière	Panneau central
Inscriptions	Devant Marie : AVE MARIA GRATIA (Luc 1 :28) Sous Dieu le Père : HIS EST FILIVS MEVS (Mat. 3 :17) Séraphin de gauche : GLORIA IN EXCELSIS DEO (Luc 2 :14) Séraphin de droite : [E]T IN TERRA. PAX HOMINIBUS (Luc 2 :14) Marie : VIAT. DEVS MEVS DOMINVS MEVS FILIVS MEVS
Bibliographie	Skaug 2001 ; Aili Svanberg 2003 ; Strehlke 2004


## 1373-75, Niccolò di Tommaso, Vatican, Pinacothèque



Date	Juillet 1373 – octobre 75
Peintre	Niccolò di Tommaso
Dates/Activité	Act. 1340-1376
Appartenance géographique	Florence, travaille à Pistoia et Naples, puis Rome et retour à Florence
Formation amont/aval	Orcagna/
Commanditaire(s)	Grégoire XI, d'après lettre de Catherine (fille de Brigitte), en date du 15 janvier 1378, à l'archevêque d'Uppsala
Lieu de conservation	Vatican, Pinacothèque
Numéro de collection	40137
Dimensions (H x L en cm)	43,5 x 53,8
Technique	Détrempe sur bois
Forme	Panneau rectangulaire horizontal
Inscriptions	Auréole de Marie : « AVE MARIA GRACIA PLENA DOMIN(US TECUM) » Marie : « BENE VENERIS DOMINVS MEVS, DEVS MEVS, FILIVS MEVS » Auréole de Joseph : « SANCTVOS JOSEPVS SPONSVS VIRGINIS » Dieu le Père : « HIC EST FILIVS MEVS »
Bibliographie	Skaug 2001 ; Aili Svanberg 2003, [fiche], p. 94-96 ; Buranelli 2008



**1373-75, Niccolò di Tommaso, New Haven,  
Yale University Art Gallery**


	
Date	Juillet 1373-octobre 75
Peintre	Niccolò di Tommaso
Dates/Activité	/ 1340 – 1376
Appartenance géographique	Florence, travaille à Pistoia et à Naples, puis Rome et retour à Florence
Lieu de conservation	New Haven, Yale University Art Gallery
Numéro de collection	1943.236
Restauration(s)	Nettoyé en 1943, puis en 1966-67
Dimensions (H x L en cm)	36,8 x 39,1
Technique	Détrempe sur bois
Forme	Le panneau a été coupé sur tous ses côtés, on peut raisonnablement formuler l'hypothèse qu'il s'agissait du panneau principal d'un triptyque
Inscriptions	Marie : « ...VS DEVS MEVS FIL... » (lisible depuis le nettoyage de 1943) Dans l'aurole de Marie : « AVE MARIA GRACIA » (effacé par le nettoyage de 1943) Dans l'aurole de Joseph : « SANCTVS JOSEPHVS » (idem)
Bibliographie	Offner 1956, p. 191 ; Skaug 2001 ; Aili Svanberg 2003, [fiche], p. 99 ; <a href="http://ecatalogue.art.yale.edu">http://ecatalogue.art.yale.edu</a>

## 1374, Bartolo di Fredi, New York, Metropolitan Museum of Art




Date	1374
Peintre	Bartolo di Fredi
Dates/Activité	/1353 – 1410
Appartenance géographique	Sienne
Emplacement d'origine	San Gimignano, San Domenico
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum of Art
Numéro de collection	25.120.288
Dimensions (H x L cm)	175,6 x 114,6
Technique	Détrempe sur bois
Forme	Panneau rectangulaire vertical, biseauté dans sa partie supérieure
Position dans l'œuvre entière	Probablement panneau central d'un triptyque
Bibliographie	Zeri Gardner 1980, p. 5-6 ; Van Os 1990, p. 115-119 ; <a href="http://www.metmuseum.org">www.metmuseum.org</a> avec une reproduction de très haute qualité.

## 1374-75 (?), Bartolo di Fredi, San Gimignano, Sant'Agostino

	
Date	1374-75 (?)
Peintre	Bartolo di Fredi
Dates/activité	/1353 – 1410
Appartenance géographique	Sienne
Formation amont/aval	Niccolò di ser Sozzo Tegliacci/
Lieu de conservation	San Gimignano, Sant'Agostino, autel au fond de l'église, en face de la chapelle de santo Bartolo
Restauration(s)	Redécouverte sous une <i>pala</i> de la Vierge en Gloire du florentin Giovanni Brina, provenant de l'église de San Domenico
Emplacement d'origine	<i>In situ</i>
Matériaux	Fresque en grisaille
Bibliographie	Coppini 2000, p. 109-110 ; Bagnoli 2009, p. 412.

## 1375, Tommaso del Mazza, New York, Metropolitan Museum of Art

	
Date	1375 ca
Peintre	Tommaso del Mazza (M. di Santa Verdiana)
Appartenance géographique	Florence
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum of Art
Numéro de collection	1975.1.69
Dimensions (H x L en cm)	Panneau central 44,5 x 20,3 ; panneau gauche 42,9 x 11,4 ; panneau droit 43,5 x 11,7
Technique	Détrempe sur bois
Forme	Triptyque portatif Panneau central : <i>Vierge à l'Enfant avec les saints Pierre, Barthélémy, Catherine d'Alexandrie et Paul ; Nativité</i> volet gauche, de haut en bas : <i>Crucifixion, Imago Pietatis</i> volet droit, de haut en bas : <i>saint Paphnuce enterre saint Onofrius</i>
Position dans l'œuvre entière	Partie inférieure du panneau central
Bibliographie	Pope-Hennessy 1987, p. 66-67 ; Baetjer 1995, p. 10-12.

## 1375-80, M. della Misericordia, Moscou, Musée Pouchkine




Date	1375-80
Peintre	M. della Misericordia
Dates/Activité	/1360-1380
Appartenance géographique	Florence
Lieu de conservation	Moscou, Musée Pouchkine
Numéro de collection	230
Dimensions (H x L en cm)	95 x 69,8 ; 61 x 34,5 ; 61 x 17,3
Forme	Triptyque portatif Panneau central : <i>Vierge à l'Enfant</i> Volet gauche : <i>Nativité</i> Volet droit : <i>Crucifixion</i> lunettes : <i>Annonciation</i>
Position dans l'œuvre entière	Volet gauche
Inscriptions	« AVE MARIA GRACIA PLEN[A] »
Bibliographie	Markova 2002, fiche p. 46-48

## 1375-99, An. florentin, loc. inc.

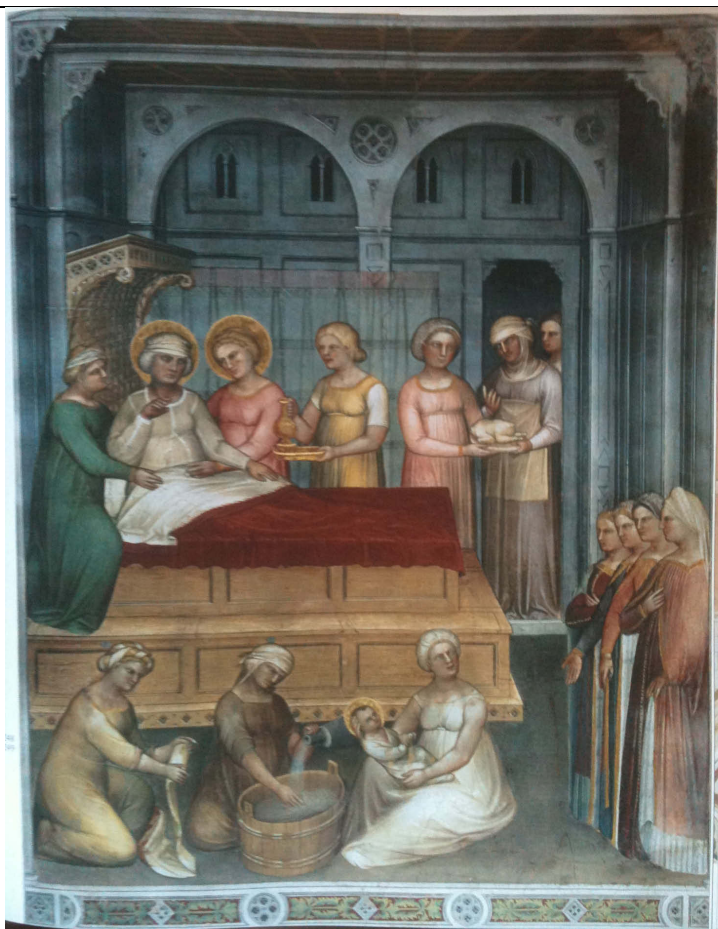


Date	1375-99
Peintre	An. florentin/Lorenzo di Niccolò/Niccolò di Pietro Gerini
Lieu de conservation	inconnu
Forme	Triptyque portatif Panneau central : <i>Crucifixion avec saint François</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Désision du Christ</i> ; lunettes : <i>Annonciation</i>
Position dans l'œuvre entière	Volet gauche
Bibliographie	Fototeca Zeri

## 1378, Giusto de' Menabuoi, Padoue, Baptistère

	
Date	1378
Peintre	Giusto de' Menabuoi
Dates/activité	1320 – 1391
Appartenance géographique	Florence, puis Padoue à partir de 1370
Formation amont/aval	Maso di Banco à Florence /
Lieu de conservation	Padoue, Baptistère
Emplacement d'origine	In situ
Matériaux	Fresque
Forme	voûte : <i>Paradis, Vierge en gloire, Christ bénissant</i> , scènes de l'Ancien Testament murs nord, est, sud et ouest sur trois registres : <i>Vie de saint Jean-Baptiste</i> et <i>Vie du Christ</i>
Position dans l'œuvre entière	mur nord, lunette, première scène sur trois (suivie de l' <i>Adoration des Mages</i> et de la <i>Présentation au Temple</i> )
Bibliographie	Poeschke 2003, p. 404 sq.


1378, Giusto de' Menabuoi, Padoue, Baptistère, mur nord





*Nativité de Marie*



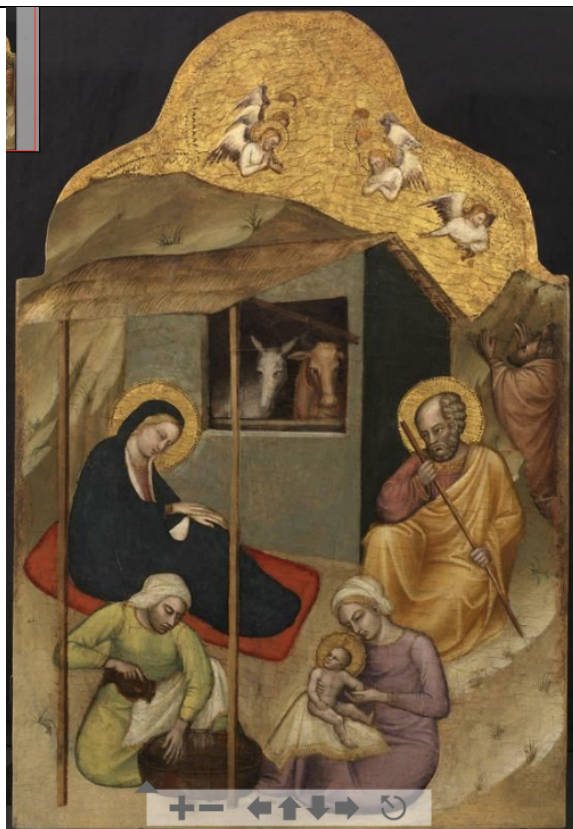
## 1378-84, Altichiero da Zevio, Padoue, Saint-Antoine

	
Date	1378-84
Peintre	Altichiero da Zevio
Dates/activité	/1369 – 1393
Appartenance géographique	Vérone
Commanditaire(s)	famille Lupi
Lieu de conservation	Padoue, Saint Antoine, Oratorio di San Giorgio
Restauration(s)	Terminée en l'an 2000
Emplacement d'origine	<i>In situ</i>
Matériaux	Fresque
Bibliographie	<a href="http://www.basilicadelsanto.org">www.basilicadelsanto.org</a>

1379, Giovanni del Biondo, Florence, Santa Croce,  
Chapelle Rinuccini

	
Date	1379
Peintre	Giovanni del Biondo
Commanditaire(s)	Francesco Rinuccini pour la chapelle familiale à Santa Croce
Emplacement d'origine	in situ
Lieu de conservation	Florence, Santa Croce, Cappella Rinuccini
Restauration(s)	1736 et 1956
Dimensions (H x L en cm)	345 x 310
Technique	détrempe sur bois
Forme	Polyptyque à deux registres, cinq gâbles, cinq panneaux de prédelle
Position dans l'œuvre entière	registre principal, de gauche à droite : <i>saint François, saint Jean-Baptiste, Vierge à l'Enfant, saint Jean l'Évangéliste, sainte Marie-Madeleine</i> registre supérieur : <i>quatre apôtres, saint Pierre et saint Paul</i> gâbles : les évangélistes ou des prophètes, la <i>Crucifixion</i> au centre prédelle, de gauche à droite : <i>Stigmatisation de François, Baptême du Christ, Voyage des Mages et Adoration des bergers, saint Jean à Patmos, Assomption de Marie-Madeleine</i> base des piliers : écusson des Rinuccini
Inscriptions	daté : « Ave Dulcis Virgo Maria Succurre nobis Mater Pia A. MCCCLXXVIII »
Bibliographie	Franchi, p. 48-51 ; Chastel 1993, p. 102-103, [fiche 18] p. 263, avec bibliographie complémentaire.

1380, Antonio Veneziano, Londres, Courtauld Institute




Date	1380
Peintre	Antonio Veneziano (?)
Lieu de conservation	Londres, Courtauld Institute
Numéro de collection	P.1947.LF.13
Dimensions (H x L en cm)	93,9 x 62,8
Technique	détrempe sur bois
Bibliographie	<a href="http://artandarchitecture.org.uk/images/gallery/f3dd3696.html">http://artandarchitecture.org.uk/images/gallery/f3dd3696.html</a>

## 1380, Pietro Nelli, Portland, Art Museum





Date	1380 ca
Peintre	Pietro Nelli
Appartenance géographique	Florence
Lieu de conservation	Portland, Art Museum
Numéro de collection	61.51
Dimensions (cm)	95,7 x 66
Matériaux	Détrempe sur bois
Forme	Triptyque portatif Panneau central : <i>Vierge à l'Enfant</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i> ; lunettes : <i>Annonciation</i>
Position dans l'œuvre entière	Volet gauche
Bibliographie	Bellosi 2006, p. 382-384

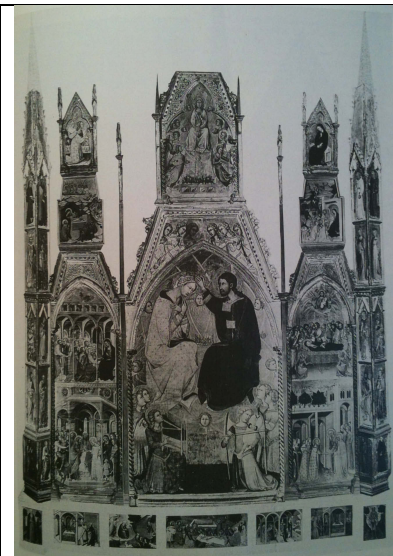

## 1380, Pietro Nelli, Londres, Sotheby's 1995

	
Date	1380 ca (?), pour la proximité avec le Pietro Nelli de Portland, effectivement, le panneau central est très proche, il y a une légère différence dans la position de Marie
Peintre	Pietro Nelli
Appartenance géographique	Florence
Lieu de conservation	Londres, Sotheby's, 12 janvier 1995, n. 11
Dimensions (H x L en cm)	61 x 24,8 (panneau central) ; 52,7 x 12,7 (chaque volet)
Technique	Détrempe sur bois
Forme	Triptyque portatif Panneau central : <i>Vierge à l'Enfant</i> ; volet gauche : <i>Nativité</i> ; volet droit : <i>Crucifixion</i> ; lunettes : <i>Annonciation</i> Revers des volets peints : <i>saint Nicolas et un autre évêque (Augustin ?)</i>
Position dans l'œuvre entière	Volet gauche
Bibliographie	Sotheby's 1995, n. 11


## 1380s, Mariotto di Nardo, Florence, Accademia

	
Date	(1350-55 pour le panneau principal) 1380s pour la prédelle et les deux demies-lunettes
Peintre	(An. florentin pour le panneau principal) Mariotto di Nardo pour la prédelle et les deux demies-lunettes
Appartenance géographique	Florence
Commanditaire(s)	Arte dei Legnaiuoli
Emplacement d'origine	Pilier de l'Arte dei Legnaiuoli à Orsanmichele
Lieu de conservation	Florence, Accademia
Numéro de collection	1890.455 pour le panneau principal et 1890.6098 pour la prédelle
Restauration(s)	1958
Dimensions (cm)	215 x 117 pour l'ensemble, 27,5 x 32,5 chaque compartiment de la prédelle
Forme	Retable surmonté d'une lunette et doté d'une prédelle
Position dans l'œuvre entière	Panneau principal : <i>Annonciation</i> Demies-lunettes : <i>Isaïe et Daniel</i> Prédelle : <i>Adoration des bergers, Adoration des Mages, Présentation au Temple</i>
Inscriptions	sur le livre de la Vierge dans l'Annonciation : « ECCE VIRGO CONCIPIET FILIUM QUON ... ROM » [Isaïe 7 : 14] Isaïe (demie-lunette) : « ECCE VIRGO CONCIP[I]ET ET PARIET FILIUM ET VOCABITUR NOMEN EIUS EM[M]A[NUEL] » [idem] Daniel (demie-lunette) : « ASPICIEBAM IN VISI[ONE] NOCTIS ET ECCE FILIUS HOMINIS » [Daniel 7 : 13]
Bibliographie	Ugo Feraci, in Boskovits-Tartuferi 2003, [fiche 41] p. 217-221 avec bibliographie complémentaire.

## 1383-88, Bartolo di Fredi, Vatican, Pinacothèque

	
Date	1383 – 1388
Peintre	Bartolo di Fredi
Dates/activité	/1353 – †1410
Appartenance géographique	Sienna
Formation amont/aval	Niccolò di ser Sozzo Tegliacci/
Commanditaire(s)	Frères laïcs (convers) de la confrérie pénitentielle de saint Pierre, dont le prieur était alors Ser Griffio di Ser Paula (Van Os 1990, p. 154)
Emplacement d'origine	Montalcino, San Francesco, Cappella della SS. Annunziata
Lieu de conservation	Vatican, Pinacothèque
Numéro de collection	40268
Dimensions (H x L en cm)	49,7 x 34,8
Matériaux	Détrempe sur bois
Forme	panneau central : <i>Couronnement de la Vierge</i> (Montalcino, Museo d'Arte sacra), et pinacle : <i>Assomption</i> (Sienna, Pinacothèque) panneaux latéraux gauches, du bas vers le haut : <i>le Mariage de la Vierge</i> , <i>l'Adoration des bergers</i> (Vatican, Pinacothèque), <i>Gabriel</i> (Los Angeles, LACMA) panneaux latéraux droits, du bas vers le haut : <i>la Présentation de la Vierge au Temple</i> (Cracovie), <i>Adoration des Mages</i> (Polesden Lacey, National Trust), <i>Marie recevant l'Annonciation</i> (Los Angeles, LACMA) deux pilastres latéraux avec dix personnages chacun : <i>saints François, Pierre, Augustin, Antoine abbé, Catherine, Michel, Barthélémy, Christophe, Lucie, Gérard, Louis de Toulouse, Matthieu, Jean-Baptiste, Jean Évangéliste, Blaise, Nicolas, Étienne</i> prédelle : quatre scènes pour la <i>Légende de la Vierge</i> et une, centrale, pour la <i>Lamentation sur le Christ mort</i>
Position dans l'œuvre entière	troisième panneau sur quatre en partant du bas, parmi les panneaux à gauche du panneau central
Inscription	« BARTOLUS MAGISTRI FREDI DE SENIS PINXIT ANNO DOMINI 1388 »
Bibliographie	Van Os 1990, p. 115-119 et 153 ; Harping 1993 ; Freuler 1994 ; Buranelli 2008 p. 74

## 1385, Mariotto di Nardo, coll. part.

		
Date	1385	
Peintre	Mariotto di Nardo	
Dates/activité	† 1424	
Appartenance géographique	Florence	
Formation amont/aval	Fils du sculpteur Nardo di Cione (homonyme du peintre) certainement formé par lui (Boskovits, 1975).	
Lieu de conservation	Coll. part.	
Dimensions	28 x 31	
Matériaux	Détrempe sur bois	
Forme	Panneau de prédelle comprenant cycle de l'Enfance : <i>Annonciation, Nativité, Adoration des Mages, Présentation au Temple, Jésus parmi les docteurs, Baptême</i>	
Position dans l'œuvre entière	2/6	



## 1385-1434, Scolaio di Giovanni, New York, Galleria Moretti 2009




Date	1385-1434
Peintre	Scolaio di Giovanni
Dates/activité	1369 – 1434
Formation amont/aval	Starnina /
Lieu de conservation	New York, Galerie Moretti (2009)
Dimensions	122,9 x 67 cm
Matériaux	or et détrempe sur bois
Inscriptions	sur le socle du cadre : « ave Maria gratia plena Dominus tecum »
Bibliographie	Caioni 2009

1385-1434, Scolaio di Giovanni, New York, Galleria Moretti 2009




détail de Jésus déplacé : les traces de poinçons de la précédente auréole se dessinent encore contre le bœuf



**1385 ca, Cenni di Francesco di Ser Cenni, Philadelphie,  
Museum of Art**

	
Date	1385 ca
Peintre	Cenni di Francesco di Ser Cenni
Dates/Activité	/1369-1414
Appartenance géographique	Florence, Volterra, San Gimignano
Formation amont/aval	Giovanni del Biondo /
Lieu de conservation	Philadelphie, Museum of Art
Numéro de collection	1291
Dimensions (H x L en cm)	33 x 64,3
Technique	détrempe sur bois
Forme	panneau de prédelle
Position dans l'œuvre entière	le musée conserve deux autres panneaux appartenant à la même prédelle et contenant deux scènes chacun : le <i>Martyre de saint Jean-Baptiste et celui de saint Laurent</i> (inv. 1290) ; le <i>Martyre de saint Barthélémy et le miracle du taureau</i> (inv. 1292)
Bibliographie	Strehlke 2004, [fiche 16B] p. 92-95 avec bibliographie complémentaire.

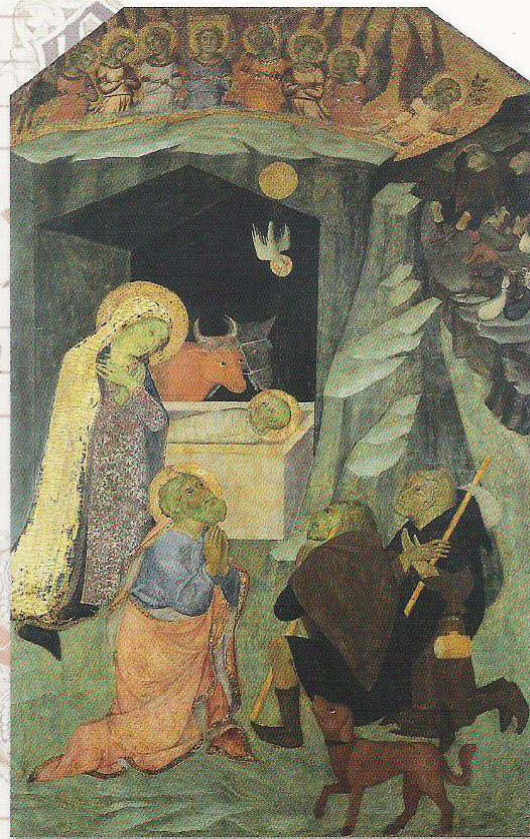
1390 ca, Cenni di Francesco di Ser Cenni, New Haven,  
Yale University Art Gallery

	
Date	1390 ca
Peintre	Cenni di Francesco di Ser Cenni
Dates/Activité	/1369 – 1415
Appartenance géographique	Florence
Lieu de conservation	New Haven, Yale University Art Gallery
Numéro de collection	1871.17
Dimensions (H x L en cm)	39,1 x 90,5
Technique	détrempe sur bois
Forme	lunette de polyptyque
Bibliographie	<a href="http://ecatalogue.art.yale.edu/detail.htm?objectId=272">http://ecatalogue.art.yale.edu/detail.htm?objectId=272</a> , avec bibliographie complémentaire

## 1390s, Bartolo di Fredi, Torrita, SS. Flora e Lucilla

	
Date	1390s
Peintre	Bartolo di Fredi
Dates/Activité	/1353 – 1410
Appartenance géographique	Sienne
Commanditaire(s)	Petra Cacciati (?), veuve de Bartolomeo Longarucci († 1380)
Emplacement d'origine	Montalcino, Sant'Agostino, Oratorio del Parto (??)
Lieu de conservation	Torrita di Siena, Sante Flora e Lucilla
Forme	Triptyque
Position dans l'œuvre entière	Panneau central : <i>Adoration des bergers</i> panneau latéral gauche : <i>saint Augustin</i> panneau latéral droit : <i>saint Antoine abbé</i>
Bibliographie	Zeri, Gardner 1980, p. 6 ; Van Os 1990, p. 115-119 ; <a href="http://www.cassiciaco.it/navigazione/iconografia/pittori/trecento/bartolo_di_fredi/bartolo_presepe.html">http://www.cassiciaco.it/navigazione/iconografia/pittori/trecento/bartolo_di_fredi/bartolo_presepe.html</a> ; Boskovits 2008, p. 120.

## 1390-95, Bartolo di Fredi, Avignon, Petit Palais



Date	1390 – 1395
Peintre	Bartolo di Fredi
Dates/Activité	/1353 – 1410
Appartenance géographique	Sienna
Leiu de conservation	Avignon, Petit Palais
Restauration(s)	1970 – 1971
Dimensions (H x L cm)	160 x 96
Forme	probablement panneau central d'un triptyque avec saints dans les panneaux latéraux
Position dans l'œuvre entière	panneau central
Bibliographie	Van Os 1990, p. 115-119 ; Laclotte Moench 2005 p. 64

## 1392-95, Agnolo Gaddi, Prato, Duomo




Date	1392-95
Peintre	Agnolo Gaddi
Dates/activité	1333 (?) – 1396
Formation amont/aval	Fils de Taddeo Gaddi
Lieu de conservation	Prato, Duomo, Chapelle de la Sacra Cintola
Restauration(s)	1998-2000, Isabella Lapi Ballerini (dir.)
Emplacement d'origine	In situ
Matériaux	Fresque
Forme	dans les voûtes : <i>Docteurs de l'Eglise et Evangélistes</i> sur les murs de la chapelle : <i>Vie de Joachim et d'Anne, Vie de Marie, l'histoire de la Ceinture de la Vierge</i>
Position dans l'œuvre entière	registre inférieur du mur ouest de la chapelle registre supérieur : <i>Nativité de la Vierge</i> registre médian : <i>Mariage de la Vierge</i>
Bibliographie	Lapi Ballerini 2009, p. 87-89 ; <a href="http://www.pratoartestoria.it/id96.htm">www.pratoartestoria.it/id96.htm</a>
Commentaire	« Foro gnomonico sulla parete meridionale della chiesa dal quale il sole entrava nella cappella alla fine di ottobre, cominciava a lambire l'altare ai primi di dicembre per toccare il cuore dell'altare nei giorni del solstizio. », in <i>nativitate domini</i> Lapi Ballerini 2009

1392-95, Agnolo Gaddi, Prato, Duomo, Cappella della Cintola,  
*vue d'ensemble*





**1390-1410, M. del trittico Beffi, L'Aquila,  
Museo Nazionale d'Abruzzo**



	
Date	1400-1410
Peintre	M. del trittico Beffi
Formation amont/aval	Taddeo di Bartolo/
Commanditaire(s)	Présent dans la <i>Nativité</i>
Lieu de conservation	L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo
Dimensions (H x L en cm)	123 x 185
Forme	Triptyque Panneau central : <i>Vierge à l'Enfant</i> Volet gauche : <i>Nativité</i> Volet droit : <i>Dormition de la Vierge</i>
Position dans l'œuvre entière	Volet gauche
Bibliographie	Carli 1998

## 1391-1410, M. della Dormitio di Terni, Arezzo 1992




Date	1391-1410
Peintre	M. della <i>Dormitio</i> di Terni, contemporain de Cola Petruccioli et Piero di Puccio
Dates/Activité	Act. 1370 ca – 1412
Appartenance géographique	Spoletto
Lieu de conservation	Arezzo, Mercato antiquario, 1992.
Technique	Détrempe sur bois
Forme	Panneau rectangulaire vertical terminé en forme de pinacle, deux registres
Position dans l'œuvre entière	Registre supérieur : <i>Nativité</i> ; registre inférieur : <i>Pietà avec deux évêques</i>
Inscriptions	Ange de l' <i>Annonce</i> : « nuntio vobis gaudium mangum [sic, magnum] »
Bibliographie	Fototeca Zeri

**1394-95, Martino di Bartolomeo, Lucques,  
Museo dell'Opera del Duomo**

	
Date	1394-95
Peintre	Martino di Bartolomeo
Appartenance géographique	Pise, Lucques
Formation amont/aval	Spinello Aretino/
Commanditaire(s)	Niccolò Guinigi
Emplacement d'origine	Lucques, San Martino
Lieu de conservation	Lucques, Museo dell'Opera del Duomo
Numéro de collection	Corale n. 7,
Dimensions (H x L en cm)	17,5 x 21
Technique	Enluminure
Forme	Inscrit dans initiale P
Position dans l'œuvre entière	Fol. 46r
Bibliographie	Filieri 1998, [fiche n. 17] p. 208-211.

## 1395 ca, Spinello Aretino, Gênes, coll. part.



	
Date	1395 ca
Peintre	Spinello Aretino
Dates/Activité	1350 ca – 1410
Appartenance géographique	Arezzo
Formation amont/aval	/Lorenzo Monaco
Lieu de conservation	Coll. part. (Gênes)
Dimensions (H x L en cm)	22 x 38
Technique	Détrempe sur bois
Forme	Appartient à une prédelle avec une <i>Adoration des Mages</i> (Kreuzlingen, coll. Kisters) et une <i>Lamentation</i> (Coll. part.) Weppelmann propose pour le panneau principal la <i>Vierge avec saints</i> (Lewisburg, Bucknell University) et suggère qu'il s'agit d'un polyptyque à cinq éléments
Position dans l'œuvre entière	La <i>Nativité</i> serait donc la première de cinq scènes de prédelle
Bibliographie	Parenti Tartuferi 2006, [fiche 14, Stefan Weppelmann], p. 142-143.

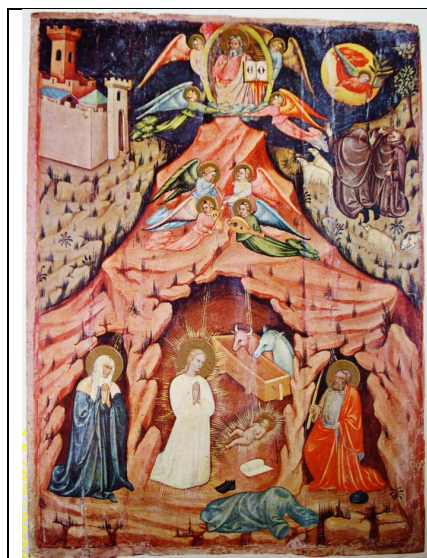
## 1395-1400, Cenni di Francesco di Ser Cenni, Florence, Accademia



Date	1395-1400
Peintre	Cenni di Francesco di Ser Cenni
Lieu de conservation	Florence, Accademia
Numéro de collection	6139
Dimensions (H x L en cm)	144 x 80
Technique	détrempe sur bois
Forme	lunette (?)
Position dans l'œuvre entière	fragment isolé
Bibliographie	<a href="http://www.polomuseale.firenze.it/inv1890/scheda.asp">http://www.polomuseale.firenze.it/inv1890/scheda.asp</a> , avec bibliographie complémentaire

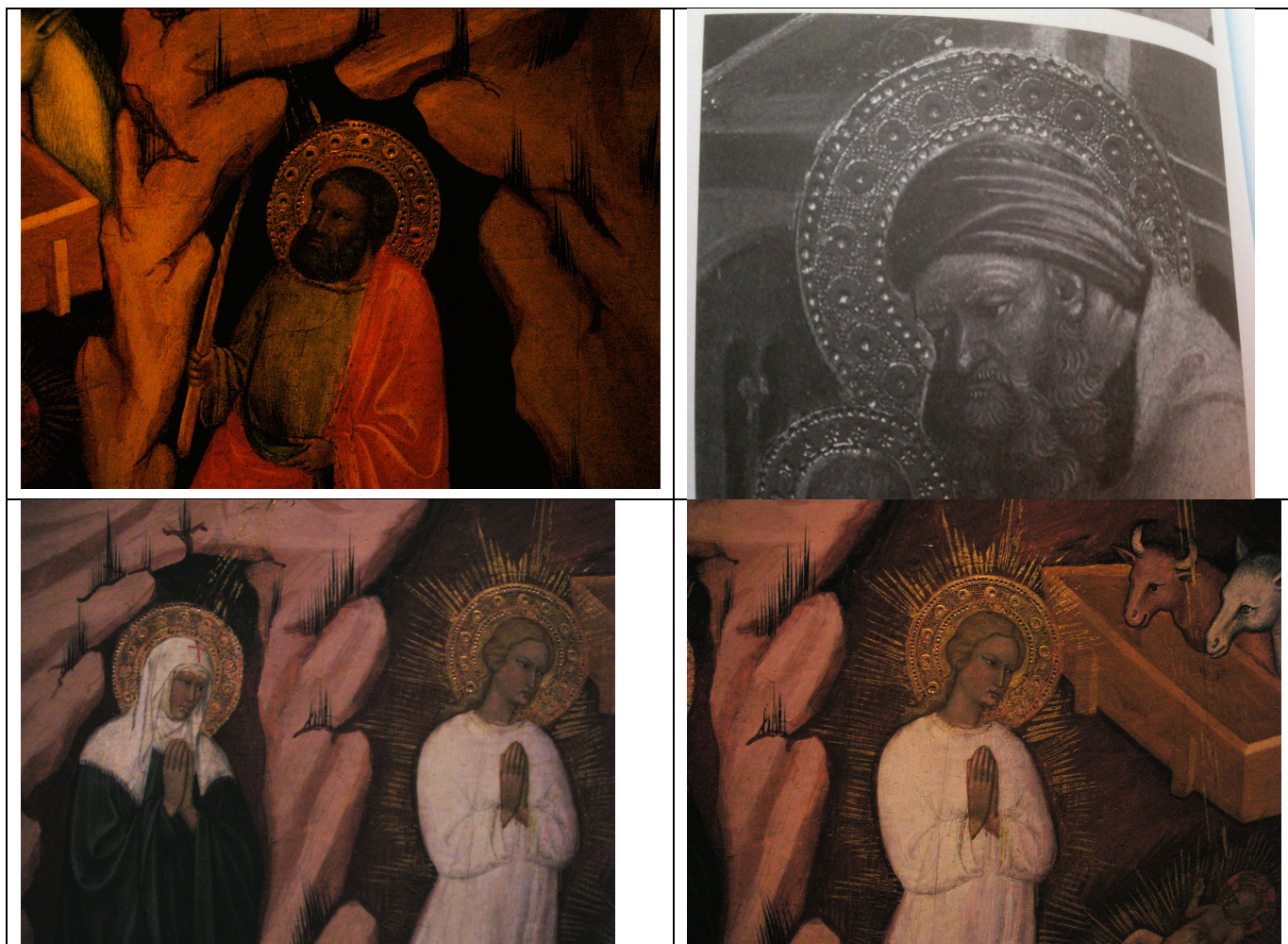
## 1395-1400, Paolo di Giovanni Fei, Altenburg, Lindenau Museum

	
	
Date	1395 – 1400
Peintre	Paolo di Giovanni Fei
Dates/activité	/1369 – 1411
Appartenance géographique	Sienne
Lieu de conservation	Altenburg, Lindenau Museum
Numéro de collection	00060
Dimensions (cm)	22,4 x 33,5 ( <i>Adoration des Mages</i> : 23,6 x 32,7)
Technique	Détrempe sur bois
Forme	probablement panneau de prédelle d'un polyptyque
Position dans l'œuvre entière	deux autres panneaux de la prédelle ont été identifiés : l' <i>Adoration des Mages</i> (Lindenau Museum, inv. 61) et la <i>Crucifixion</i> (coll. part., anc. coll. Artaud de Montor)
Bibliographie	Francesca Pasut, in Boskovits 2008, [fiche n. 13], p. 86-90 avec bibliographie complémentaire

1395-1433, Turino Vanni, *Pise, Museo San Matteo*

Date	1395-1433
Peintre	Turino Vanni
Dates/Activité	1348 - 1438
Appartenance géographique	Pise
Commanditaire(s)	Chiara Gambacorta
Emplacement d'origine	Pise, San Domenico
Lieu de conservation	Pise, Museo San Matteo
Technique	Détrempe sur bois
Forme	<i>Pala</i> rectangulaire verticale
Bibliographie	Carli 1974, [fiche n. 76] p. 79-80 ; Zeri 2000 ; Burrese 2003 ; Burrese 2007 ; Roberts 2008 ; Pisani 2008.

## Les poinçons de Turino Vanni






## 1395-1433, An. pisan (?), loc. inc.

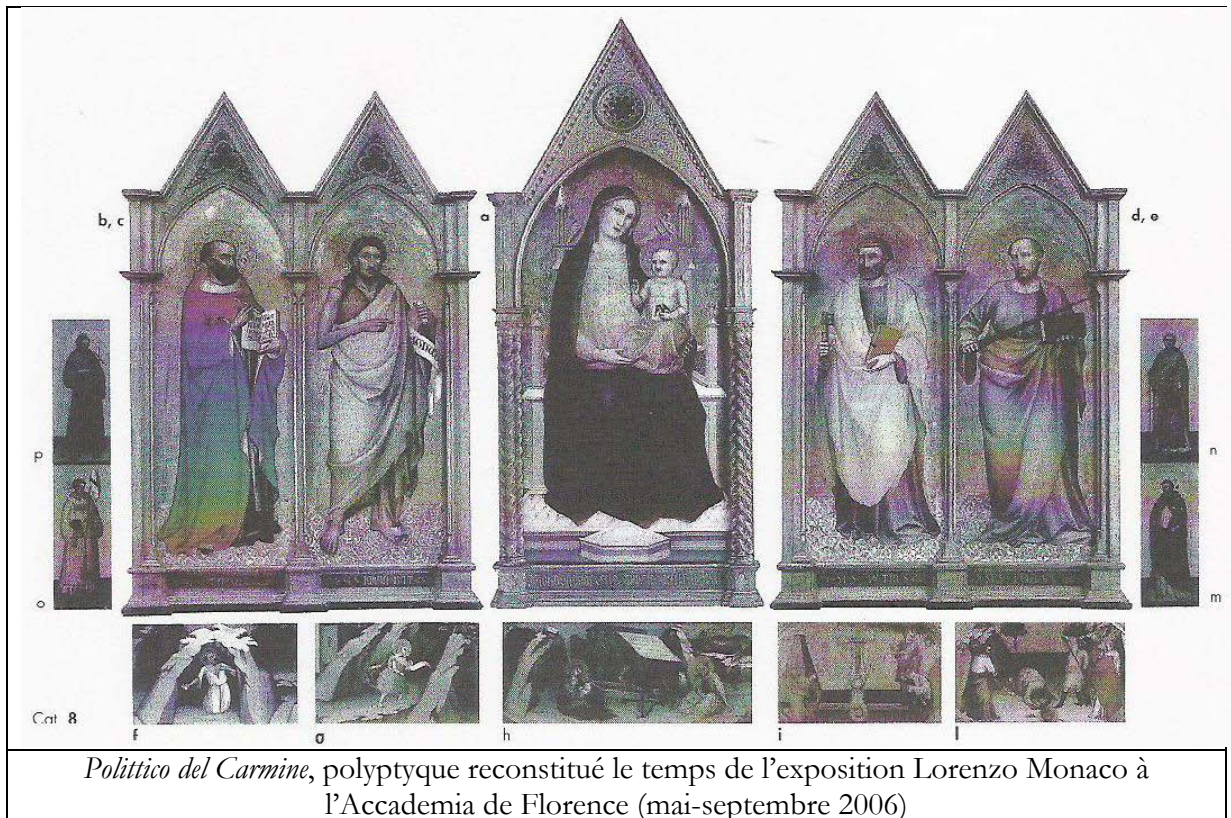


Date	1395-1433
Peintre	An. Pisan ? Giovanni di Pietro di Napoli ? (il travaille à San Domenico en même temps que Martino di Bartolomeo)
Commanditaire(s)	Lié à Pise, San Domenico ?
Technique	Détrempe sur bois
Forme	A clairement été amputé dans sa partie supérieure et sans doute également de chaque côté.
Bibliographie	Kaftal 1978, p. 180


## 1397, Jacopo da Verona, Padoue, Oratorio San Michele

		
Date	1397	
Peintre	Jacopo da Verona	
Commanditaire(s)	Piero, figlio di Bartolomeo de' Bovi, cugino di Piero di Bonaventura, ufficiale della zecca dei Carraresi – lapide ancora in sito	
Lieu de conservation	Padoue, Oratorio di San Michele	
Emplacement d'origine	<i>In situ</i>	
Matériaux	fresque	
Position dans l'œuvre entière	<i>Vie de Marie : Annonciation, Nativité, Adoration des Mages, Ascension, Pentecôte, Dormition, St Michel</i>	
Bibliographie	Zeri + <a href="http://padovacultura.padovanet.it">http://padovacultura.padovanet.it</a>	

1398-1400, Lorenzo Monaco, Berlin, Gemäldegalerie



## 1398-1400, Lorenzo Monaco, Berlin, Gemäldegalerie

	
Date	1398-1400
Peintre	Lorenzo Monaco
Dates/activité	1370 ca – 1425
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	prob. Agnolo Gaddi
Commanditaire(s)	Chiaro Ardinghelli
Lieu de conservation	Berlin, Gemäldegalerie
Numéro de collection	1113
Emplacement d'origine	Florence, Santa Maria del Carmine, chapelle Ardinghelli (revers de façade, car il y a deux chapelles Ardinghelli dans cette église)
Dimensions (H x L en cm)	26,3 x 60,7
Matériaux	Détrempe sur bois
Forme	<i>Polittico del Carmine</i>
	pentaptyque : au centre <i>Vierge à l'Enfant</i> (Toledo (Ohio), Toledo Museum of Art), deux saints de chaque côté : <i>Jérôme</i> , <i>Jean-Baptiste</i> , <i>Pierre</i> , <i>Paul</i> (Florence, Accademia, Dépôt)
	prédelle à cinq scènes : <i>saint Jérôme pénitent</i> (Coll. part.), <i>saint Jean-Baptiste dans le désert</i> (Leicester, City Museums service), <i>Nativité</i> (Berlin, Gemäldegalerie), <i>Crucifiement de saint Pierre</i> (Baltimore (Maryland), Walters Art Museum), <i>Décollation de saint Paul</i> (Princeton, University Art Museum)
	quatre saints dans les pilastres latéraux : <i>Dominique</i> , <i>Laurent</i> , <i>Étienne</i> et <i>François d'Assise</i> (Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich Museum)
Position dans l'œuvre entière	Panneau central de prédelle
Bibliographie	Parenti Tartuferi 2006, p. 120-127 avec bibliographie complémentaire ; Löhr, Weppelmann 2008, p. 291

## 1400-05, Pietro di Miniato, Florence, Santa Maria Novella



Date	1400-1405
Peintre	Pietro di Miniato
Dates/Activité	1366 – 1415
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Agnolo Gaddi/
Commanditaire(s)	Giovanni Dominici/Datini/Mazzei ?
Emplacement d'origine	<i>In situ</i>
Lieu de conservation	Florence, Santa Maria Novella, revers de la façade
Technique	Fresque
Forme	Fresque en forme de pala avec <i>Annonciation</i> au registre principal et prédelle, à lire de droite à gauche, avec <i>Nativité</i> , <i>Adoration des Mages</i> et <i>Baptême du Christ</i>
Position dans l'œuvre entière	Première scène de la prédelle à droite
Bibliographie	Neri Lusanna 1985 ; Tarquini 2000 ; Verdon 2003 ; Aili Svanberg 2003 ; Debby 2004

## 1400-24, An. vénitien, Venise, Museo Correr



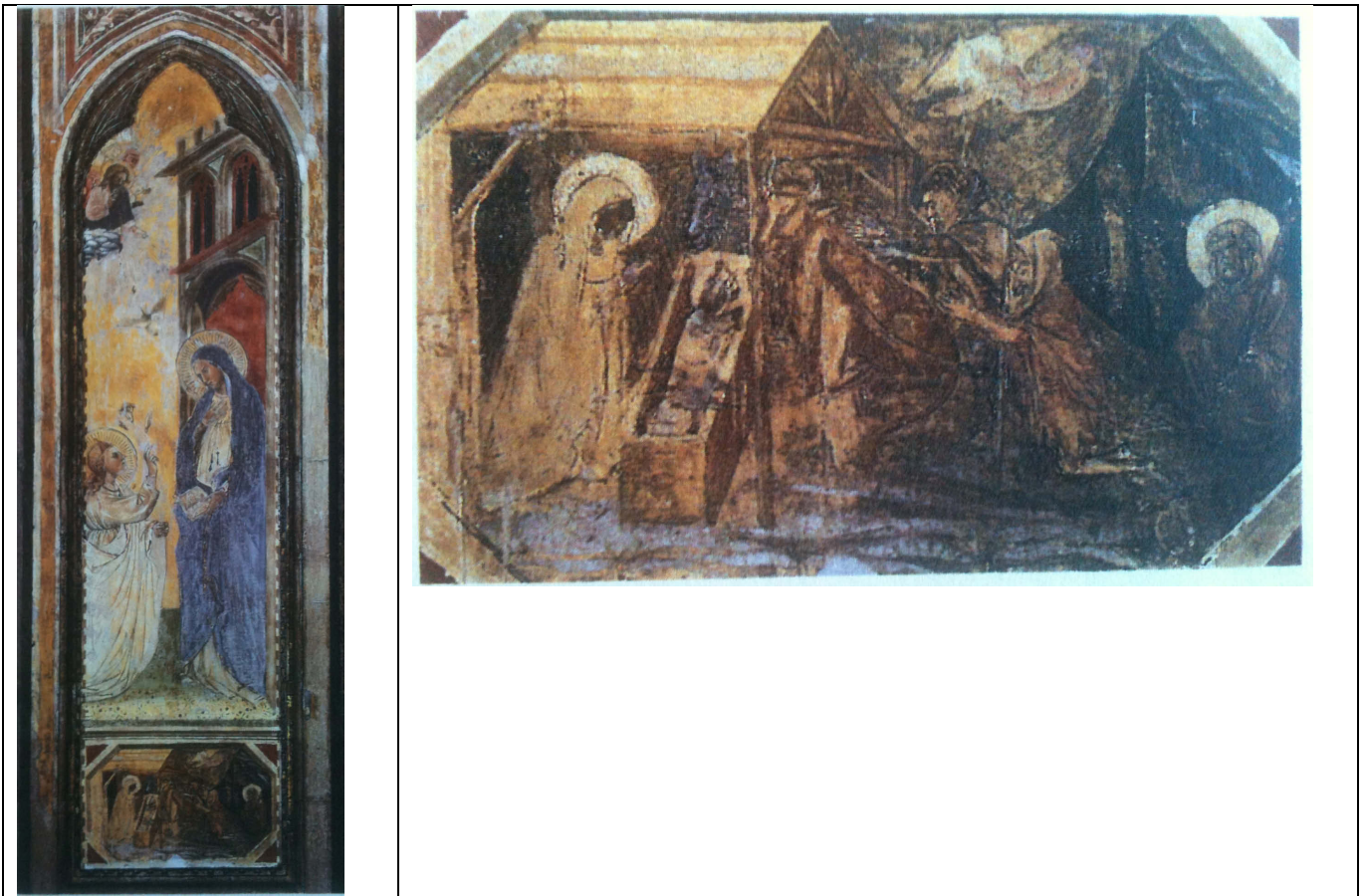
Date	1400-24
Peintre	An. vénitien
Lieu de conservation	Venise, Museo Correr
Numéro de collection	1032
Dimensions (H x L en cm)	60 x 42
Technique	détrempe sur bois
Bibliographie	<a href="http://www.archiviodellacomunicazione.it">www.archiviodellacomunicazione.it</a>

## 1403 av., Ottaviano Nelli, Pérouse, anc. S. Benedetto dei Condotti



Date	1403 av.
Peintre	Ottaviano Nelli
Dates/Activité	1370 ca – 1444 après
Appartenance géographique	Gubbio
Emplacement d'origine	Pérouse, ancienne église de San Benedetto dei Condotti
Lieu de conservation	<i>in situ</i>
Technique	fresque
Forme	dans une lunette, d'après la reproduction
Bibliographie	Filippo Todini, in Bon Valsassina, Garibaldi 1994, [fiche 37] p. 167-168.

## 1403, Lorenzo di Niccolò, Florence, Orsanmichele





Date	1403
Peintre	Niccolò di Pietro Gerini (?) et Lorenzo di Niccolò (?)
Dates/Activité	/1368-1415 et /1391-1424
Appartenance géographique	Florence
Emplacement d'origine	Florence, Orsanmichele, pilier central ouest, face est
Lieu de conservation	in situ
Technique	fresque
Bibliographie	D. Finiello Zervas 1996, [fiche 481-483] p. 550-551.



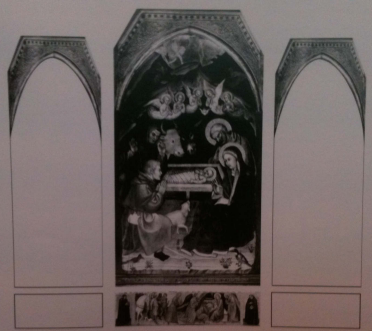

## 1404, Andrea di Bartolo, Sienne, Pinacothèque

Date	1404
Peintre	Andrea di Bartolo
Lieu de conservation	Sienne, Pinacothèque
Dimensions (H x L en cm)	55 x 52
Technique	Détrempe sur bois
Forme	Triptyque portatif Panneau central : <i>Adoration des Bergers</i> Volet gauche : <i>saint Jacques et saint Dominique</i> Volet droit : <i>sainte Catherine d'Alexandrie et sainte Marie Madeleine</i> lunettes : <i>Annonciation et Résurrection</i>
Position dans l'œuvre entière	Volet gauche
Bibliographie	Belle Arti Siena 1903, p. 48.

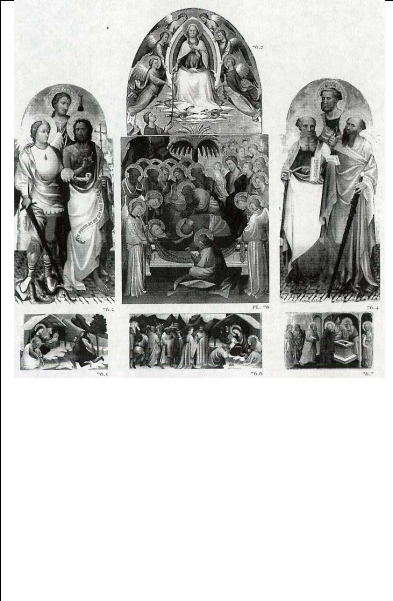

## 1404, Martino di Bartolomeo, Berlin, Gemäldegalerie

	
Date	1404
Peintre	Martino di Bartolomeo
Dates/Activité	Act. 1389 - † 1435
Appartenance géographique	Pise, Lucques
Formation amont/aval	Spinello Aretino /
Commanditaire(s)	Monna Giovanna, tante de Chiara Gambacorti
Emplacement d'origine	Pise, San Domenico
Lieu de conservation	Pise, Museo San Matteo (registre principal) Berlin, Gemäldegalerie (scènes de prédelle)
Numéro de collection	1106 (pour le panneau de la Nativité en particulier à Berlin)
Dimensions (H x L en cm)	12 x 36
Technique	Détrempe sur bois
Forme	Polyptyque registre principal : <i>Vierge à l'Enfant avec les saints Madeleine, Dominique, Jean l'Évangéliste et Brigitte de Suède</i> prédelle : <i>Brigitte transcrit une révélation d'un ange, Brigitte transcrit une révélation du Christ et de la Vierge, Brigitte a la vision de la Nativité, Brigitte apparaît en rêve à une princesse, Brigitte sauve des pèlerins du naufrage</i>
Position dans l'œuvre entière	Scène centrale de la prédelle
Inscriptions	« MCCCCV Abrile lo H ... Pregiamo dio ... » 1405 <i>more pisano</i> , 1404 <i>more romano</i>
Bibliographie	Caleca 1978, p. 24 ; Boskovits 1988, [fiche n. 40] p. 103-106 ; Burrese 2007 ; Roberts 2008, p. 81-94 ; Pisani 2008


## 1404, Taddeo di Bartolo, Sienne, Santa Maria dei Servi

		
Date	1404	
Peintre	Taddeo di Bartolo	
Dates/Activité	1362/63-1422	
Appartenance géographique	Sienne	
Formation amont/aval	Giacomo di Mino del Pellicciaio (?)/	
Emplacement d'origine	Sienne, Santa Maria dei Servi, Cappella Bindi	
Lieu de conservation	Sienne, Santa Maria dei Servi, nef (depuis 1815)	
Dimensions (H x L en cm)	? x 94,5	
Technique	détrempe sur bois	
Forme	Triptyque panneaux latéraux perdus, prédelle dont seule demeure <i>Adoration des Mages</i> aujourd'hui à Altenburg, collection Lindenau	
Position dans l'œuvre entière	Panneau central	
Inscriptions	« TADEV[s] BARTHOLI DE SENIS PINXIT HOC OPV[s] ANNI D[omi]NI M ?CCCC IIII »	
Bibliographie	Boskovits 2008, p. 119-122	




## 1404-08, Gherardo Starnina, Turin, coll. part.

	
Date	1404-1408
Peintre	Starnina (Gherardo di Jacopo di Neri, dit)
Dates/activité	/1387 - † av. 1413
Appartenance géographique	Florence, travaille longuement en Espagne
Commanditaire(s)	Peintre des guelfes florentins
Emplacement d'origine	Brancoli (Lucca), Monastero dell'Angelo (San Michele Arcangelo e san Pietro) (?)
Lieu de conservation	Turin, coll. part.
Dimensions (cm)	33 x 51,5 ; 33 x 79,7 ( <i>Adoration des Mages</i> )
Matériaux	Détrempe sur bois
Forme	<p>triptyque</p> <p>registre principal : <i>Dormition de la Vierge</i> (Philadelphie, Museum of Art), <i>saints Michel, Jacques, Jean-Baptiste</i> (Lucques, Museo di Villa Guinigi), <i>saints Jean l'Évangéliste, Pierre et Paul</i> (Lucques, Museo di Villa Guinigi)</p> <p>couronnement : <i>la Vierge donnant sa ceinture à saint Thomas</i> (Cambridge (MA), Harvard Art Museums/Fogg Museum)</p> <p>prédelle : <i>Nativité, Adoration des Mages</i> (Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art), <i>Présentation au Temple</i> (coll. part.)</p>
Position dans l'œuvre entière	premier panneau de la prédelle
Bibliographie	<p>Strehlke 2004, p. 390-398 avec bibliographie complémentaire ; Parenti Tartuferi 2007 : Matilde Miquel Juan « Starnina e altri pittori toscani nella Valencia medievale », p. 32-43 et Annamaria Bernacchioni « Riflessioni e proposte sulla committenza di Gherardo Starnina, pittore del guelfismo fiorentino », p. 44-55.</p>


## 1409, Lorenzo Monaco, New York, Metropolitan Museum of Art

	
Date	1409
Peintre	Lorenzo Monaco
Dates/Activité	1370 ca – 1425
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	prob. Agnolo Gaddi /
Emplacement d'origine	deux hypothèses en débat : <ul style="list-style-type: none"> <li>- Florence, San Procolo</li> <li>- Monteoliveto, San Bartolomeo</li> </ul>
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum of Art
Numéro de collection	1975.1.66
Dimensions (H x L en cm)	22,2 x 31,1
Technique	or et détrempe sur bois
Forme	deux hypothèses pour le registre principal : <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>l'Annonciation</i> (Florence, Accademia)</li> <li>- <i>Vierge en majesté et saints</i> (Florence, Accademia)</li> </ul> prédelle : <i>Visitation</i> (Londres, Courtauld Institute), <i>Nativité</i> , <i>Adoration des Mages</i> (Londres, Courtauld Institute), <i>Fuite en Égypte</i> (Altenburg, Lindenau Museum)
Position dans l'œuvre entière	panneau de prédelle
Bibliographie	Eisenberg 1989, p. 138, 153-154 avec bibliographie complémentaire ; Daniela Parenti, in Boskovits 2005, p. 112-114.

## 1409, Taddeo di Bartolo, Sienne, Pinacothèque

	
	
Date	1409
Peintre	Taddeo di Bartolo
Dates/activité	1362-63 – 1422
Appartenance géographique	Sienne
Commanditaire(s)	Famille Rossi de Sienne
Lieu de conservation	Sienne, Pinacothèque
Dimensions	30 x 49
Matériaux	détrempe sur bois
Forme	Polyptyque Panneau central : <i>Annonciation avec les saints Côme et Damien</i>
Position dans l'œuvre entière	Panneau de prédelle
Inscriptions	signé et daté
Bibliographie	Torriti 2003, p. 32-33

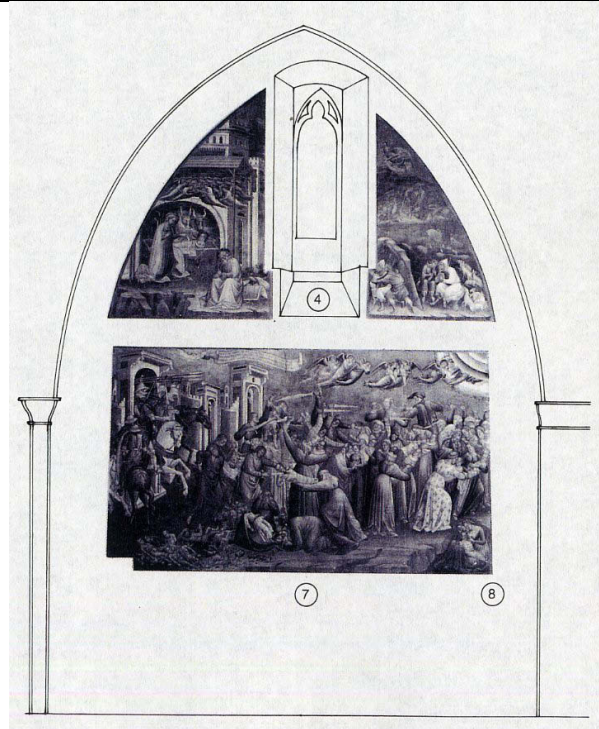
## 1410, Cenni di Francesco di Ser Cenni, Volterra, San Francesco

	
Date	1410
Peintre	Cenni di Francesco di ser Cenni
Dates/Activité	/1369 – 1415
Appartenance géographique	Florence
Commanditaire(s)	les commissaires de la Compagnia della Croce : Giovanni di Giusto Guidi et Giovanni di Ottaviano Corsini
Emplacement d'origine	Volterra, San Francesco, Cappella della Croce di Giorno
Lieu de conservation	in situ
Technique	fresque
Forme	toute la chapelle est décorée cycle de la <i>Vraie Croix</i> (huit scènes), <i>Enfance du Christ</i> (quatre scènes) et <i>Mort de la Vierge</i> (trois scènes), <i>saints et prophètes</i> Enfance : <i>Nativité, Présentation au Temple, Fuite en Égypte, Massacre des Innocents</i>
Position dans l'œuvre entière	lunette du mur droit, seconde travée
Inscriptions	« Nel M.CCC.X alogherono questi della chompagnia tutte queste storie a Cienni di Francescodi Ser Cienni da Firenze eccietto quattro vangielisti sono di Jacopo da Firenze »
Bibliographie	Mariagiulia Burresi, Antonino Caleca, in Burresi, Caleca, Lessi 1991, p. 50-55 ; Bocci, Lessi, 2000, p. 116.

1410, Cenni di Francesco di Ser Cenni, Volterra, San Francesco



*Vue d'ensemble*, Volterra, San Francesco, Cappella della Croce di Giorno



mur droit




## 1410 ca, M. dell'Assunta di Amelia, Spello, Pinacothèque



Date	1410 ca
Peintre	M. dell'Assunta di Amelia
Dates/activité	premier quart du Quattrocento
Appartenance géographique	Ombrie
Commanditaire(s)	la restauration a permis de découvrir que le couple des commanditaires avait été effacé, peut-être en <i>damnatio memoriae</i> (Ceino)
Emplacement d'origine	Spello, Santa Maria Maggiore
Lieu de conservation	Spello, Pinacothèque
Restauration(s)	1994 (Tekne Restauro)
Dimensions (cm)	44 x 88 (pour la seule Nativité)
Technique	Détrempe sur bois
Forme	Polyptyque démembré registre principal : <i>Vierge à l'Enfant</i> (?) entourée de <i>saint Jean l'Évangéliste</i> , <i>Isaïe</i> , <i>saint Jean-Baptiste</i> et <i>saint Nicolas</i> médaillons : <i>Annonciation</i> prédelle : <i>Nativité</i> , <i>Présentation au temple</i> , <i>Adoration des Mages</i>
Position dans l'œuvre entière	première scène de la prédelle
Bibliographie	Maddalena Ceino, in Marabottini 1995, [fiche] p. 45-47 avec bibliographie complémentaire.
Commentaire	Le panneau principal et la <i>Nativité</i> ont été volés dans la nuit du 5 au 6 août 1970 ; retrouvés en Suisse par la gendarmerie romaine, rendus à Spello le 29 octobre 2006.


1410-15, M. del Tondo Carrand, Cambridge (MA),  
Harvard Art Museums/Fogg Museum

	
Date	1410-15
Peintre	M. del tondo Carrand
Lieu de conservation	Cambridge (MA), Harvard Art Museums/Fogg Museum
Numéro de collection	1947.24
Dimensions (H x L en cm)	70 x 31
Forme	<p>panneau à trois niveaux  lunette : <i>Annonciation</i>  registre principal : <i>Vierge à l'Enfant entourée de saint François et saint Pierre Martyr</i>  prédelle : <i>Nativité et Visitation</i></p>
Position dans l'œuvre entière	première scène de la prédelle
Bibliographie	<p>Fogg Art Museum 1919, [fiche n° 5], p. 55-57 ;  <a href="http://www.harvardartmuseums.org/art/229487">http://www.harvardartmuseums.org/art/229487</a> avec bibliographie complémentaire.</p>


1413, Lorenzo Monaco, Florence, Offices,  
*Triptyque du Couronnement de la Vierge*




## 1413, Lorenzo Monaco, Florence, Offices

		
Date	1413	
Peintre	Lorenzo Monaco	
Dates/activité	1370 ca – 1425	
Appartenance géographique	Florence	
Formation amont/aval	prob. Agnolo Gaddi	
Commanditaire(s)	les moines camaldules, pour exécuter la volonté de Zanobi di Cecco Frasca	
Lieu de conservation	Florence, Offices	
Restauration(s)	1878 (Ettore Franchi)	
Emplacement d'origine	Florence, Santa Maria degli Angeli, autel principal	
Dimensions	450 x 350	
Matériaux	or et détrempe sur bois	
Forme	<p><i>trittico dell'Incoronazione</i></p> <p>registre principal : Couronnement de la Vierge entourée des saints Jean-Baptiste, Pierre, Bernard, Matthieu, Jacques, Paul, Étienne, Antoine, Sigismond, Donato, Benoît, André, Jean l'évangéliste, François, Zanobi, Barthélémy, Laurent</p> <p>prédelle : Funérailles de saint Bernard, saint Benoît pénitent, Nativité, Adoration des Mages, saint Bernard remet la règle à saint Benoît, saint Bernard ressuscite un fraticelle</p> <p>pinacles : Annonciation et Christ bénissant</p> <p>pilastres : prophètes et personnages de l'Ancien Testament</p>	
Position dans l'œuvre entière	panneau de prédelle	
Inscriptions	« <i>Hec tabula facta est pro anima Zenobii Cecchi Frasche et suo(rum) in recompensatione(m) unius alteri(us) tabule per eum in hoc [templo positae, per operam Laurentii Jog(anni)s e[t] suo(rum) monaci hui(us) ordinis qui eam depinxit an(n)o D(omi)ni MCCCXIII me(n)se febr(uarii) t(em)pore Do(mi)ni Math(e)i prioris h(uius) monaster(ii)</i> »	
Bibliographie	George Bent a consacré son doctorat à Santa Maria degli Angeli (1993) ; Gregori 2000, p. 55 ; Anneke de Vries, Victor M. Schmidt, « L'Incoronazione della Vergine per l'altare maggiore di santa Maria degli Angeli : iconografia e funzione », in Parenti, Tartuferi 2006, p. 39-42.	

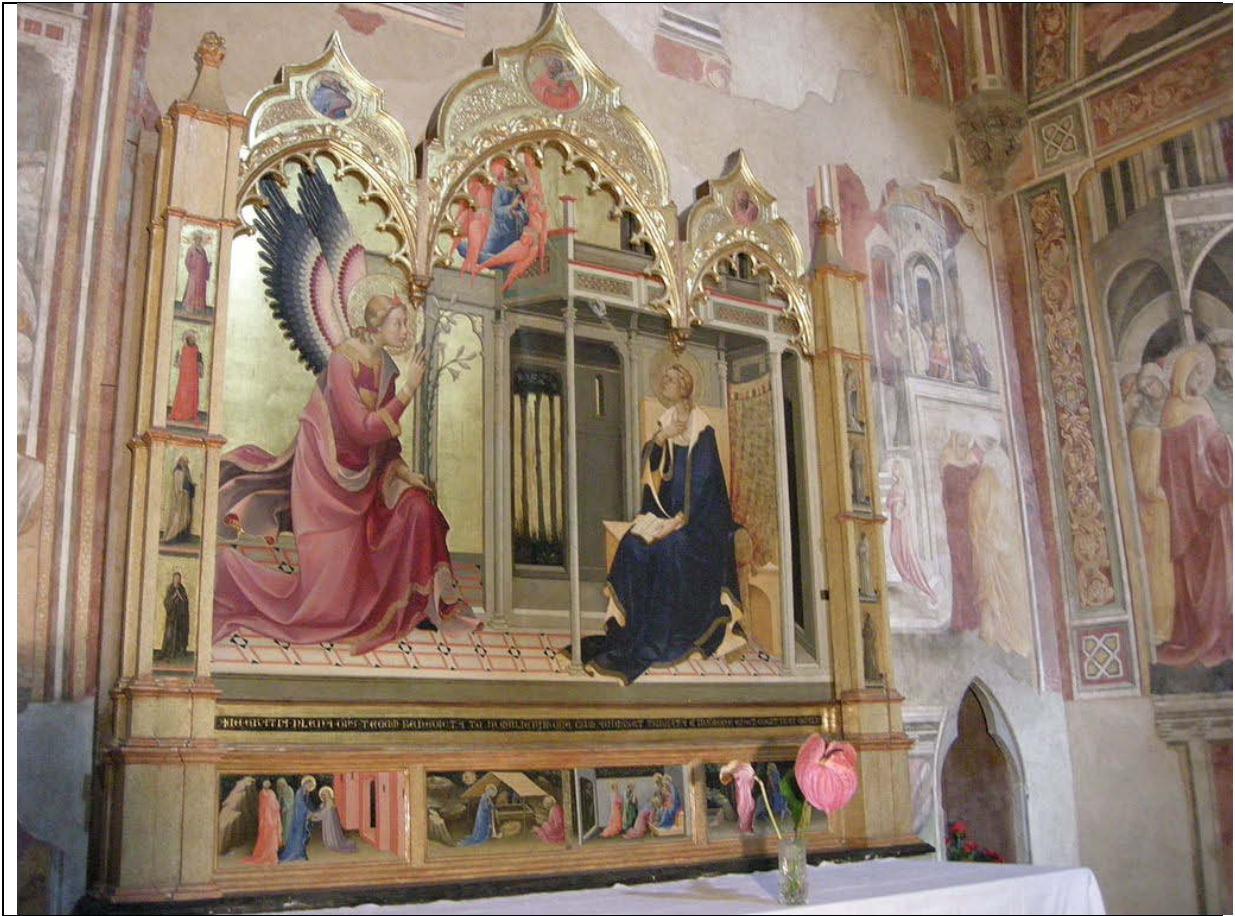
## 1420-22, Gentile da Fabriano, Los Angeles, Getty Museum

	
Date	1420-22
Peintre	Gentile da Fabriano
Lieu de conservation	Los Angeles, Getty Museum
Numéro de collection	77.PB.27
Dimensions (H x L en cm)	72,4 x 42,6
Technique	or et détrempe sur bois
Inscriptions	<p>bord supérieur du manteau : <i>ave mater digna dei ven... ben...</i>  bord du poignet droit : <i>salve regina mate[r] mi[seric]ordiae ... (Salve Regina)</i>  bord du poignet gauche : <i>ave maris ste(l)la) dei mater alma atque ... (Stella Maris)</i>  bord inférieur du manteau : <i>ave maria gratia plena do(minu)s tecum benedi[cta tu in] mulieribus [prod]ucto ventris... (Ave Maria)</i></p>
Bibliographie	Mauro Minardi, in Laureati, Mochi Onori 2006, [fiche III.7] p. 148-149 avec bibliographie complémentaire.

**1420-30, Bicci di Lorenzo, Tempe,  
Arizona State University Art Museum**


	
Date	1420-30
Peintre	Bicci di Lorenzo
Dates/Activité	1373 – 1452
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Lorenzo di Bicci, son père / Neri di Bicci, son fils
Lieu de conservation	Tempe, Arizona State University Art Museum
Numéro de collection	1965.724.001
Dimensions (H x L en cm)	14,5 x 50,2
Technique	bois
Forme	panneau de prédelle d'un polyptyque démembré (?)
Bibliographie	<a href="http://www.kressfoundation.org/collection/ViewCollection.aspx">http://www.kressfoundation.org/collection/ViewCollection.aspx</a>

1422-23, Lorenzo Monaco, Florence, Santa Trinita,  
Chapelle Bartolini-Salimbeni



Lorenzo Monaco, *Triptyque Bartolini-Salimbeni*, 1422-23, Florence, Santa Trinita, Chapelle Bartolini-Salimbeni, entièrement décorée à fresque, toujours par Lorenzo Monaco

**1422-23, Lorenzo Monaco, Florence, Santa Trinita,  
Chapelle Bartolini-Salimbeni**

	
Date	1422-23
Peintre	Lorenzo Monaco
Dates/activité	1370 ca – 1425
Appartenance géographique	Florence
Commanditaire(s)	« En 1405, les frères Salimbeni et Bartolomeo Bartolini décidèrent de terminer et d'orner leur chapelle. », Chastel 1993, p. 264
Emplacement d'origine	Oui
Lieu de conservation	Florence, Santa Trinita, Chapelle Bartolini-Salimbeni
Restauration(s)	1961-62, 1997-99 (Marco Ciatti)
Dimensions (cm)	300 x 274
Technique	Détrempe sur bois
Forme	registre principal : <i>Annonciation</i> médaillons de gâbles : prophètes prédelle : <i>Visitation, Nativité, Adoration des Mages, Fuite en Égypte</i> pilier gauche : <i>saints Augustin, Bonaventure, François</i> pilier droit : <i>saints Jérôme, Antoine, Scholastique</i>
Position dans l'œuvre entière	Toute la chapelle est précédemment peinte à fresque par Lorenzo Monaco avec des scènes de la <i>Vie de la Vierge</i> . Le retable est prévu et l'espace destiné à l'accueillir laissé sans décoration. Une <i>Nativité de la Vierge</i> à fresque se trouve juste à gauche du retable, sa <i>Présentation au Temple</i> juste à droite Compartment 2/4 de la prédelle
Inscriptions	panneau principal : « AVE GRATIA PLENA DNS TECUM BENEDICTA TU IN MULIERIB QUE CUM AUDISSET TURBATA E INSMONE EI ET COGITABAT QUALIS (Luc 1 : 28-29) »
Bibliographie	Eisenberg 1989, p. 134-136 avec bibliographie complémentaire ; Chastel 1993, [fiche n° 21] p. 110-111 et 264, avec bibliographie complémentaire ; Daniela Parenti, in Boskovits 2006, p. 109.




1422-23, Lorenzo Monaco, Florence, San Marco,  
*Pala di Santa Trinita* dans son ensemble



Lorenzo Monaco et Beato Angelico, *Pala di Santa Trinita*, 1422-1432, Florence, San Marco


## 1422-23, Lorenzo Monaco, Florence, San Marco,

	
Date	1422-23 (Beato Angelico achève l'ensemble avant 1432)
Peintre	Lorenzo Monaco (et Beato Angelico pour le panneau principal)
Dates/Activité	1370 ca – 1425 (et 1395 ca – 1455)
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Prob. Agnolo Gaddi /
Commanditaire(s)	demandée par Onofrio Strozzi en 1417 († 1418) dans son testament, la commande est passée par son fils Palla en 1419
Emplacement d'origine	Florence, Santa Trinita, chapelle Strozzi
Lieu de conservation	Florence, Musée de San Marco
Numéro de collection	1890.8616
Dimensions (H x L en cm)	25,8 x 61,3
Forme	<i>pala di Santa Trinita</i> registre principal : <i>Déposition</i> pinacles : <i>Noli me tangere, Résurrection, Femmes au Tombeau</i> prédelle : <i>saint Nicolas sauve des voyageurs d'un naufrage, Nativité, Rencontre de Paphnuce et d'Onophrius</i> pilastres : saints
Position dans l'œuvre entière	scène centrale de la prédelle
Bibliographie	Eisenberg 1989, p. 104-106 ; Magnolia Scudieri, in Parenti, Tartuferi 2006, [fiche n° 43] p. 232-236 avec bibliographie complémentaire.

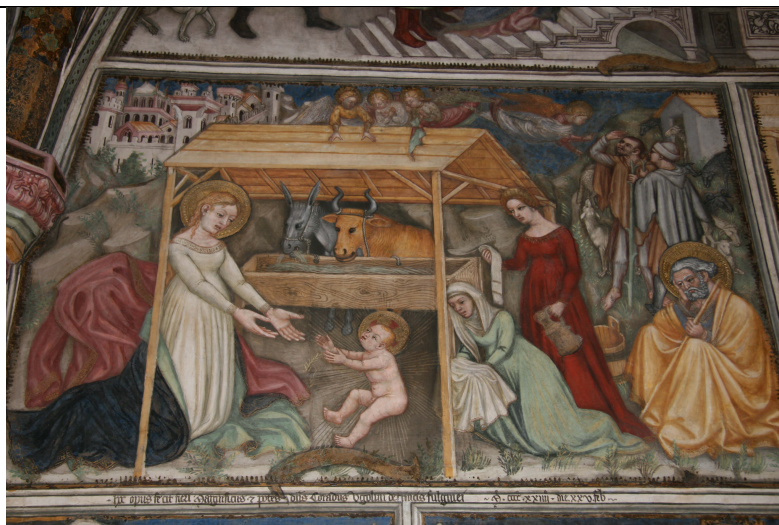
1423, Gentile da Fabriano, Florence, Offices,  
*Retable de l'Adoration des Mages*



## 1423, Gentile da Fabriano, Florence, Offices

	
Date	1423
Peintre	Gentile da Fabriano
Appartenance géographique	Marches
Commanditaire(s)	Palla di Nofri Strozzi (1372 – 1462)
Emplacement d'origine	Florence, Santa Trinita, Cappella Strozzi
Lieu de conservation	Florence, Offices
Numéro de collection	8364
Dimensions (H x L en cm)	301,5 x 283 (25 x 61 pour le panneau de prédelle)
Technique	or et détrempe sur bois
Forme	<i>Pala Strozzi</i> panneau principal : <i>Voyage et Adoration des Mages</i> prédelle : <i>Nativité, Fuite en Égypte, Présentation au Temple</i> (Paris, Louvre)
Position dans l'œuvre entière	premier panneau de prédelle
Inscriptions	« OPVS GENTILIS DE FABRIANO MCCCCXXIII MENSIS MAIJ »
Bibliographie	Gregori 2000, p. 60 ; Laureati, Mochi Onori 2006, p. 33-36 et 254-256.

## 1424, Ottaviano Nelli, Foligno, Palazzo Trinci




Date	1424
Peintre	Ottaviano Nelli
Dates/Activité	1370 ca – 1444
Appartenance géographique	Marches
Emplacement d'origine	Foligno, Palazzo Trinci
Lieu de conservation	<i>In situ</i>
Technique	Fresque
Forme	<i>Vie de la Vierge</i> sur trois registres
Position dans l'œuvre entière	mur est
Bibliographie	Todini 1989, p. 234-235 ; Strehlke 2004, p. 465 ; Delzant 2010 est entièrement consacré au cycle de fresques d'Ottaviano Nelli dans Palazzo Trinci

## 1425 ca, Lippo d'Andrea, Vatican, Pinacothèque



Date	1425 ca
Peintre	Lippo d'Andrea
Dates/activité	Actif durant les premières décennies du Quattrocento
Lieu de conservation	Vatican, Pinacothèque
Numéro de collection	40194
Dimensions (cm)	31,2 x 59,3
Matériaux	Détrempe sur bois
Position dans l'œuvre entière	Panneau de prédelle
Bibliographie	Strehlke 2004 ; Buranelli 2008, p. 79

## 1425-30 ca, An. marchigiano, Philadelphie, Museum of Art

	
Date	1425-30 ca
Peintre	An. marchigiano
Lieu de conservation	Philadelphie, Museum of Art
Numéro de collection	16
Restauration(s)	1956 (Theodor Siegel)
Dimensions (H x L en cm)	25,2 x 40
Technique	or et détrempe sur bois
Forme	panneau de prédelle d'un retable démembré dont aucun autre élément n'est identifié à ce jour
Bibliographie	Strehlke 2004, [fiche 93] p. 463-465 avec bibliographie complémentaire ; <a href="http://www.philamuseum.org/collections/permanent/101899.html">http://www.philamuseum.org/collections/permanent/101899.html</a>



## 1425-30, Beato Angelico, Minneapolis, Institute of Arts




Date	1425-30
Peintre	Beato Angelico
Dates/Activité	1395 – 1455
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Lorenzo Monaco /
Emplacement d'origine	étant donné ses très petites dimensions, il était probablement destiné à un usage privé (comme le diptyque de Forlì de 1428)
Lieu de conservation	Minneapolis, Institute of Arts
Numéro de collection	68.41.8
Dimensions (H x L en cm)	28,5 x 16,5
Technique	détrempe sur bois (peuplier)
Forme	petit panneau aujourd'hui isolé
Bibliographie	<a href="https://collections.artsmia.org/index.php?page=detail&amp;id=1680">https://collections.artsmia.org/index.php?page=detail&amp;id=1680</a>



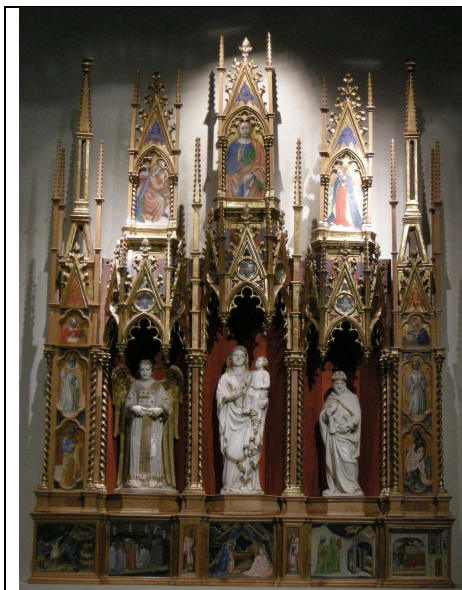

## 1425-35, Paolo Schiavo, Philadelphie, Museum of Art

	
Date	1425-1435
Peintre	Paolo Schiavo (Paolo di Stefano Badaloni, dit)
Dates/Activité	1397 – 1478
Appartenance géographique	travaille en Lombardie, puis à Florence et à Pise
Formation amont/aval	Masolino/
Lieu de conservation	Philadelphie, Museum of Art
Numéro de collection	125
Dimensions (H x L en cm)	22,6 x 32,5
Technique	détrempe sur bois
Forme	polyptyque
Position dans l'œuvre entière	panneau principal : <i>Annonciation avec les saints Jérôme et Laurent</i> (Berlin, Gemäldegalerie) prédelle : <i>Visitation, Nativité, Adoration des Mages, Fuite en Egypte</i>
Bibliographie	Strehlke 2004, p. 383-389 avec bibliographie complémentaire ; <a href="http://www.philamuseum.org/collections/permanent/101858.html">http://www.philamuseum.org/collections/permanent/101858.html</a>

## 1428 ca, Beato Angelico, Forlì, Pinacoteca Civica

	
Date	1428 ca
Peintre	Beato Angelico
Dates/activité	1400 ca – 1455
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Lorenzo Monaco /
Lieu de conservation	Forlì, Pinacoteca Civica (Musei di San Domenico)
Emplacement d'origine	destiné à l'usage privé, le revers des panneaux est décoré en faux marbre pour le rendre plaisant à voir y compris lorsqu'il est fermé
Dimensions (H x L en cm)	26 x 16
Matériaux	Détrempe et or sur bois
Forme	Diptyque : <i>Nativité et Prière au Jardin des Oliviers</i>
Position dans l'œuvre entière	premier des deux panneaux
Bibliographie	Mara Minasi, in De Simone, Morello, Zuccari 2009, [fiche 6] p. 158-161 avec bibliographie complémentaire ; Marilena Tamassia, in Fra Angelico 2011, [fiche 22] p. 144.

## 1430 ca, Priamo della Quercia, Lucques, Museo di Villa Guinigi

	
Date	1430 ca
Peintre	Priamo della Quercia
Dates/Activité	1400 ca – 1467 (frère de Jacopo le sculpteur)
Appartenance géographique	Sienne
Lieu de conservation	Lucques, Museo di Villa Guinigi
Numéro de collection	147
Restauration(s)	1960 ca (N. Carusi) ; 1995-98 (M. Gazzì)
Dimensions (H x L en cm)	293 x 244 ; prédelle : 40 x 244
Forme	<p>Retable composite : sculptures dans registre principal, scènes peintes dans la prédelle, les gâbles et pilastres</p> <p>registre principal : trois statues d'époques différentes, <i>Saint Michel</i> (début XIVE), <i>Vierge à l'Enfant</i> (entourage de Nino Pisano), <i>Saint évêque</i> (Jacopo della Quercia)</p> <p>gâbles : <i>Annonciation</i> et <i>Christ bénissant</i></p> <p>pilastre de gauche : <i>Saints Jérôme, Benoît, Pierre</i>, des séraphins</p> <p>pilastre de droite : <i>Saints Grégoire, Bernard, Jean-Baptiste</i>, un séraphin</p> <p>prédelle : quatre <i>Apparitions de Saint Michel</i>, avec au centre <i>Saint Laurent, Nativité, Saint Vincent</i> (?)</p>
Position dans l'œuvre entière	scène centrale de la prédelle
Bibliographie	Pisani 1996 ; Linda Pisani, in Filieri 1998, [fiche 47] p. 342-346 avec bibliographie complémentaire + rapport de restauration par Antonia d'Aniello p. 429-433 ; Rivoletti 2011, [fiche 1] p. 213-219 avec bibliographie complémentaire.

1433-34, Zanobi Strozzi, New York, Metropolitan Museum of Art,  
*Polyptyque*



Top:

*Saint John the Baptist, Saint Lawrence, and  
Saint Nicholas of Bari*  
The Hyde Collection, Glens Falls, New York

*Virgin and Child Enthroned*  
State Hermitage Museum, Saint Petersburg

*Saint Zenobius, Saint Francis, and  
Saint Anthony of Padua*  
Yale University Art Gallery, New Haven.  
University Purchase from James Jackson Jarves  
(1871.31)

Bottom:

*The Nativity*  
The Metropolitan Museum of Art, New York  
(1983.490)


*The Adoration of the Magi*  
National Gallery, London (NG 582)

Altarpiece reconstruction from Ref. Kanter 2005


hypothèse de reconstitution de l'ensemble  
(Kanter 2005)

<http://www.metmuseum.org>


## 1433-34, Zanobi Strozzi, New York, Metropolitan Museum of Art

	
Date	1433-34
Peintre	Zanobi Strozzi
Dates/Activité	1412-1468
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Beato Angelico /
Emplacement d'origine	prob. une église franciscaine de Florence (Kanter)
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum of Art
Numéro de collection	1983.490
Dimensions (H x L en cm)	18,7 x 43,5
Technique	or et détrempe sur bois
Forme	panneau de prédelle Kanter (Kanter, Palladino 2005, p. 242-245) formule l'hypothèse suivante : panneau principal : <i>Vierge à l'Enfant</i> (Saint Pétersbourg, Hermitage) prédelle : <i>Adoration des Mages</i> (Londres, National Gallery)
Bibliographie	<a href="http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database">www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database</a> avec fiche du catalogue scientifique et bibliographie complémentaire ; Kanter, Palladino 2005.


## 1435, Andrea di Giusto, Prato, Museo Civico

	<p>della cornice furono aggiunti.</p> 
Date	1435
Peintre	Andrea di Giusto
Dates/Activité	/ 1423 – 1450
Appartenance géographique	Florence
Commanditaire(s)	déc. 1428
Emplacement d'origine	Badia degli Olivetani di San Bartolomeo alle Sacca
Lieu de conservation	Prato, Museo Civico
Numéro de collection	1310
Restauration(s)	1911 (Domenico Fisci) date de l'ajout des pinacles qui décorent le cadre
Dimensions (H x L en cm)	196 x 232
Technique	détrempe et huile sur bois
Forme	<p><i>Polyptyque</i>  panneau principal : <i>Vierge à l'Enfant entourée des saints Barthélémy, Jean-Baptiste, Benoît et Marguerite</i>  médaillons : <i>Annonciation</i>  prédelle : <i>Martyre de saint Barthélemy, Imposition de son nom à Jean-Baptiste, saint Placide priant, Nativité, saint Maur priant, Mort de saint Benoît, sainte Marguerite d'Antioche rencontre le chevalier Olibrius</i>  aux extrémités de la prédelle : le blason des olivetains, à savoir un rameau d'olivier sur un mont</p>
Position dans l'œuvre entière	scène centrale de la prédelle
Inscriptions	<p>sous le panneau central : « AVE GRATIA PLENA DOMINUS TECUM AN DO M CCCC XXXV »  sous les saints, leurs noms</p>
Bibliographie	Eisenberg 1989, fig. 329 ; Angela Protesti, in Mannini 1990, [fiche 9] p. 71-72 avec bibliographie complémentaire ; Cerretelli, Mannini 2004, p. 17

## 1435 ca, Andrea di Giusto, Allentown, Allentown Art Museum


	
Date	1435 ca
Peintre	Andrea di Giusto
Dates/Activité	/ 1424 – 1450
Lieu de conservation	Allentown (Pennsylvania), Allentown Art Museum (don de la Coll. Kress)
Numéro de collection	1960.21
Dimensions (H x L en cm)	13 x 39,7
Technique	or et détrempe sur bois
Bibliographie	<a href="http://www.kressfoundation.org/collection/ViewCollection.aspx">http://www.kressfoundation.org/collection/ViewCollection.aspx</a>

## 1435, Bicci di Lorenzo, Florence, San Giovannino de' Cavalieri

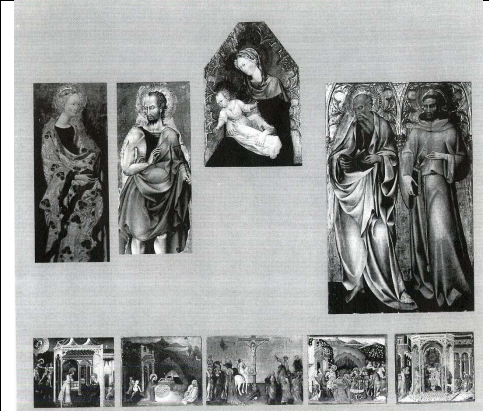

		
Date	1435	
Peintre	Bicci di Lorenzo	
Dates/Activité	1373 – 1452	
Appartenance géographique	Florence	
Formation amont/aval	Lorenzo di Bicci, son père / Neri di Bicci, son fils	
Commanditaire(s)	représenté dans le panneau principal, derrière Marie frère vêtu de blanc	
Emplacement d'origine	Florence, San Giovannino de' Cavalieri (fondée par Pietro da Morrone)	
Lieu de conservation	<i>In situ</i>	
Technique	Détrempe sur bois	
Forme	Panneau principal : <i>Nativité</i> Prédelle : <i>Mariage de Marie et Joseph, Dormition ?, Adoration des Mages</i>	
Position dans l'œuvre entière	Panneau principal	
Inscriptions	Illisibles sur cette reproduction	
Bibliographie	Ruda 1993, p. 219-221	



**1440 ca, Bicci di Lorenzo, Cambridge (MA),  
Harvard Art Museums/Fogg Museum**

		
Date	1440 ca	
Peintre	Bicci di Lorenzo	
Dates/Activité	1373 – 1452	
Appartenance géographique	Florence	
Formation amont/aval	Lorenzo di Bicci, son père / Neri di Bicci, son fils	
Lieu de conservation	Cambridge (MA), Harvard Art Museums/Fogg Museum	
Numéro de collection	1920.19	
Dimensions (H x L en cm)	30,7 x 75	
Technique	détrempe sur bois	
Forme	panneau de prédelle	
Position dans l'œuvre entière	appartenant à un retable démembré et non reconstitué pour l'heure	
Bibliographie	Peters Bowron 1990, p. 98 et 300 ; <a href="http://www.harvardartmuseums.org/collection">www.harvardartmuseums.org/collection</a>	


## 1440 ca, Giovanni di Paolo, Vatican, Pinacothèque

		
Date	1440 ca	
Peintre	Giovanni di Paolo	
Dates/activité	1395/1400 – 1482	
Appartenance géographique	Sienne	
Formation amont/aval	Gregorio di Cecco, Benedetto di Bindo, Martino di Bartolomeo (?) /	
Emplacement d'origine	une grande église de Sienne (? , Boskovits, Brown 2003, p. 326)	
Lieu de conservation	Vatican, Pinacothèque	
Numéro de collection	40132	
Dimensions (cm)	38,8 x 45,7	
Technique	Détrempe sur bois	
Forme	<p>Polyptyque</p> <p>registre principal : <i>saints Catherine et Jean-Baptiste</i> (Houston, Museum of Fine Arts), <i>Vierge à l'Enfant</i> (Sienne, Banca Monte dei Paschi di Siena), <i>saints Matthieu et François</i> (New York, Metropolitan Museum of Art)</p> <p>prédelle : <i>Annonciation</i> (Washington, National Gallery of Art), <i>Nativité</i> (Vatican, Pinacothèque), <i>Crucifixion</i> (Berlim, Gemäldegalerie), <i>Adoration des Mages</i> (Cleveland, Museum of Art), <i>Présentation au Temple</i> (New York, Metropolitan Museum of Art)</p>	
Position dans l'œuvre entière	Panneau de prédelle	
Bibliographie	Van Os 1990, p. 121 ; Boskovits, Brown 2003, p. 324-332 avec bibliographie complémentaire ; Buranelli 2008, p. 78.	

1440 ca, Pietro di Giovanni d'Ambrogio, Asciano, Museo d'arte sacra



1440 ca, Pietro di Giovanni d'Ambrogio, Asciano,  
Museo d'arte sacra

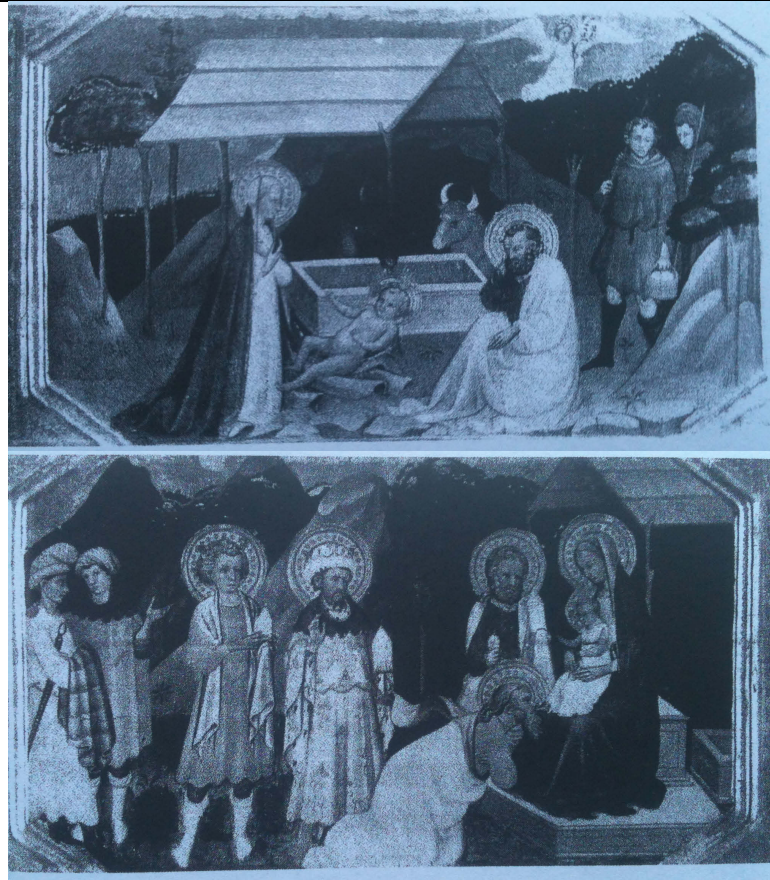
			
Date	1440 ca		
Peintre	Pietro di Giovanni d'Ambrogio		
Dates/activité	1410-1449		
Appartenance géographique	Sienne		
Formation amont/aval	Sassetta /		
Lieu de conservation	Asciano, Museo d'Arte Sacra		
Emplacement d'origine	Asciano, Sant'Agostino (?)		
Matériaux	Détrempe sur bois		
Forme	triptyque		
Position dans l'œuvre entière	Panneau central : <i>Adoration des bergers</i> panneaux latéraux : <i>Saints Galgano et Augustin</i>		
Bibliographie	Van Os 1990, p. 121-122 ; Angelini, Chelazzi Dini, Sani 2009, p. 236-237.		

## 1440 ca, Sano di Pietro, El Paso, Museum of Art




Date	1440 ca
Peintre	Sano di Pietro
Dates/Activité	/1430-50
Appartenance géographique	Sienna
Lieu de conservation	El Paso (Texas), Museum of Art (don de la Collection Kress)
Numéro de collection	K 1434
Dimensions (H x L en cm)	62,6 x 50,3
Technique	détrempe sur bois
Forme	triptyque
Position dans l'œuvre entière	panneau principal : <i>Nativité</i> panneau gauche : <i>Saint Jean-Baptiste</i> panneau droit : <i>Saint Barthélémy</i>
Bibliographie	Beatson, Muller, Steinhoff 1986 ; <a href="http://library.artstor.org/library/ExternalIV.jsp?objectId=8DtZYyMmJloyLyw5ejt5QnAo#">http://library.artstor.org/library/ExternalIV.jsp?objectId=8DtZYyMmJloyLyw5ejt5QnAo#</a>

1440s, Rossella di Jacopo Franchi, Pérouse,  
Galleria Nazionale dell'Umbria




Date	1440s (?)
Peintre	Rossello di Jacopo Franchi
Dates/Activité	1376 – 1457
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Lorenzo Monaco/
Lieu de conservation	Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria
Numéro de collection	982
Dimensions (H x L en cm)	33 x 145
Technique	détrempe sur bois
Position dans l'œuvre entière	prédelle : <i>Saint Jean-Baptiste, Adoration des bergers, Adoration des Mages, Saint Antoine abbé</i>
Bibliographie	Santi 1989, p. 129.

## 1440-41, Beato Angelico, Florence, San Marco

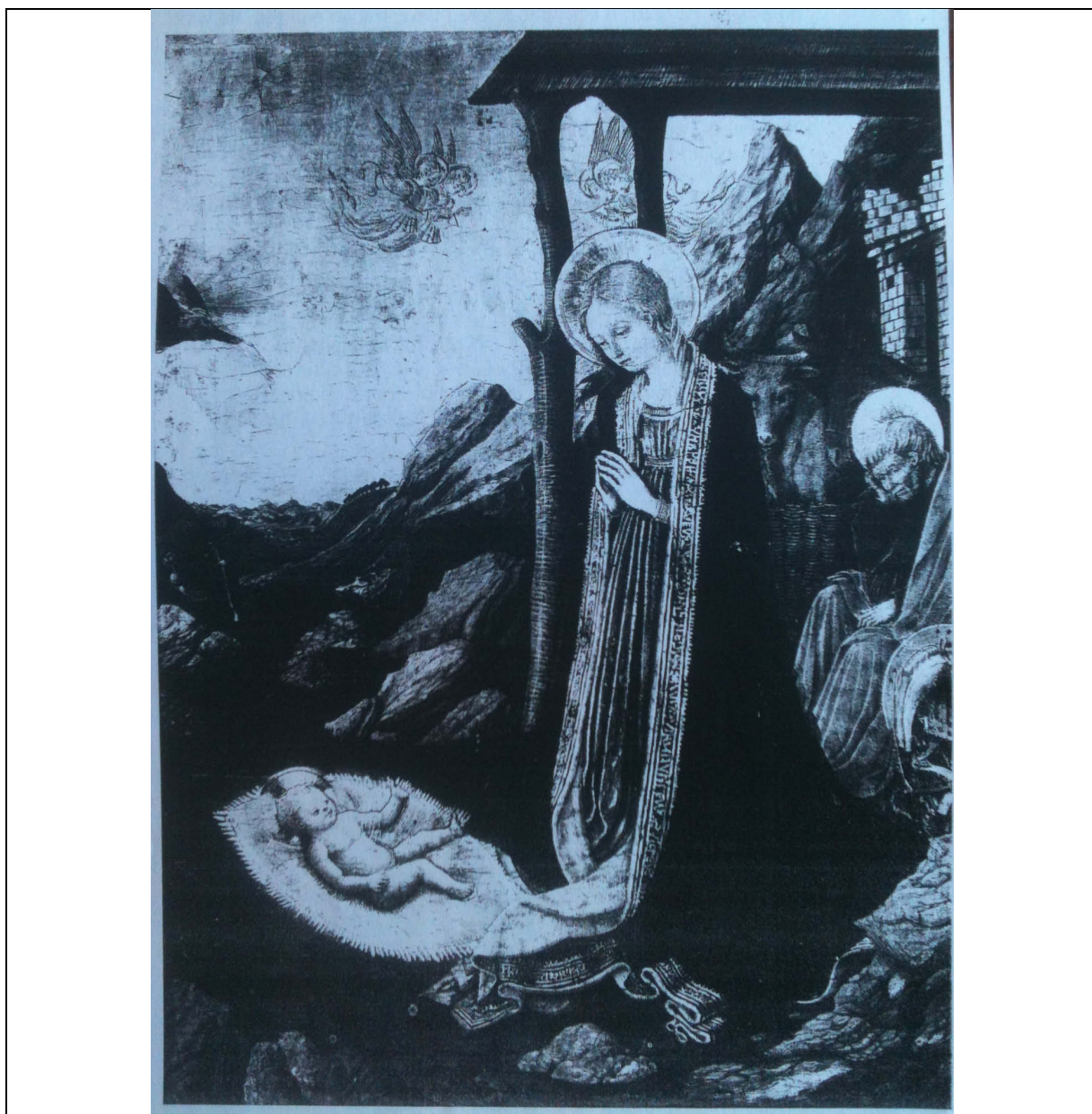
	
Date	1440-41
Peintre	Beato Angelico
Dates/activité	1395 – 1455
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Lorenzo Monaco /
Commanditaire(s)	Côme de Médicis
Lieu de conservation	Florence, San Marco, cellule monacale
Emplacement d'origine	<i>in situ</i>
Dimensions	193 x 164 cm
Matériaux	fresque
Forme	les 45 cellules du couvent de San Marco sont dotées chacune d'une fresque
Position dans l'œuvre entière	ici, saint Pierre Martyr (dominicain) se joint à l' <i>Adoration de l'Enfant</i>
Bibliographie	Morachiello 1995 est la monographie de référence sur le cycle de fresques de l'Angelico à San Marco

**1440-45, At. de Bicci di Lorenzo, Washington,  
National Gallery of Art**


		
Date	1440-45	
Peintre	At. de Bicci di Lorenzo	
Dates/Activité	1373 – 1452	
Appartenance géographique	Florence	
Formation amont/aval	Lorenzo di Bicci, son père / Neri di Bicci, son fils	
Lieu de conservation	Washington, National Gallery of Art	
Numéro de collection	1960.6.25	
Dimensions (H x L en cm)	48 x 36,2	
Technique	détrempe sur bois (peuplier)	
Forme	panneau vertical	
Position dans l'œuvre entière	fragment d'un polyptyque démembré	
Bibliographie	Miklos Boskovits, in Boskovits, Brown 2003, p. 139-141 ; <a href="http://www.nga.gov/fcgi-bin/tinfo_fobject=46049&amp;detail=lit">http://www.nga.gov/fcgi-bin/tinfo_fobject=46049&amp;detail=lit</a>	



1440-45, Benedetto di Bonfiglio, Florence, Villa i Tatti,  
*Adoration de l'Enfant*



## 1445 ca, Pesellino, Florence, Offices

	
Date	1445 ca
Peintre	Pesellino (Francesco di Stefano dit)
Dates/activité	1422 – 1457
Appartenance géographique	Florence
Commanditaire(s)	Côme de Médicis
Emplacement d'origine	Florence, Santa Croce, chapelle du noviciat
Lieu de conservation	Florence, Offices
Numéro de collection	8355
Restauration(s)	2010
Dimensions (cm)	35 x 215 ca (toute la prédelle) ; 196 x 196 (panneau principal)
Matériaux	Détrempe sur bois
Forme	<i>Pala del Noviziato</i> panneau principal de Filippo Lippi (Florence, Offices, 8354) : <i>Vierge à l'Enfant</i> avec les <i>Saints François, Damien, Côme et Antoine de Padoue</i> prédelle : <i>Stigmatisation de saint François, Saints Côme et Damien guérissent le diacre Justinien</i> (Paris, Louvre), <i>Nativité, Martyre des saints Côme et Damien, Miracle du cœur révélé par Antoine de Padoue</i> (Florence, Offices)
Position dans l'œuvre entière	Panneau central de la prédelle composée de 5 scènes la différence de taille entre panneau principal et prédelle est commentée dans Ruda 1993, p. 416
Bibliographie	Ruda 1993, [fiche 32], p. 414-417 ; pour voir toutes les pièces du retable réunies : <a href="http://www.artearti.net/magazine/articolo/filippo_lippi_unito_agli_uffizi/">http://www.artearti.net/magazine/articolo/filippo_lippi_unito_agli_uffizi/</a>

## 1445, Giovanni Francesco da Rimini, Paris, Louvre

Date	1445 ca
Peintre	Giovanni Francesco da Rimini
Dates/Activité	/ 1441 – 1470
Appartenance géographique	Romagne
Lieu de conservation	Paris, Louvre
Numéro de collection	MI 455 à 466
Dimensions (H x L en cm)	59 x 29
Position dans l'œuvre entière	<p>douze petites scènes, sans doute autour d'un panneau principal (<i>Annonciation</i> ?) aujourd'hui perdu.</p> <p>panneau gauche : <i>Annonce à Joachim, Nativité de la Vierge, Montée au Temple, Présentation au Temple, saint Joseph et les prétendants, Mariage de la Vierge</i></p> <p>panneau droit : <i>Visitation, Nativité, Présentation au Temple, Circoncision, Fuite en Égypte, Jésus parmi les docteurs</i></p>
Bibliographie	<p>Dominique Thiébaud, in Foucart-Walter 2007, p. 31 avec bibliographie complémentaire ;</p> <p><a href="http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&amp;idNotice=1226">http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&amp;idNotice=1226</a></p>

1445 ca, Giovanni di Francesco da Rimini, Paris, Louvre

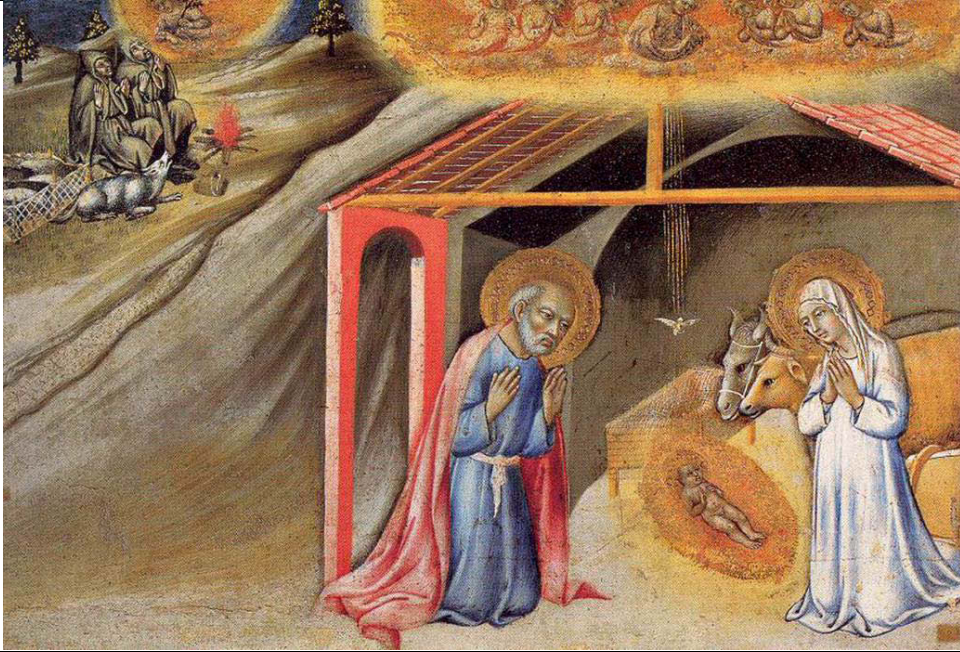


*Nativité de Marie*




*Nativité de Jésus (Adoration)*

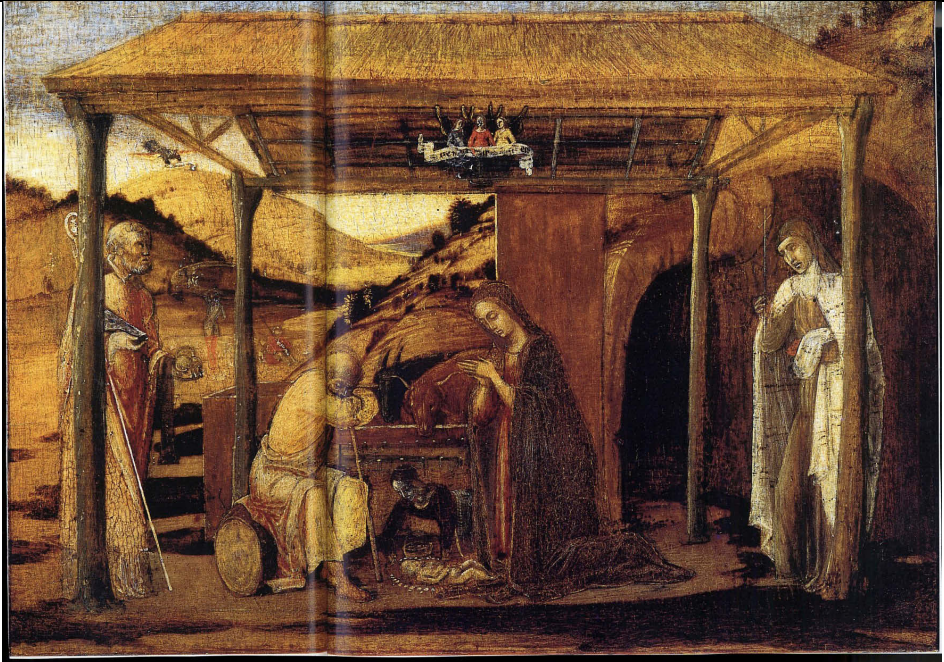
## 1445 ca, Sano di Pietro, Vatican, Pinacothèque

	
Date	1445 ca
Peintre	Sano di Pietro
Dates/activité	1406 – 1481
Appartenance géographique	Sienne
Lieu de conservation	Vatican, Pinacothèque
Numéro de collection	40144
Dimensions	32,4 x 47
Matériaux	Détrempe sur bois
Forme	Panneau de prédelle
Position dans l'œuvre entière	la Pinacothèque du Vatican conserve la <i>Fuite en Égypte</i> appartenant à la même prédelle, le retable n'a pas été reconstitué à ce jour
Bibliographie	Buranelli 2008, p. 76


## 1445-50, Filippo Lippi, Washington, National Gallery of Art

	
Date	1445-1450 ca
Peintre	Filippo Lippi
Dates/activité	1406-1469
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Masaccio /
Lieu de conservation	Washington, National Gallery of Art (don de la Coll. Kress)
Numéro de collection	1939.1.279
Restauration(s)	1938
Dimensions (cm)	23,3 x 55,3
Matériaux	Huile et détrempe sur bois
Forme	panneau de prédelle
Bibliographie	Boskovits Brown 2003, p. 406-409 avec bibliographie complémentaire ; <a href="http://www.kressfoundation.org/collection/ViewCollection.aspx">http://www.kressfoundation.org/collection/ViewCollection.aspx</a>

**1445-50, Giovanni Bellini ou Antonio Vivarini, La Spezia,  
Museo Civico**


	
Date	1445-50
Peintre	Giovanni Bellini (?)
Dates/ Activité	1430(35) – 1516
Appartenance géographique	Venise
Lieu de conservation	La Spezia, Museo Civico
Numéro de collection	87
Dimensions (H x L en cm)	29,5 x 43,5
Technique	sur bois
Forme	<p><i>paliotto</i> avec cette <i>Nativité</i> comme scène centrale entourée de scènes de la <i>Passion</i>, d'une <i>Annonciation</i> et de quatre <i>Saints</i> (vingt-deux scènes en tout) le retable était encore intègre lorsque Roberto Longhi le commente en 1946, il est démembré à des fins commerciales quelques années après.</p>
Position dans l'œuvre entière	panneau central
Bibliographie	Zeri, De Marchi 1997, [fiche 13] p. 48-51 avec bibliographie complémentaire.

1447, Antonio Vivarini et Giovanni d'Alemagna, Prague,  
Narodni Galerie

	
Date	1447
Peintre	Antonio Vivarini (saints) et Giovanni D'Alemagna (Nativité)
Lieu de conservation	Prague, Narodni Galerie
Numéro de collection	O11983-O11987
Emplacement d'origine	Padoue, San Francesco
Dimensions	Panneau principal : 131 x 60 cm, volets : 114 x 31 cm chacun
Matériaux	détrempe sur bois
Forme	Polyptyque
Position dans l'œuvre entière	Panneau principal : <i>Nativité</i> gauche : <i>Saint François &amp; Saint Barthélémy</i> droite : <i>Saint Antoine de Padoue et saint Nicolas de Tolentino</i>
Inscriptions	« MCCCCXLVII »
Bibliographie	<i>San Nicola da Tolentino</i> 2005, [fiche 54, Manuela Gianandrea] p. 261.



## 1450, Benozzo Gozzoli, Vatican, Pinacothèque


	
Date	1450
Peintre	Benozzo Gozzoli
Dates/Activité	1420 – 1497
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Beato Angelico /
Emplacement d'origine	Montefalco, couvent de San Fortunato
Lieu de conservation	Vatican, Pinacothèque
Numéro de collection	40262
Dimensions (H x L en cm)	panneau central 133 x 164 ; piliers latéraux 120 x 16 ; prédelle 33,5 x 214
Technique	détrempe et or sur bois
Forme	<i>pala</i> avec deux piliers contenant trois saints de chaque côté et une prédelle de six compartiments
Position dans l'œuvre entière	panneau central : <i>Madone à la ceinture et saint Thomas</i> prédelle : <i>Rencontre à la porte dorée</i> et <i>Nativité de Marie</i> , <i>Mariage de la Vierge</i> , <i>Annonciation</i> , <i>Nativité</i> , <i>Présentation au Temple</i> , <i>Dormition</i>
Bibliographie	Chastel 1993, p. 134-135 et [fiche 31] p. 269 avec bibliographie complémentaire ; Buranelli 2008, p. 96.

## 1450 ca, Bartolomeo di Tommaso, Vatican, Pinacothèque

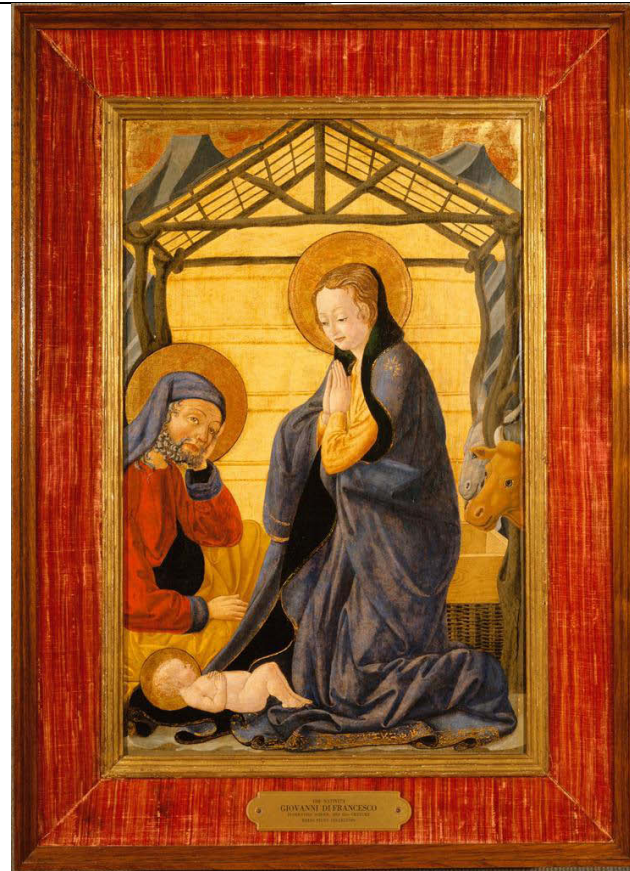


Date	1450 ca
Peintre	Bartolomeo di Tommaso, ou da Foligno
Dates/Activité	/ 1400 – 1454
Appartenance géographique	Marches
Emplacement d'origine	Camerino, San Venanzio (?)
Lieu de conservation	Vatican, Pinacothèque
Numéro de collection	40296
Dimensions (H x L en cm)	284 x 234,5
Forme	<i>trittico Rospigliosi</i>
Position dans l'œuvre entière	panneau principal : <i>Couronnement de la Vierge</i> panneau gauche : <i>Nativité</i> panneau droit : <i>Adoration des Mages</i> cimaises : <i>Annonciation</i>
Bibliographie	Todini 1989, p. 27 sq ; Buranelli 2008, p. 122.

## 1450 ca, Giovanni di Francesco, Paris, Louvre

	
Date	1450 ca
Peintre	Giovanni di Francesco
Dates/Activité	/1439-1459
Appartenance géographique	Florence
Lieu de conservation	Paris, Louvre
Numéro de collection	MI 523
Dimensions (H x L en cm)	26 x 120
Technique	huile sur bois
Forme	panneau de prédelle
Position dans l'œuvre entière	<i>Nativité et Adoration des Mages</i> dans le même panneau de prédelle
Bibliographie	Dominique Thiébaud, in Foucart-Walter 2007, p. 30, avec bibliographie complémentaire ; <a href="http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr">www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr</a>

## 1450 ca, Giovanni di Francesco, Berea, Berea College

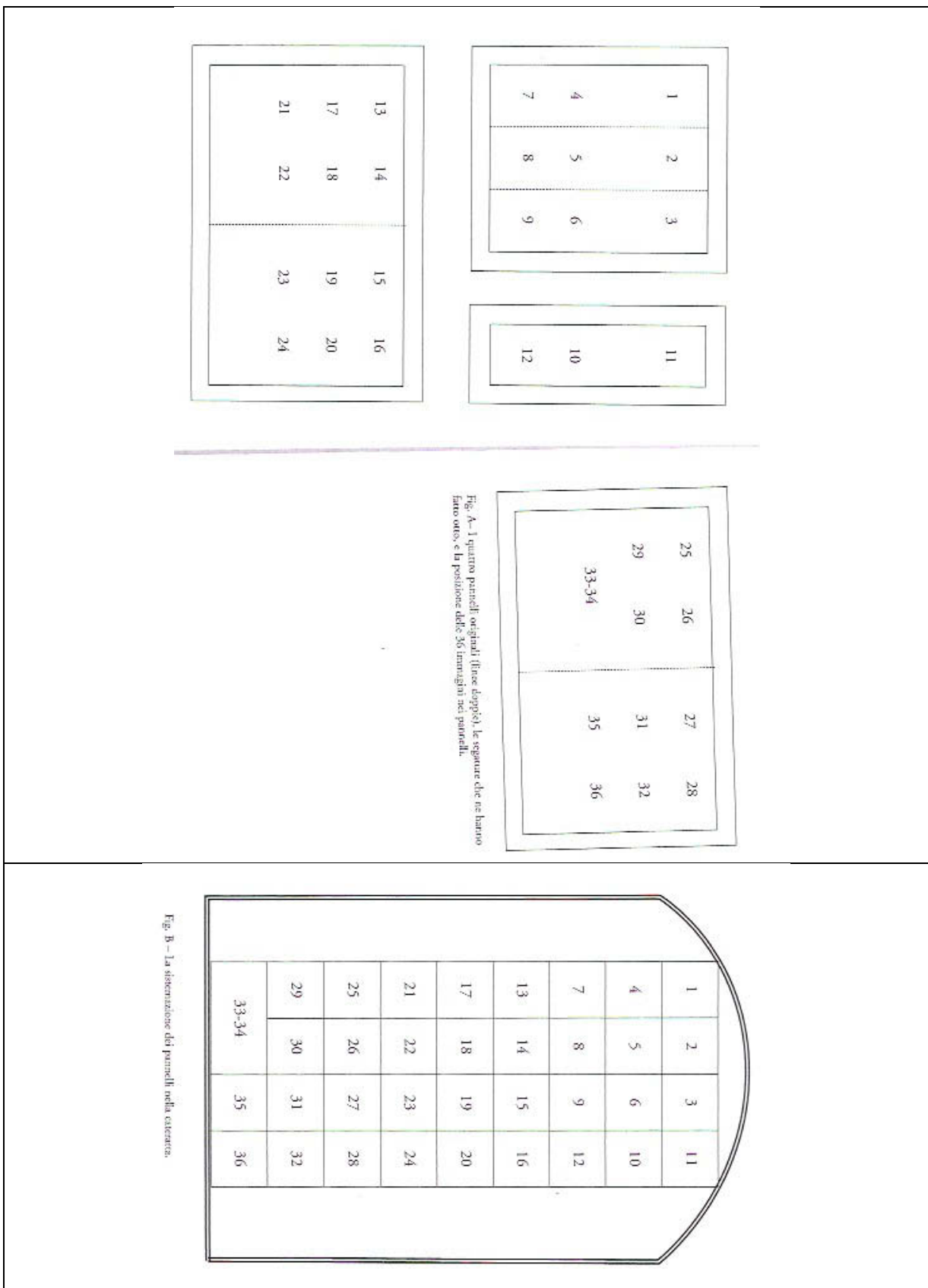


Date	1450 ca
Peintre	Giovanni di Francesco
Lieu de conservation	Berea (Kentucky), Berea College, Doris Ulmann Galleries
Numéro de collection	104.15
Dimensions (H x L en cm)	50,2 x 31,7
Technique	bois
Forme	panneau autonome
Bibliographie	<a href="http://www.kressfoundation.org/collection/ViewCollection.aspx">http://www.kressfoundation.org/collection/ViewCollection.aspx</a>


## 1450-52, Beato Angelico, Florence, San Marco

Date	1450-1452	
Peintre	Fra Angelico	
Dates/activité	1400 ca – 1455	
Appartenance géographique	Florence	
Formation amont/aval	Lorenzo Monaco /	
Commanditaire(s)	Pierre de Médicis	
Lieu de conservation	Florence, San Marco	
Emplacement d'origine	Florence, Santissima Annunziata	
Matériaux	Détrempe sur bois	
Forme	<p>quatre panneaux constituant l'<i>Armadio degli Argenti</i> (contenant des reliques)  un panneau comprenant neuf scènes : trois par registre  premier registre : <i>roue des prophètes et des apôtres, Annonciation, Nativité</i>  deuxième registre : <i>Circoncision, Adoration des Mages, Présentation au Temple</i>  troisième registre : <i>Fuite en Égypte, Massacre des Innocents, Jésus parmi les docteurs</i>  les autres panneaux illustrent la <i>Vie Publique</i> et la <i>Passion du Christ</i> (36 scènes en tout)</p>	
Position dans l'œuvre entière	Troisième scène du registre supérieur du premier panneau	
Inscriptions	<p>« Parvvlvs natvs est nobis. Filivs datvs est nobis. Factvs est principatvs svper hvmervn eius. Ysa.IX.6 » [Isaïe 9 : 6]  « Impleti svnt dies vt pareret. Peperit filivm svvm primogenitvm. Lvce.II.7 » [Luc 2 : 6 7]</p>	
Bibliographie	<p>Gilbert 2005 lui est entièrement consacré ; Casalini 2007 ; Gerardo de Simone, in De Simone, Morello, Zuccari 2009, [fiche n° 33] p. 226-229 avec bibliographie complémentaire ; Giovanni Serafini, in Fra Angelico 2011, [fiche n° 36] p. 176-177.</p>	





## 1450-55, Filippo Lippi, Florence, Offices


		
Date	1450-55	
Peintre	Filippo Lippi	
Dates/Activité	1406 – 1469	
Appartenance géographique	Florence	
Commanditaire(s)	Annalena Malatesta	
Emplacement d'origine	Florence, couvent de Saint Vincent Ferrier dit San Vincenzo d'Annalena	
Lieu de conservation	Florence, Offices	
Numéro de collection	8350	
Dimensions (H x L en cm)	137 x 134	
Technique	Détrempe sur bois	
Forme	<i>Adorazione di Annalena</i> <i>Nativité avec les saints Jérôme, Marie l'Égyptienne et Hilarion</i>	
Inscriptions	phylactère tenu par les anges : « GLORIA IN ECCELSIS DEO » à côté du profil du saint : « S. ILARIONE »	
Bibliographie	Fagioli, Mannini 1997, p. 123-124 ; Ruda 1993, p. 219-223, [fiche] p. 441-442 ; Gregori 2000, p. 74.	



1450-57, Mariotto di Cristofano, Florence, Accademia, *Polyptyque*



## 1450-57, Mariotto di Cristofano, Florence, Accademia

		
Date	1450-57	
Peintre	Mariotto di Cristofano	
Dates/Activité	1393 – 1457	
Appartenance géographique	Florence	
Emplacement d'origine	Doccia (Florence), Sant'Andrea	
Lieu de conservation	Florence, Accademia	
Numéro de collection	8508	
Restauration(s)	2004, 2006 (Veronesi Pesciolini)	
Dimensions (H x L en cm)	225 x 175 (ens.)	
Technique	or et détrempe sur bois	
Forme	polyptyque registre supérieur : <i>Jésus parmi les docteurs, Dormition de la Vierge, Nativité</i> registre inférieur : <i>Fuite en Égypte, Présentation au Temple, Adoration des Mages</i> lunettes : <i>Annonciation et Assomption</i>	
Position dans l'œuvre entière	troisième scène du registre supérieur	
Bibliographie	Gregori 2000, p. 66 ; <a href="http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/scheda.asp">http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/scheda.asp</a>	


1450s-1460s, M. della Natività di Castello, Florence, Accademia



M. della Natività di Castello, *Adoration de l'Enfant*, 1450s-60s,  
détrempe sur bois, 212 x 94 cm,  
Florence, Accademia (anc. Castello, Villa Medici)

armeries des Médicis et des Tornabuoni sur les côtés de la prédelle : commande de Piero il  
Gottoso et Lucrezia Tornabuoni ?  
(Gregori 2000, p. 75)

## 1451-53, Andrea Mantegna, New York, Metropolitan Museum of Art


	
Date	1451-53
Peintre	Mantegna
Dates/activité	1430 – 1506
Appartenance géographique	Padoue, Mantoue
Commanditaire(s)	Borso d'Este, duc de Ferrare (?)
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum of Art
Restauration(s)	a été légèrement ronqué sur le côté droit transféré depuis panneau de bois sur toile
Numéro de collection	32.130.2
Dimensions	40 x 55,6 cm
Matériaux	détrempe sur toile, originellement sur bois
Bibliographie	Agosti, Thiébaud 2008, pp. 162-163 ; Metmuseum.org.

**1452-58, Giovanni di Paolo, Cambridge (MA),  
Harvard Art Museums/Fogg Museum**




Date	1452-58
Peintre	Giovanni di Paolo
Dates/Activité	1403 – 1482
Appartenance géographique	Sienna
Lieu de conservation	Cambridge (MA), Harvard Art Museums/Fogg Museum
Numéro de collection	1943.112
Dimensions (H x L en cm)	26 x 23,5
Technique	détrempe sur bois
Bibliographie	Peters Bowron 1990, p. 109 et 304 ; <a href="http://www.artmuseums.harvard.edu/collections/objectDetail">www.artmuseums.harvard.edu/collections/objectDetail</a> avec bibliographie complémentaire.

**1453-75, Neri di Bicci, Cambridge (MA),  
Harvard Art Museums/Fogg Museum**

		
Date	1453-75	
Peintre	Neri di Bicci	
Dates/Activité	1418 – 1492	
Appartenance géographique	Florence	
Formation amont/aval	Bicci di Lorenzo son père /	
Lieu de conservation	Cambridge (MA), Harvard Art Museums/Fogg Museum	
Numéro de collection	1958.294	
Dimensions (H x L en cm)	20,6 x 68,6	
Technique	détrempe sur bois	
Forme	panneau de prédelle	
Bibliographie	Peters Bowron 1990 ; <a href="http://www.harvardartmuseums.org/collection">http://www.harvardartmuseums.org/collection</a>	

## 1455 ca, Giovanni Francesco da Rimini, Avignon, Petit Palais

		
Date	1455 ca	
Peintre	Giovanni Francesco da Rimini	
Dates/Activité	1420 ca – 1470	
Appartenance géographique	Rimini, Padoue, Bologne	
Lieu de conservation	Avignon, Petit Palais	
Numéro de collection	M.I. 526	
Restauration(s)	1976	
Dimensions (H x L en cm)	34 x 57	
Technique	huile sur bois (peuplier)	
Bibliographie	Laclotte, Moench 2005, [fiche n. 100] p. 109 ; <a href="http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr">www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr</a>	

## 1455-60, Giovanni di Paolo, Avignon, Petit Palais



Date	1455-60
Peintre	Giovanni di Paolo
Dates/Activité	Connu à partir de 1417 - † 1482
Appartenance géographique	Sienne
Emplacement d'origine	prob. Sienne
Lieu de conservation	Avignon, Petit Palais
Numéro de collection	20283
Dimensions (H x L en cm)	199 x 68
Technique	or et détrempe sur peuplier
Forme	panneau central de polyptyque
Position dans l'œuvre entière	Fragment de polyptyque démembré
Inscriptions	phylactère de Marie : « ipsum quem genui adoro »
Bibliographie	Van Os 1990, p. 121 ; Laclotte Moench 2005, [fiche n. 104] p. 111-112.



## 1455-60, Zanobi Strozzi, New York, Metropolitan Museum of Art



Date	1455-60
Peintre	Zanobi Strozzi
Dates/Activité	1412 – 1468
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Beato Angelico
Emplacement d'origine	prob. destiné à la dévotion privée
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum of Art
Numéro de collection	24.22
Dimensions (H x L en cm)	38,7 x 29,2
Technique	or et détrempe sur bois
Bibliographie	<a href="http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/">http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/</a> avec bibliographie complémentaire ; Kanter, Palladino 2005, p. 258 et 266-267.

## 1457, M. della Natività di Castello, Londres, National Gallery

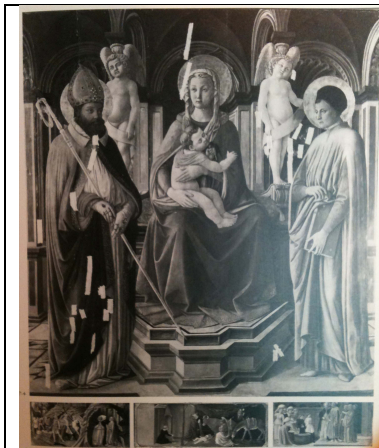



Photo © The National Gallery, London.

Date	1457
Peintre	M. della Natività di Castello
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Filippo Lippi /
Emplacement d'origine	Faltugnano (Prato), Santi Giusto e Clemente, autel principal
Lieu de conservation	Londres, National Gallery
Numéro de collection	NG 3648
Dimensions (H x L en cm)	21,5 x 65,5
Technique	or et détrempe sur bois
Forme	polyptyque Faltugnano panneau principal : <i>Vierge à l'Enfant entourée des saints Just et Clément de Volterra</i> (Prato, Museo dell'Opera del Duomo) prédelle : les <i>Saints Just et Clément prient pour favoriser le départ des vandales</i> (Philadelphie, Museum of Art), <i>Nativité</i> (Londres, National Gallery), les <i>Saints Just et Clément multiplient le blé à Volterra</i> (Philadelphie, Museum of Art)
Position dans l'œuvre entière	panneau central de la prédelle
Bibliographie	Baker, Henry 1995, p. 417 ; <a href="http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/master-of-the-castello-nativity-the-nativity">http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/master-of-the-castello-nativity-the-nativity</a> ; Strehlke 2004, p. 276-280 avec bibliographie complémentaire.



## 1458-60, Filippo Lippi, Berlin, Gemäldegalerie

		
Date	1458-60	
Peintre	Filippo Lippi	
Dates/Activité	1406 – 1469	
Appartenance géographique	Florence	
Commanditaire(s)	Médicis	
Emplacement d'origine	Florence, Cappella Medici-Riccardi	
Lieu de conservation	Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie	
Numéro de collection	52	
Dimensions (H x L en cm)	129,5 x 118,5	
Technique	Détrempe sur bois	
Forme	<i>Adorazione di Palazzo Medici</i> <i>Adoration de l'Enfant avec les saints Jean-Baptiste et Bernard</i>	
Position dans l'œuvre entière	anc. complétait les fresques de Benozzo Gozzoli (le <i>Voyage des Mages</i> ) dans la chapelle de Palazzo Medici	
Inscriptions	Signée : « Frater Philippus P. »	
Bibliographie	Fagioli, Mannini 1997, p. 127-128 ; Ruda 1993, p. 224-230 ; Lavin 1955 et 1961.	


1460-62, Alessio Baldovinetti, Florence, Santissima Annunziata




**1460-70 ca, M. della Natività di Castello, Philadelphie,  
Museum of Art**

 <p>710. 464 Photograph of plate as it appeared before 1945</p> <p>le panneau tel qu'il se présentait avant que la restauration de 1945 ne révèle la figure de Joseph</p>	
Date	1460-70 ca
Peintre	M. della Natività di Castello
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Filippo Lippi /
Lieu de conservation	Philadelphia, Museum of Art
Numéro de collection	23
Restauration(s)	1945 (David Rosen)
Dimensions (H x L en cm)	113,2 x 82,9
Technique	or et détrempe sur bois transférés sur toile
Forme	panneau autonome
Bibliographie	Strehlke 2004, [fiche 46] p. 271-275 avec bibliographie complémentaire ; <a href="http://www.philamuseum.org/collections/permanent/101980.html">http://www.philamuseum.org/collections/permanent/101980.html</a>


## 1463-65, Filippo Lippi, Florence, Offices

		
Date	1463-65	
Peintre	Filippo Lippi	
Dates/Activité	1406 – 1469	
Appartenance géographique	Florence	
Commanditaire(s)	Pierre de Médicis	
Emplacement d'origine	Camaldoli, ermitage	
Lieu de conservation	Florence, Offices	
Numéro de collection	8353	
Dimensions (H x L en cm)	140 x 130	
Technique	Détrempe sur bois	
Forme	<i>Adorazione di Camaldoli</i> <i>Adoration de l'Enfant avec les saints Jean-Baptiste et Romuald</i>	
Bibliographie	Fagioli, Mannini 1997, p. 128 ; Ruda 1993, p. 230-232 ; Caby 1995 ; Caby 1999	

## 1461, Giovanni de Campo, Sologno, SS. Nazzero e Celso

	
Date	1461
Peintre	Giovanni de Campo et ses assistants
Dates/Activité	/1440-83
Appartenance géographique	Novara et sa région
Emplacement d'origine	Sologno (Caltignaga, Novara), SS. Nazzero e Celso, mur nord
Lieu de conservation	<i>in situ</i>
Technique	fresque
Position dans l'œuvre entière	toute l'église est décorée à fresque (le chœur et les murs de la nef) le mur nord comprend la <i>Nativité</i> et de nombreux <i>Saints</i> (Blaise, Bernardin de Sienne, Sigismond et Barthélémy, Sébastien et Fabien, à nouveau Bernardin de Sienne et Roch), la <i>Stigmatisation de saint François</i> et encore une fois <i>Bernardin de Sienne avec Nazzero</i> .
Inscriptions	sur le livre de la Vierge : « post partu Virgo inviolata permansisti » à côté d'Anastasia : « S. Anestakia » l'ange au-dessus de la cabane : « Gloria in excelsis Deo »
Bibliographie	Bertone 1987, p. 435-438, avec bibliographie complémentaire ; Portaluppi 1997

**1465 ca, Francesco di Giorgio Martini, Atlanta,  
Art Association Galleries**

		
Date	1465 ca	
Peintre	Francesco di Giorgio Martini	
Dates/activité	1439 – 1502	
Appartenance géographique	Sienne	
Lieu de conservation	Atlanta, Art Association Galleries	
Dimensions	23 x 22 cm	
Matériaux	Sur bois	
Bibliographie	Seidel 2003, p. 506-536.	



1465-70, Fra Diamante, Paris, Louvre



## 1467 ap., Domenico di Zanobi, Philadelphia, Museum of Art




Date	1467 ap.
Peintre	Domenico di Zanobi
Dates/Activité	/1467-81
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Filippo Lippi et Pesellino /
Lieu de conservation	Philadelphia, Museum of Art
Numéro de collection	61
Dimensions (H x L en cm)	87,8 x 49
Technique	or et détrempe sur bois
Forme	panneau unique
Bibliographie	Strehlke 2004, [fiche 22] p. 122-123 avec bibliographie complémentaire.

## 1467-69, Filippo Lippi, Spoleto, Duomo



Date	1467-69
Peintre	Filippo Lippi
Dates/Activité	1406 – 1469
Appartenance géographique	Florence
Emplacement d'origine	Spoletto, Duomo, chœur
Lieu de conservation	<i>In situ</i>
Technique	Fresque
Forme	le cycle comprend l' <i>Annonciation</i> , la <i>Dormition</i> et le <i>Couronnement</i>
Position dans l'œuvre entière	conque absidale : <i>Couronnement</i> registre inférieur : <i>Annonciation</i> , <i>Dormition</i> , <i>Nativité</i>
Bibliographie	Fagioli, Mannini 1997, p. 133-134.

## 1469, Lorenzo da Viterbo, Viterbo, Santa Maria della Verità

	 <p data-bbox="536 904 788 936">MATER ADEST PUERI NATIQUE PARENTIS FILIA TAM CASTI SPONSA PUDICA VIRI</p> <p data-bbox="927 904 1169 936">QUAE MAIORA TUAE POTERAS OPTARE SENECTAE GAUDIA QUAM TANTI PIGNORIS ESSE PATREM</p>	
Date	1469	
Peintre	Lorenzo da Viterbo	
Dates/Activité	1444 – 1476 ca	
Appartenance géographique	Latium	
Commanditaire(s)	Nardo Mazzatosta	
Emplacement d'origine	Viterbo, Santa Maria della Verità, chapelle Mazzatosta	
Lieu de conservation	<i>in situ</i>	
Technique	fresque	
Forme	<p data-bbox="523 1249 699 1285"><i>vie de la Vierge</i></p> <p data-bbox="523 1285 1281 1321">mur gauche, haut-bas : <i>Présentation de Marie au Temple, Mariage</i></p> <p data-bbox="523 1321 1046 1357">mur droit, haut-bas : <i>Annonciation, Nativité</i></p> <p data-bbox="523 1357 839 1393">mur du fond : <i>Assomption</i></p> <p data-bbox="523 1393 1054 1429">voûte : <i>Évangélistes, Pères et Docteurs, prophète</i></p> <p data-bbox="523 1429 1393 1503">arche d'accès : <i>les bienheureux Antonio da Viterbo et Tommaso da Orvieto et d'autres prophètes</i></p>	
Position dans l'œuvre entière	registre inférieur du mur droit	
Inscriptions	<p data-bbox="523 1541 1414 1615">distique sous la Vierge : « NATI MATER ADEST PUERI NATIQUE PARENTIS/FILIA TAM CASTI SPONSA PUDICA VIRI »</p> <p data-bbox="523 1615 1445 1682">distique sous Joseph : « QUAE MAIORA TUAE POTERAS OPTARE SENECTAE/GAUDIA QUAM TANTI PIGNORIS ESSE PATREM »</p>	
Bibliographie	De Simone 2011 : <a href="http://predella.arte.unipi.it">http://predella.arte.unipi.it</a> ; Bentivoglio, Valtieri 2012, p. 340-356.	

## 1470, Giovanni di Paolo, Esztergom, Musée chrétien



Date	1470 ca
Peintre	Giovanni di Paolo
Dates/Activité	1398 – 1482
Appartenance géographique	Sienne
Lieu de conservation	Esztergom, Musée chrétien
Numéro de collection	55.183
Dimensions (H x L en cm)	199,4 x 87
Technique	or et détrempe sur bois
Forme	Les deux panneaux latéraux sont au Petit Palais d'Avignon Les quatre pilastres ( <i>Saintes Catherine, Barbe, Marguerite, Agathe</i> ) au Metropolitan Museum of Art de New York
Position dans l'œuvre entière	Panneau central de triptyque
Bibliographie	Laclotte Moench 2005, p. 113 et 237 ; <a href="http://www.keresztenmuzeum.hu/collections">www.keresztenmuzeum.hu/collections</a>


1470, Giovanni di Paolo, *Triptyque*, reconstitution




- A. saint Victor (Avignon, Petit Palais)
- B. Nativité (Esztergom, Musée chrétien)
- C. saint Ansano ou Galgano (Avignon, Petit Palais)
- D. sainte Catherine (New York, Metropolitan Museum of Art)
- E. sainte Barbe (idem)
- F. sainte Marguerite (idem)
- G. sainte Agathe (idem)

Laclotte, Moench 2005

**1470, Francesco di Giorgio Martini, New York,  
Metropolitan Museum of Art**


		
Date	1470	
Peintre	Francesco di Giorgio Martini	
Dates/Activité	1439 – 1502	
Appartenance géographique	Sienne	
Formation amont/aval	Vecchietta, Sano di Pietro (?) /	
Lieu de conservation	New York, Metropolitan Museum of Art	
Numéro de collection	41.100.2	
Restauration(s)	Le panneau a été coupé en deux puis réuni en 1988. La partie supérieure appartient à la National Gallery de Washington (1952.5.8) et la partie inférieure au Metropolitan Museum of Art de New York.	
Dimensions (H x L en cm)	84,5 x 60	
Technique	Détrempe sur bois	
Forme	Panneau unique avec arcature	
Bibliographie	Zeri Gardner 1980 p. 12 ; Seidel 2003, p. 506-536 et en particulier 524-525 ; Boskovits, Brown 2003, p. 278-281.	

## 1470 ca, Carlo Crivelli, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts

	
Date	1470 ca
Peintre	Carlo Crivelli
Dates/activité	Venise, 1435 ca - Les Marches, 1495 ca
Lieu de conservation	Strasbourg, Musée des Beaux Arts
Dimensions (HxL en cm)	36 x 51
Matériaux	Peinture sur bois



## 1470s, Botticelli, Florence, Santa Maria Novella

		
Date	1470s	
Peintre	Sandro Botticelli	
Appartenance géographique	Florence	
Lieu de conservation	Florence, Santa Maria Novella	
Technique	fresque	
Bibliographie	Baldini 1981, p. 156-161.	

1470s, Sano di Pietro, Montecarlo, Coll. Piasecka Johnson



Sano di Pietro, 1470s, détrempe sur bois, 52,5 x 40,5 cm,  
Montecarlo, Barbara Piasecka Johnson Collection

## 1470-75, Piero della Francesca, Londres, National Gallery

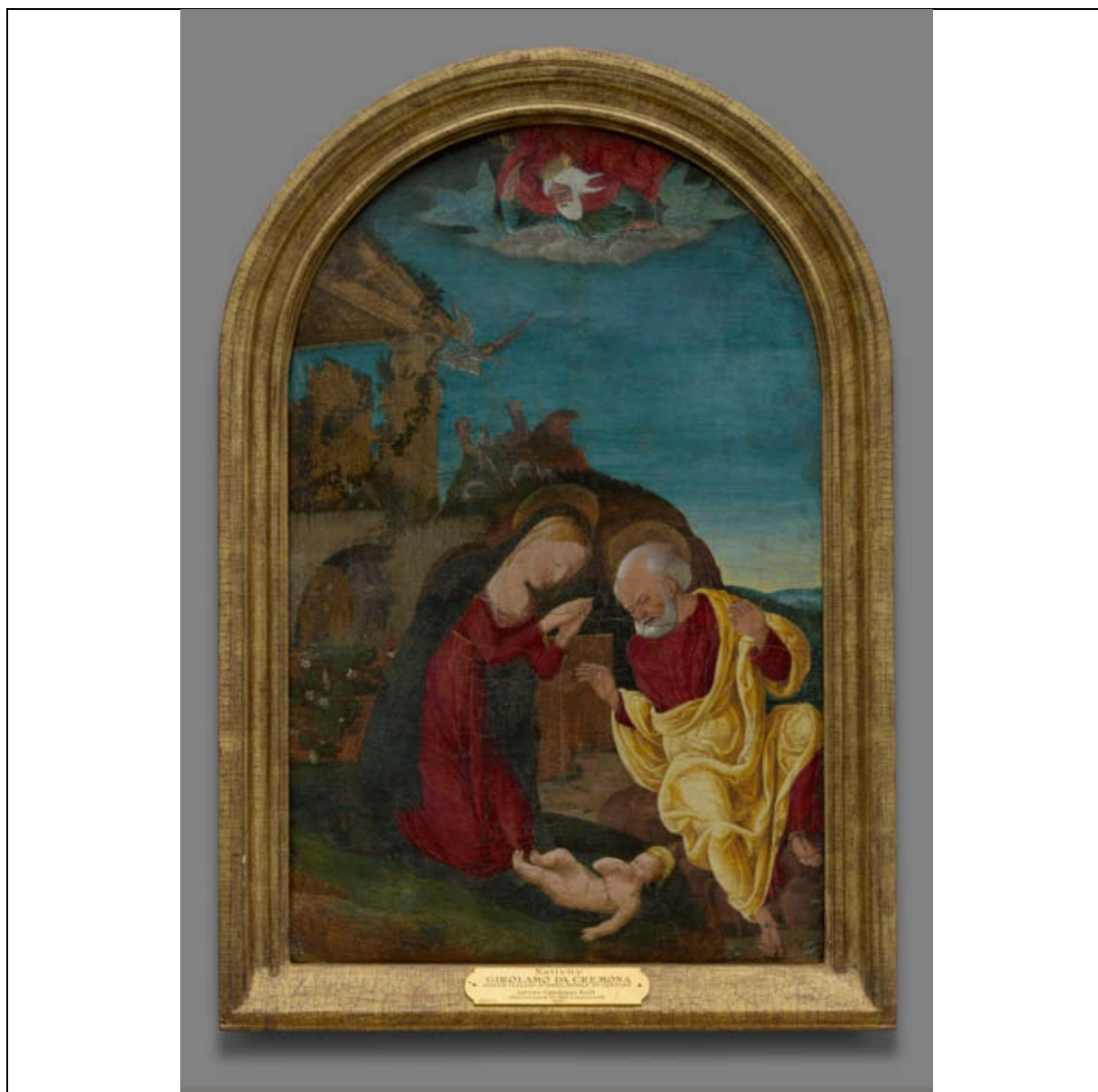
		
Date	1470-75	
Peintre	Piero della Francesca	
Dates/Activité	1415(20) - 1492	
Appartenance géographique	Borgo San Sepolcro	
Lieu de conservation	Londres, National Gallery	
Numéro de collection	NG 908	
Dimensions (H x L en cm)	124,4 x 122,6	
Technique	huile sur bois (peuplier)	
Forme	panneau autonome (?)	
Bibliographie	Baker, Henry 1995, p. 531 avec bibliographie complémentaire ; <a href="http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/piero-della-francesca-the-nativity">http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/piero-della-francesca-the-nativity</a> ; Calvesi 1998, p. 66 ; Wood 2002, p. 66-75	

## 1470-75, Cosimo Rosselli, Columbia, Museum of Art




Date	1470-75
Peintre	Cosimo Rosselli
Dates/Activité	1439 – 1507
Lieu de conservation	Columbia (South Carolina), Museum of Art (don de la Coll. Kress)
Numéro de collection	CMA 1954.27
Dimensions (H x L en cm)	52,7 x 34,9
Technique	détrempe sur bois (tilleul)
Forme	panneau autonome
Bibliographie	<a href="http://www.kressfoundation.org/collection/ViewCollection.aspx">http://www.kressfoundation.org/collection/ViewCollection.aspx</a>

1473 ca, Girolamo da Cremona, New Haven, Yale Univesity Art Gallery



## 1475, Francesco di Giorgio Martini, Sienne, Pinacothèque

		
Date	1475	
Peintre	Francesco di Giorgio Martini	
Dates/activité	1439 – 1502	
Appartenance géographique	Sienne	
Commanditaire(s)	les moines olivétains en 1475	
Lieu de conservation	Sienne, Pinacothèque	
Emplacement d'origine	monastère San Benedetto fuori Porta Tufi, autel principal de l'église le monastère fut détruit en 1554 (Argenziano, in Bacci 2009b, p. 61)	
Dimensions (H x L en cm)	198 x 104	
Matériaux	Sur bois	
Inscriptions	« S. BERNARDINUS, S. AMBROSIUS, S. THOMASO D'AQUINO »	
Bibliographie	Seidel 2003, p. 506-536 et en particulier 522 ; Raffaele Argenziano, in Bacci 2009b, p. 61.	

## 1475, Botticelli, Columbia, Museum of Art



Date	1475
Peintre	Sandro Botticelli (Alessandro di Mariano Filipepi, dit)
Dates/Activité	1444 – 1510
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Filippo Lippi /
Lieu de conservation	Columbia (South Carolina), Museum of Art (don de la Coll. Kress)
Numéro de collection	CMA 1954.29
Dimensions (H x L en cm)	161,3 x 137,2
Technique	fresque transportée sur toile
Bibliographie	<a href="http://www.kressfoundation.org/collection/ViewCollection.aspx">http://www.kressfoundation.org/collection/ViewCollection.aspx</a>

1476 ca, Biagio d'Antonio, Tulsa, Philbrook Museum of Art



Biagio d'Antonio, *Adoration de l'Enfant par Marie, des saints et la famille commanditaire*, 1476 ca, huile sur bois (tilleul), 185,4 x 181 cm, Tulsa (Oklahoma), Philbrook Museum of Art, 1961.9.19

« ET INTRANTES DOMVM INVENERVNT PVERVM CVM MARIA MATRE EIVS »  
[Matthieu 2 : 11]



1477-79, Bartolomeo Caporali, Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria



Bartolomeo Caporali, *Adoration des bergers*, 1477-79, Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria  
(anc. Pérouse, Santa Maria di Monteluca)

**1480 ca, Cosimo Rosselli, Birmingham,  
The Barber Institute of Fine Arts**



1480 ca, Giovanni Bellini, Londres, Courtauld



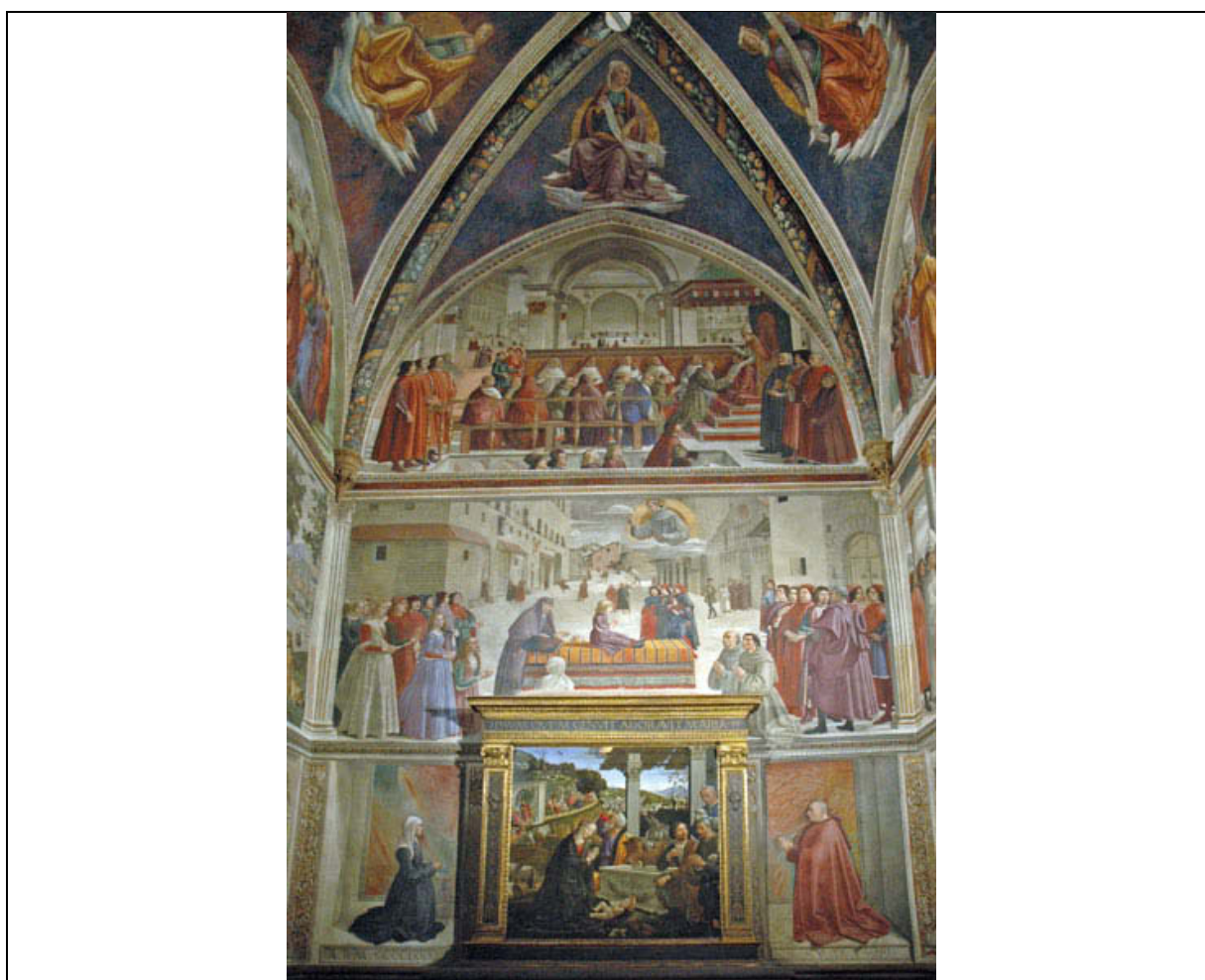
Giovanni Bellini, *Adoration des animaux*, 1480 ca,  
dessin, 20,1 x 21,2 cm,  
Londres, Courtauld Institute

## 1480-90, Sandro Botticelli, Washington, National Gallery of Art




Date	1480-90
Peintre	Sandro Botticelli
Dates/Activité	1446-1510
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Filippo Lippi /
Lieu de conservation	Washington, National Gallery of Art
Numéro de collection	1952.2.4
Dimensions (H x L en cm)	diam. 58,9
Technique	détrempe sur bois (peuplier)
Forme	<i>tondo</i>
Bibliographie	Boskovits, Brown 2003, p. 157-161 avec bibliographie complémentaire ; <a href="http://www.nga.gov/fcgi-bin/tinfo_f?object=41583&amp;detail=lit">http://www.nga.gov/fcgi-bin/tinfo_f?object=41583&amp;detail=lit</a>

**1482-85, Domenico Ghirlandaio, Florence, Santa Trinita**



Domenico Ghirlandaio, 1485, 523 x 371 cm (ensemble de la chapelle)  
Florence, Santa Trinita, Chapelle Sassetti.

## 1482-85, Domenico Ghirlandaio, Florence, Santa Trinita

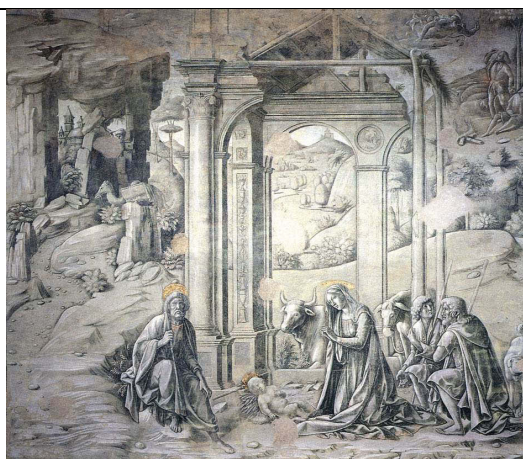
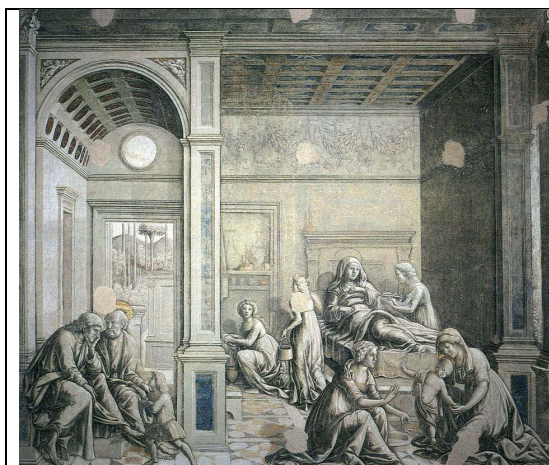
	
Date	1482-85
Peintre	Domenico Ghirlandaio
Appartenance géographique	Florence
Commanditaire(s)	Francesco Sassetti (1421-1490)
Lieu de conservation	Florence, Santa Trinita, Chapelle Sassetti
Emplacement d'origine	<i>In situ</i>
Matériaux	détrempe sur bois
Forme	<i>pala</i> s'insérant dans le décor à fresque de l'ensemble de la chapelle
Inscription	« IPSVM QVEM GENVIT ADORAVIT MARIA »
Bibliographie	Borsook, Offerhaus 1981 est la monographie sur la chapelle Sassetti ; Pons 1996

**1485-90, Pietro di Francesco Orioli, Florence, Galleria Moretti**



Date	1485-90
Peintre	Pietro di Francesco Orioli
Dates/activité	1480s 1490s
Formation amont/aval	Formé dans l'atelier de Matteo di Giovanni, puis auprès de Francesco di Giorgio Martini
Lieu de conservation	Florence, Galleria Moretti
Dimensions	74,3 x 51 cm
Bibliographie	Moretti 2003, p. 186

## 1488-94, Francesco di Giorgio Martini, Sienne, San Domenico



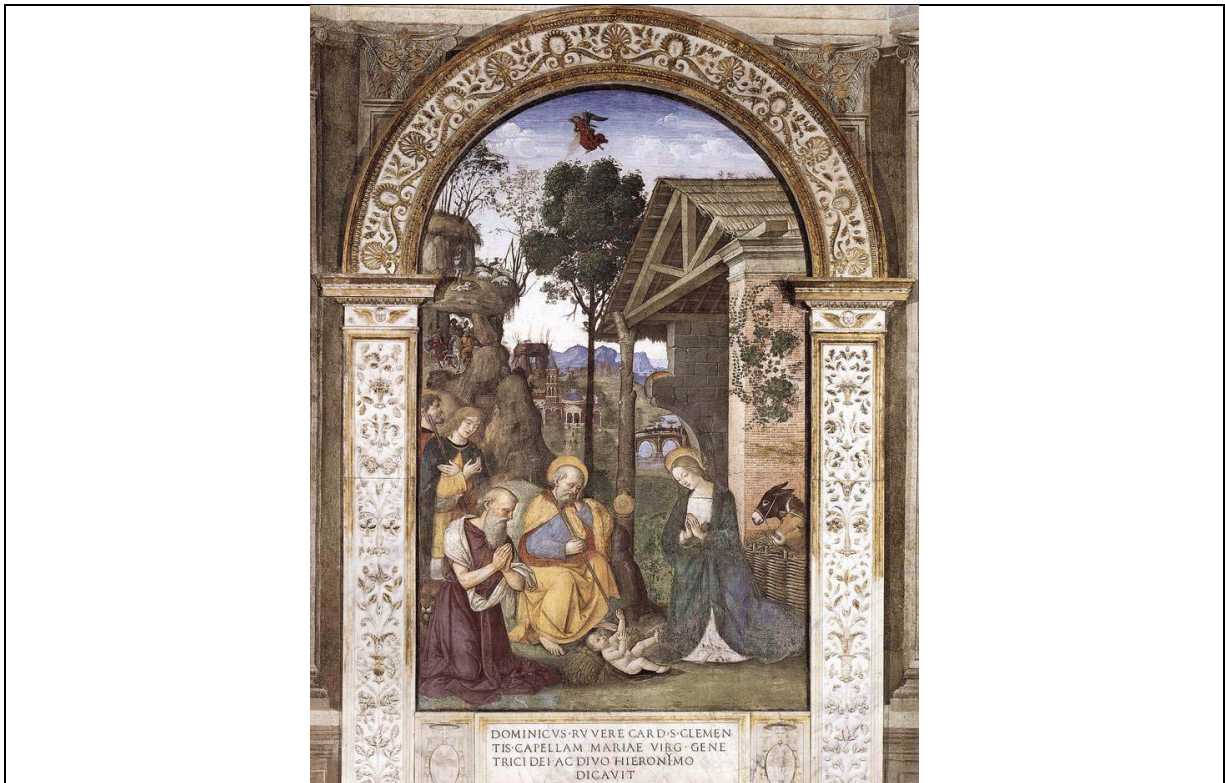
Date	1488-94
Peintre	Francesco di Giorgio Martini
Dates/activité	1439 – 1502
Appartenance géographique	Sienne
Commanditaire(s)	Famille Bichi
Lieu de conservation	Sienne, Sant'Agostino, Cappella Bichi
Restauration(s)	Redécouvertes en 1977-78, restaurées dans les années 1980
Emplacement d'origine	<i>In situ</i>
Dimensions (H x L en cm)	454 x 552 ( <i>Nativité de Jésus</i> ) et 443 x 552 ( <i>Nativité de Marie</i> )
Matériaux	Fresque (grisaille et or)
Bibliographie	Seidel 2003, p. 559-644



## 1490, Carlo Crivelli, Londres, National Gallery

	
Date	1490
Peintre	Carlo Crivelli
Dates/Activité	Venise, 1435 ca – Les Marches, 1495 ca
Appartenance géographique	Venise
Formation amont/aval	Jacopo Crivelli, son père, lui même peintre /
Commanditaire(s)	Ranzio Ottoni (seigneur de Matelica) et Giorgio di Giacomo (responsable du couvent franciscain)
Emplacement d'origine	Matelica, San Francesco degli Zoccolanti
Lieu de conservation	Londres, National Gallery
Numéro de collection	NG 724.2
Dimensions (H x L en cm)	150,5 x 107,3 (ensemble)
Technique	Détrempe sur bois
Forme	<i>Madonna della Rondine</i> Retable avec prédelle Panneau principal : <i>Vierge à l'Enfant avec saints Jérôme et Sébastien</i> Prédelle : <i>sainte Catherine d'Alexandrie, Saint Jérôme dans le désert, Nativité, Martyre de saint Sébastien, Saint Georges terrassant le dragon</i>
Position dans l'œuvre entière	Scène centrale de la prédelle
Inscriptions	Signé sur le panneau principal : « CAROLVS CRIVELLVS VENETVS MILES PINXIT »
Bibliographie	Bargellini 1960, pl. XVIII ; Baker, Henry 1995, p. 163 avec bibliographie complémentaire ; <a href="http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/carlo-crivelli-altarpiece-from-s.-francesco-dei-zoccolanti-matelica">http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/carlo-crivelli-altarpiece-from-s.-francesco-dei-zoccolanti-matelica</a>

1490 et 1500, Pinturicchio, Rome et Spello

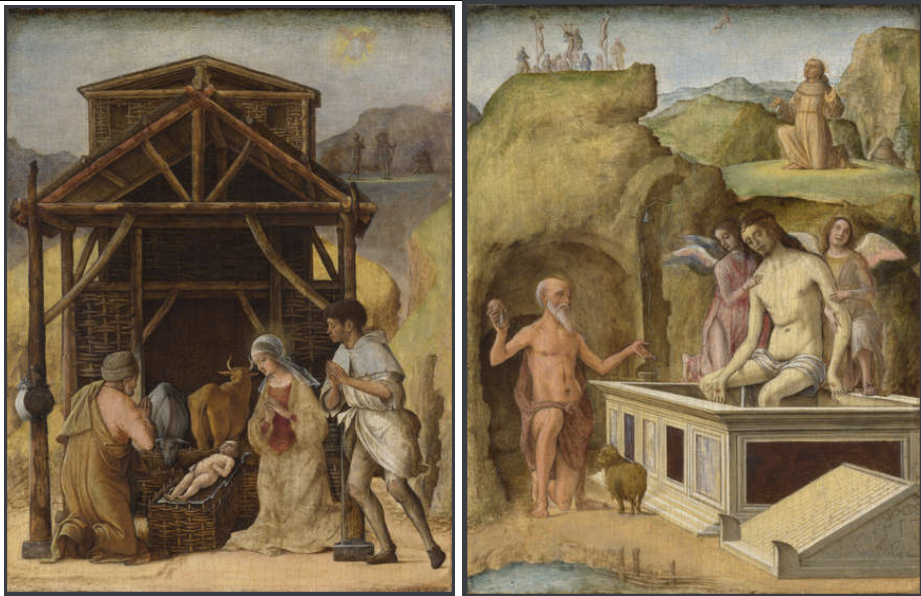


Pinturicchio, *Adoration de Marie, de saint Jérôme et des bergers*, 1490, Rome, Santa Maria del Popolo

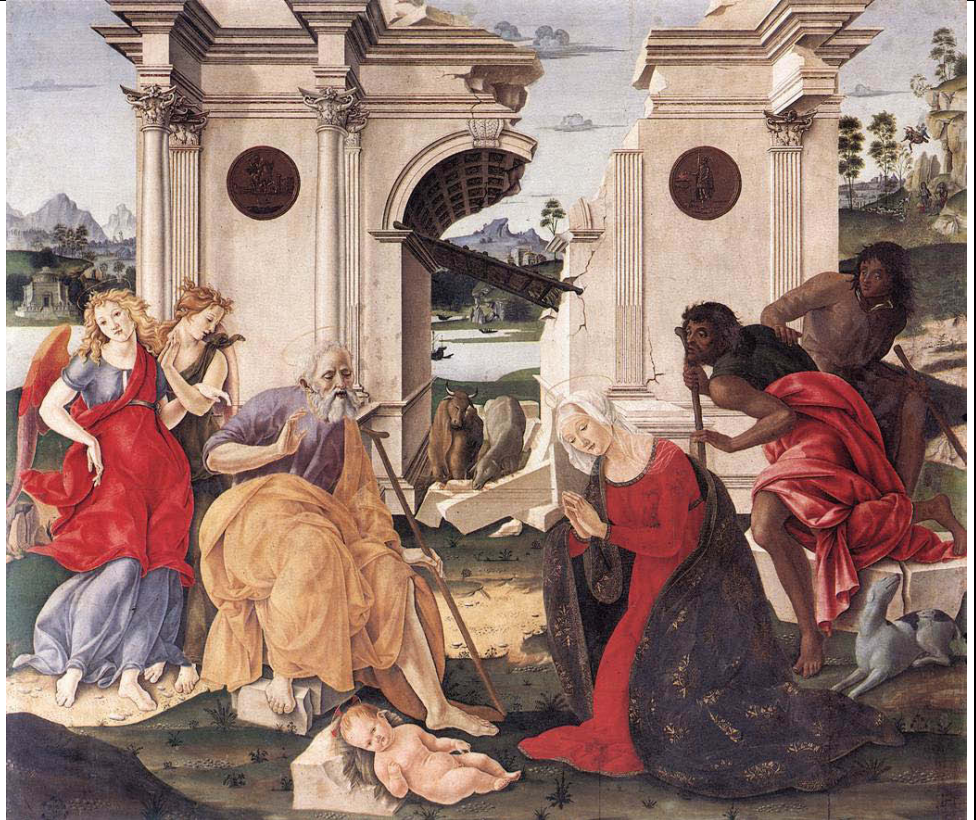


Pinturicchio, *Adoration de Marie, des anges et des bergers*, 1500, Spello, Collégiale de Sainte Marie Majeure, Chapelle Baglioni


## 1490 ca, Ercole de' Roberti, Londres, National Gallery

	
Date	1490 ca
Peintre	Ercole de' Roberti
Appartenance géographique	Ferrare
Dates/activité	/ 1473 – 1496
Formation amont/aval	Francesco del Cossa (?) /
Lieu de conservation	Londres, National Gallery
Numéro de collection	NG 1411.1
Emplacement d'origine	propriété d'Isabelle d'Este
Dimensions (H x L en cm)	17,8 x 13,5
Matériaux	Détrempe sur bois
Forme	Diptyque pliant portatif recouvert de velours violet panneau gauche : <i>Adoration des bergers</i> panneau droit : <i>Christ mort</i>
Position dans l'œuvre entière	panneau gauche
Bibliographie	Manca 1992 p. 62-65 et 143-45 ; Baker, Henry 1995, p. 581 avec bibliographie complémentaire ; <a href="http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/ercole-de-roberti-the-adoration-of-the-shepherds">http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/ercole-de-roberti-the-adoration-of-the-shepherds</a> ; Campbell <i>et alii</i> 2001 p. 29-42.

## 1490-95, Francesco di Giorgio Martini, Sienne, San Domenico

	
Date	1490-95
Peintre	Francesco di Giorgio Martini
Dates/activité	1439-1501
Appartenance géographique	Sienne
Commanditaire(s)	Lodovico Tancredi
Lieu de conservation	Sienne, San Domenico, Cappella Tancredi (fondée en 1493)
Dimensions	239 x 209 cm
Matériaux	Détrempe et huile sur bois
Forme	<i>Pala Tancredi di San Domenico</i>
Bibliographie	Seidel 2003, pp. 506 – 536.

**1496-1500, Lorenzo di Credi, Florence, Accademia**

	
Date	1496-1500
Peintre	Lorenzo di Credi
Dates/Activité	1456-1536
Appartenance géographique	Florence
Emplacement d'origine	Florence, Convento delle Murate
Lieu de conservation	Florence, Accademia
Numéro de collection	8661
Restauration(s)	1987
Dimensions (H x L en cm)	137 x 143,5
Technique	Détrempe sur bois
Bibliographie	<a href="http://www.polomuseale.firenze.it">www.polomuseale.firenze.it</a>

1498, Pérugin, Pérouse, Collegio del Cambio, *Adoration des bergers*



1500, at. de Botticelli, Florence, Galleria Moretti 2003



Atelier de Botticelli, *Adoration de l'Enfant*,  
1500 ca, diam. 73 cm, Galerie Moretti (2003)  
« *Madonna in adorazione del Bambino nella capanna di Betlemme alla presenza di San Giovannino* »

## 1500, Sandro Botticelli, Londres, National Gallery



Copyright © 2003 The National Gallery, London. All rights reserved.

Date	1500
Peintre	Sandro Botticelli (Sandro di Mariano Filipepi, dit)
Dates/Activité	1445 ca – 1510
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Filippo Lippi /
Lieu de conservation	Londres, National Gallery
Numéro de collection	National Gallery 1034
Dimensions (H x L en cm)	108,6 x 74,9
Technique	huile sur toile
Forme	panneau autonome
Bibliographie	Baker, Henry 1995, p. 59 avec bibliographie complémentaire ; <a href="http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/sandro-botticelli-mystic-nativity">http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/sandro-botticelli-mystic-nativity</a> ; Feuillet 2010 lui est consacré.



## LISTE DES FICHES COMPLÉMENTAIRES

1. III-IVe s., *Nativité et Adoration des Mages* antiques
2. VI-VIIe s., *Salomé*, la sage-femme incrédule
3. VI-XIIe s., *Le Baptême du Christ* (1)
- 4 et 5. VIII-IXe s., Castelseprio, fresque
6. XIe s., Sinaï, Monastère Sainte Catherine, icône
7. XIe s., Sinaï, Monastère Sainte Catherine, *cycle de Noël*, icône
8. XIIe s., Sinaï, Monastère Sainte Catherine, icône
9. 1142-43, Palerme, Chapelle Palatine, mosaïque
10. 1143, Palerme, Chapelle Martorana, mosaïque
11. 1170s-1180s, Monreale, Duomo, mosaïque
12. XIII-XIVe s., *Le Baptême du Christ* (2)
- 13 et 14. 1254-57, M. del San Francesco Bardi, Florence, Santa Croce, retable, *Greccio*
15. 1270 ca, Ép. de Guido da Siena, Sienne, Pinacothèque, retable, *Greccio*
16. 1290-1310, Arnolfo di Cambio, Rome, Sainte Marie-Majeure et Florence, Opera del Duomo, sculptures
- 17 et 18. 1297-1300, Giotto, Assise, Basilique Supérieure, fresque, *Greccio*  
(+ plan)
19. XIVe s., Sinaï, Monastère Sainte Catherine, *Dodekaorton*
20. 1333, Francesco di Segna, Sienne, San Martino, *Saint Léonard assiste l'épouse du roi Clovis*
21. 1335-40, Taddeo Gaddi, Florence, Accademia, retable, *Greccio*
22. 1344, Ambrogio Lorenzetti, Sienne, Pinacothèque, *Annonciation*
23. 1386 ap., Antonio Vite, Pistoia, San Francesco, fresque, *Greccio*
- 24 et 25. 1403, Taddeo di Bartolo, Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum, retable, *Greccio*
- 26 et 27. 1409, M. di Narni, Greccio, fresque, *Greccio*
28. 1420 ca, An. rhénan, Bâle, Kunstmuseum, retable
29. 1422, Lorenzo Monaco, Florence, Offices, *Adoration des Mages*
30. 1423, Sassetta, *Miracle de l'Eucharistie*, Barnard Castle ; 1445 ca, Sano di Pietro, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo, *Prêches de saint Bernardin en place publique*, retable
- 31 et 32. 1425, Gentile da Fabriano, Florence, Offices, *Nativité brodée sur le pluvial de saint Nicolas de Bari*, retable  
(+ ens.)
- 33 et 34. 1428, Bartolomeo di Fruosino, New York, Metropolitan Museum of Art (en dépôt au),

*desco da parto*

(+ verso)

35. 1435, Lo Scheggia, Paris, Musée Jacquemart-André, *desco da parto*

36, 37, 38 et 39. 1452, Benozzo Gozzoli, Montefalco, San Francesco, *Greccio*

(+ plan)

40. 1454-69, Piero della Francesca, Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antigua, *saint Augustin avec un cycle de l'Enfance brodé sur son habit*

41. 1473, Perugino, Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria, *saint Bernardin ressuscite un enfant mort-né*

42. 1484-86, Pinturicchio, Rome, Santa Maria in Ara Coeli, *miracle du répit accordé à un enfant mort-né au pied de la dépouille de saint Bernardin*

43. 1503-04, Michel-Ange, Florence, Offices, *tondo Doni (sainte Famille)*

44. 1506-08, Raphaël, Edimbourg, National Gallery of Scotland, *tondo (sainte Famille)*

45. 1574, Pierre Pourbus, Bruges, Notre-Dame, retable

46. « Faut-il adorer les images ? » (J. Wirth) 1. D'Athanase à l'iconoclasme

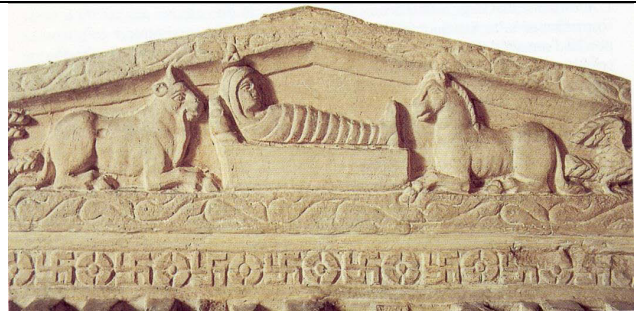
47. « Faut-il adorer les images ? » (J. Wirth) 2. De l'iconoclasme carolingien à l'iconophilie de Guillaume Durand

48. « Faut-il adorer les images ? » (J. Wirth) 3. De saint Thomas à Durand de Saint-Pourçain

### III-IVe s., *La Nativité et l'Adoration des Mages* antiques



*La Vierge, l'Enfant et le prophète*  
Rome, catacombes de Priscilla (IIIe s.)



Milan, Saint-Ambroise, sarcophage, bas-relief  
(IVe s.)



Vatican, Museo Pio Cristiano, sarcophage,  
bas-relief (IVe s.)



Boville Ernica (Frosinone), sarcophage, bas-relief  
(IVe s.)

## VI-VIIIe s., Salomé, la sage-femme incrédule



Ravenna, chaire de l'évêque Maximien, détail de la *Nativité* (VIe s.)



Rome, catacume de Saint Valentin, relevé des fresques, détail (VIIe s.)

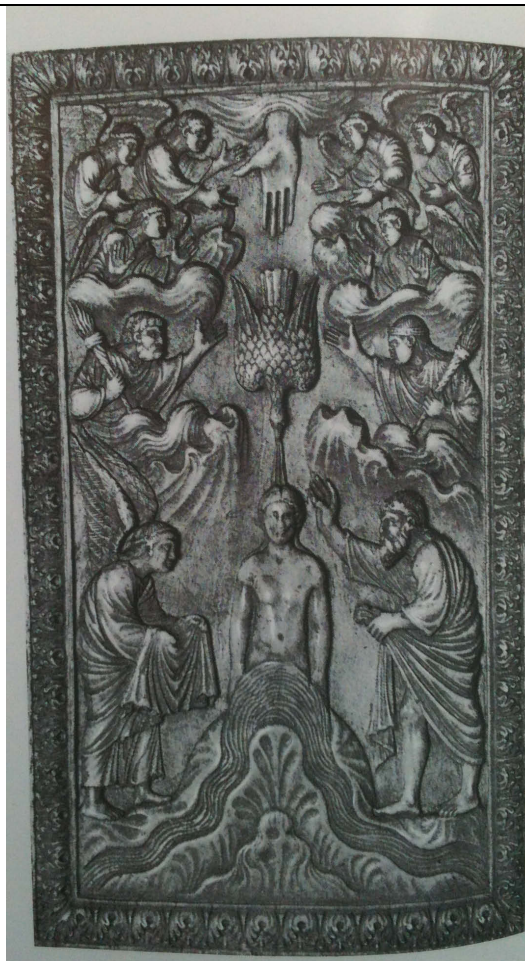


Rome, Saint-Pierre, ancien oratoire du Pape Jean VII, relevé des fresques, détail (d'après Schmid)

VI-XIIIe s., *Le Baptême du Christ* (1)



VIe s., Rome, Catacombes de Ponziano



950-975, ivoire ouest-allemand



XIe s., Osios Loukas, Katholikon



1170 ca, Hortus Deliciarum (copie)

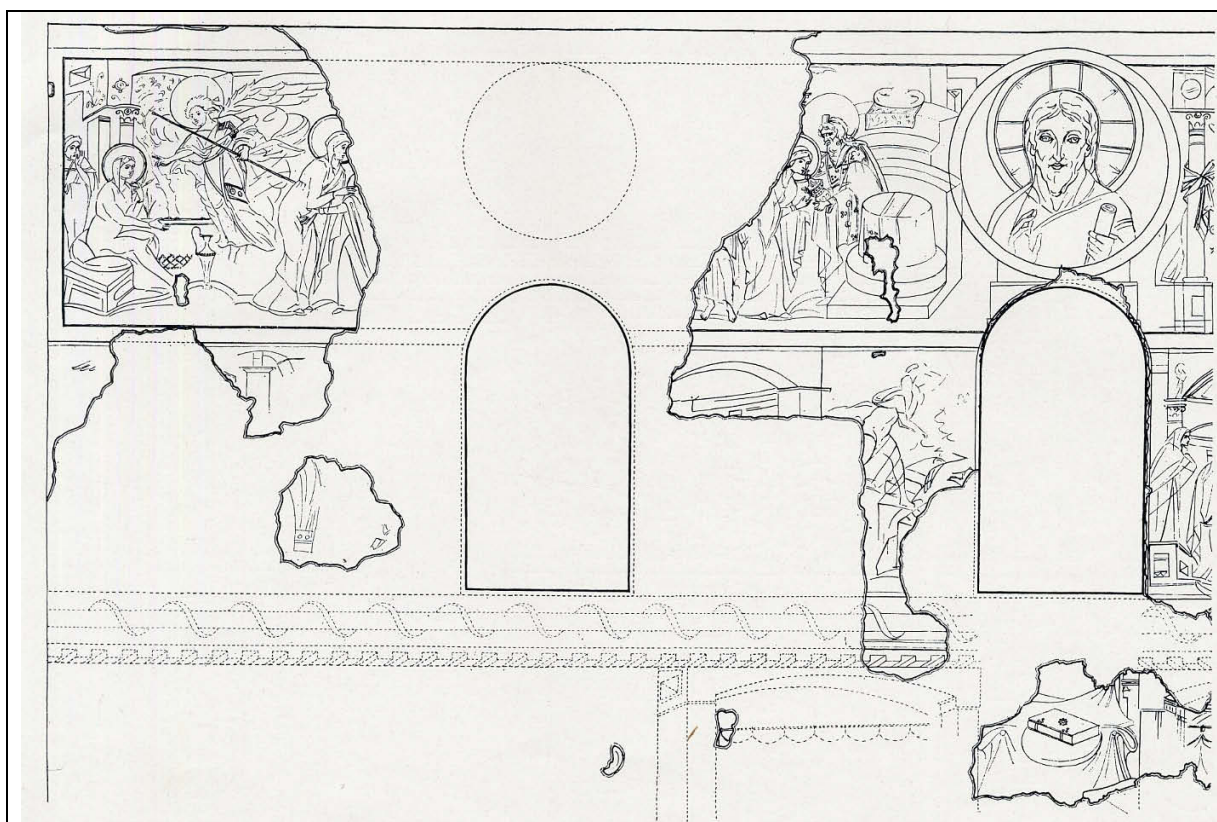
## VIII-IXe, M. di Castelseprio (Castelseprio, Santa Maria foris portas)



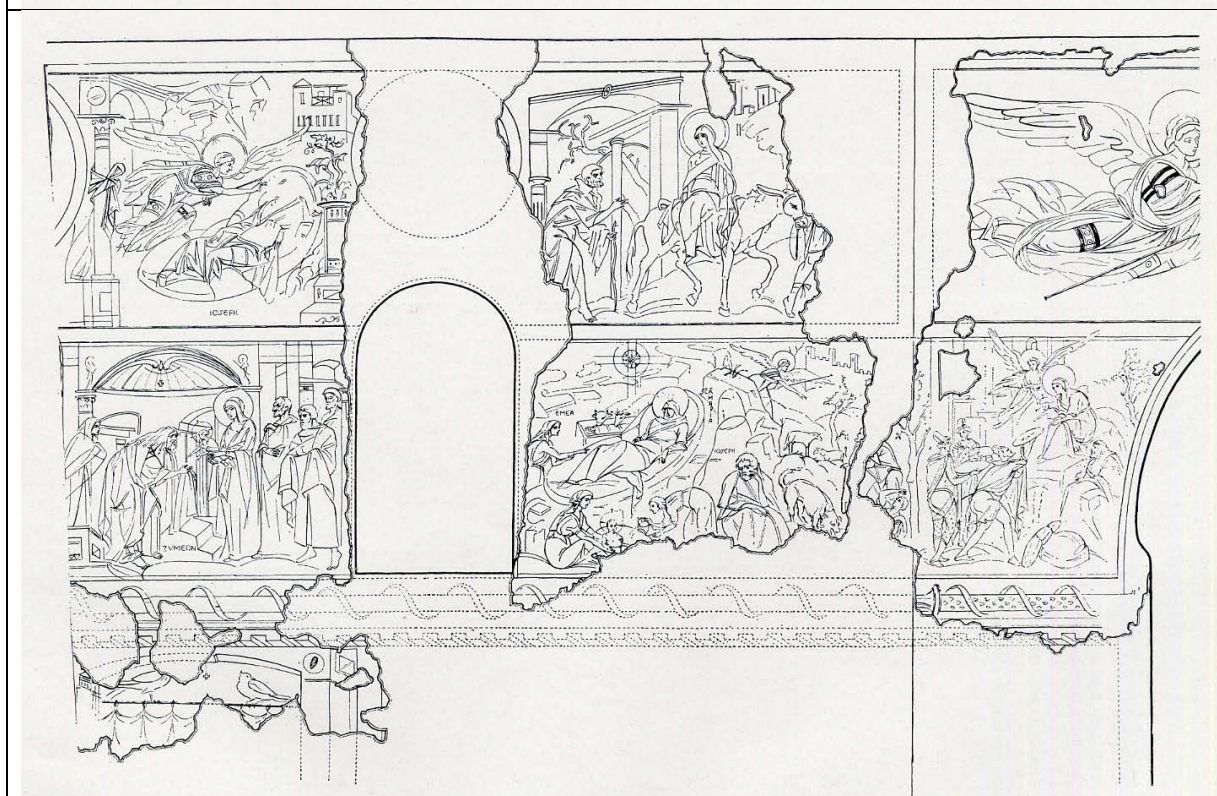
Natività. Chiesa di S. Maria foris portas, Castelseprio

Date	VIIIe-IXe s.
Peintre	M. di Castelseprio
Formation amont/aval	Byzance /
Commanditaire(s)	conte del Seprio Giovanni, figlio del <i>misso dominico</i> e conte di Milano Leone (?)
Emplacement d'origine	Castelseprio (Varese), Santa Maria foris portas
Restauration(s)	cycle redécouvert dans les années 1940
Technique	Fresque
Forme	murs de l'abside, sur deux registres
Position dans l'œuvre entière	Registre supérieur : <i>Annonciation, Visitation, Épreuve des eaux salées, Songe de Joseph, Voyage vers Bethléem</i>
Bibliographie	Cerchiari, De Vecchi 2004, vol. 2, p. 346-349. La bibliographie de référence sur Castelseprio est répertoriée dans Nobili 2010.

## Vues d'ensemble des relevés des fresques de Castelseprio



Il ciclo degli affreschi di Castelseprio; trascrizione eseguita dal pittore Ugo Cavallari per la « Fondazione Treccani per la Storia di Milano », 1947. (1)



(Bognetti 1961, p. 27-28)

XIe s., Mont Sinaï, monastère sainte Catherine, *Nativité*





XIe s., Mont Sinaï, monastère sainte Catherine, *Cycle de Noël*



Date	XIe s.
Appartenance géographique	Constantinople (?)
Emplacement d'origine	<i>in situ</i>
Lieu de conservation	Mont Sinaï, Monastère sainte Catherine
Dimensions (H x L en cm)	36,3 x 21,6
Technique	détrempe et or (?) sur bois
Forme	icône
Position dans l'œuvre entière	<i>Cycle de Noël</i>
Inscriptions	Dix inscriptions en grec (retranscrites dans Collins, Nelson 2006, p. 155), ici traduites de l'anglais : la naissance du Christ, les mages guidés par l'étoile, l'adoration des mages, ils s'en vont par une autre route, Joseph, fils de David, ne crains pas de prendre Marie pour femme, la fuite de la Theotokos en Égypte, la fuite de sainte Élisabeth, Hérode, Le massacre des innocents, Rachel pleure ses enfants
Bibliographie	Belting 1998, p. 374-375 ; Glenn Peers, in Collins, Nelson 2006, [fiche n° 14] p. 155, avec bibliographie complémentaire.

XIIe s., Mont Sinäï, Monastère Sainte Catherine, *fragment d'un épistyle*



scènes de l'Enfance : *Annonciation, Nativité, Présentation au Temple*

## 1142-43, Palerme, Chapelle Palatine

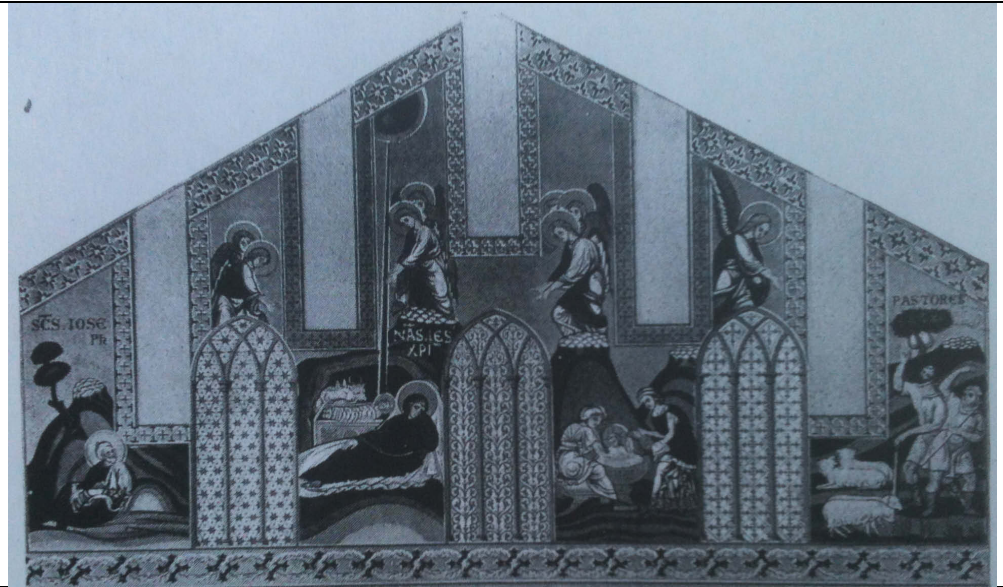
	 
Date	1142-1143
Peintre	Mosaïste(s) anonyme(s)
Appartenance géographique	maîtres artisans du monde byzantin
Formation amont/aval	forment des assistants locaux
Commanditaire(s)	Roger II († 1154) reconnu en 1130 comme roi de Sicile par le pape Anaclet II
Lieu de conservation	Palerme, Chapelle Palatine, aile sud du transept, paroi est
Restauration	1886-87
Emplacement d'origine	<i>In situ</i>
Matériaux	Mosaïque
Forme	<i>Nativité et Adoration des Bergers</i>
Position dans l'œuvre entière	La <i>Nativité</i> occupe le registre supérieur du mur, à sa droite, suivent le <i>Songe de Joseph</i> , la <i>Fuite en Égypte</i> , au registre inférieur, le <i>Baptême du Christ</i> plan de l'Église dans Lowden 2006 p. 310
Inscriptions	« H X...Y GENNICIC [he Christoú génnis] ; STELLA PARIT SOLEM ROSA FLOREM FORMA DECOREM »
Bibliographie	Lowden 2006 chapitre 8 ; Rocco 2000 p. 7 et p. 38 ; Rocco 1993, p. 34-38 ; Kitzinger 1992 p. 43-44 et 53 ; Toesca 1955 p. 15.

## 1143, Palerme, Chapelle Martorana



Date	Ca 1143
Peintre	Mosaïstes byzantins
Commanditaire(s)	Roger II
Lieu de conservation	Palerme, Martorana (Santa Maria dell'Ammiraglio), voûte ouest
Emplacement d'origine	<i>In situ</i>
Matériaux	Mosaïque
Bibliographie	Toesca 1955 ; Kitzinger 1972 ; Baschet, Schmitt 1993 ; Rocco 2000 ; Lowden 2006.

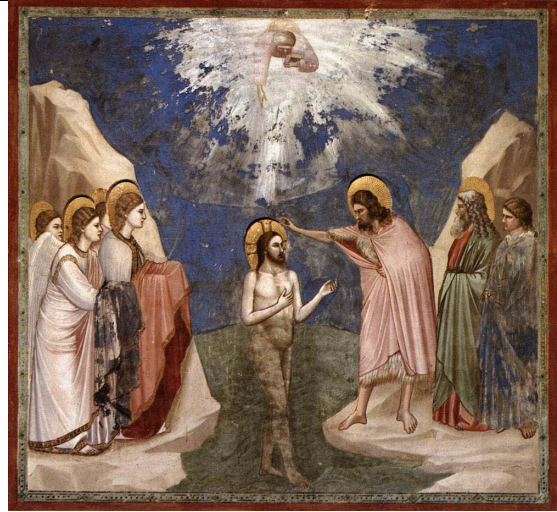
## 1170s-1180s, Monreale, Duomo

	
Date	1170s
Peintre	mosaïstes locaux et vénitiens formés à Byzance
Emplacement d'origine	Monreale (Palerme), Santa Maria Nuova
Lieu de conservation	<i>in situ</i>
Restauration(s)	incendie en 1811, « qui toucha plus particulièrement les mosaïques de la croisée [intersection de la nef et du transept]. », Poeschke 2009, p. 276.
Technique	mosaïque
Forme	l'ensemble de la décoration couvre plus de 6400 mètres carrés, pratiquement la totalité de la cathédrale
Position dans l'œuvre entière	<p>Le <i>Christ Pantocrator</i> (calotte absidiale), <i>Histoire de la Création</i>, patriarches (nef, 42 panneaux et 52 médaillons), personnages de l'Ancien Testament (nef, 26 médaillons), <i>Vie du Christ</i> (croisée et transept, collatéraux, 18 panneaux)</p> <p>« Sur les murs de la croisée et des bras du transept se déroule, sur trois registres, un vaste cycle de la vie de Jésus, en partie refait, qui commence avec l'<i>Annonciation</i> et s'achève avec la <i>Pentecôte</i>. », Poeschke 2009, p. 278.</p> <p>« Le narthex médiéval, aujourd'hui disparu, était également orné de mosaïques qui représentaient, selon d'anciennes descriptions, des scènes de la vie de la Vierge et de l'enfance du Christ, ainsi que des prophètes. », Poeschke 2009, p. 279.</p>
Bibliographie	Demus 1949 ; Cilento 2005 ; Poeschke 2009, p. 276 sq ; Brodbeck 2010

XII-XIIIe s., *Le Baptême du Christ* (2)



1221, Marchionne, S. Maria della Pieve



1304-06, Giotto, Padoue, Scrovegni

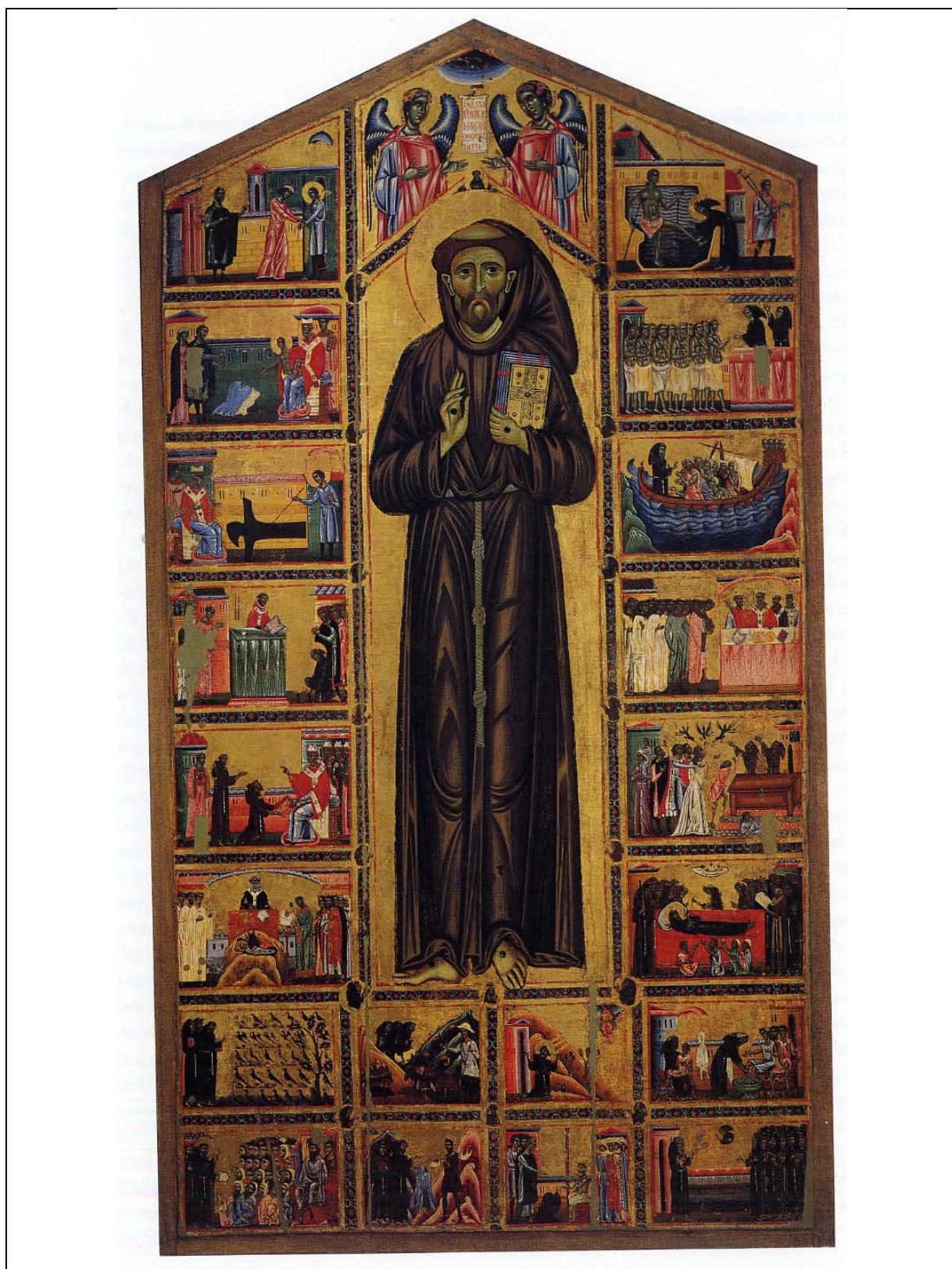


1320, Pacino di Bonaguida, New York,  
Pierpont Morgan Library

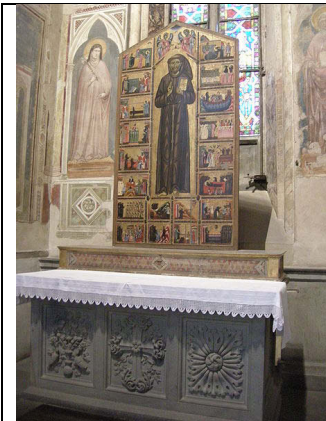


1330-36, Andrea Pisano, Florence,  
Battistero, porte sud

1254-57, M. del San Francesco Bardi, Florence, Santa Croce,  
Chapelle Bardi

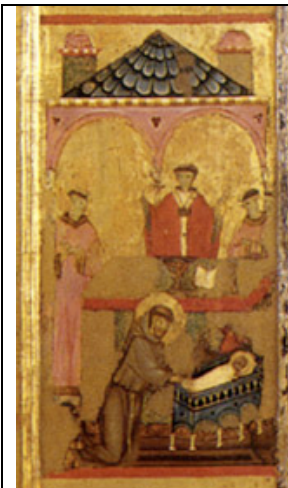


1254-57, M. del San Francesco Bardi, Florence, Santa Croce,  
*Noël à Greccio*



Date	1254-1257
Peintre	M. del San Francesco Bardi
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Bonaventura Berlinghieri/
Lieu de conservation	Florence, Santa Croce, Chapelle Bardi
Emplacement d'origine	anc. église Santa Croce, avant les travaux de rénovation commencés en 1294
Dimensions (H x L en cm)	234 x 127
Matériaux	Détrempe sur bois
Forme	Grand panneau vertical avec figure de saint François au centre et sur toute la hauteur. Figure centrale entourée de vingt scènes de la vie du saint et de ses miracles.
Position dans l'œuvre entière	Six scènes de chaque côté et deux registres de quatre scènes chacun sous la figure centrale. <i>L'Invention de la crèche</i> se trouve dans la colonne de gauche, sixième scène en partant du haut.
Mots	Main divine tient phylactère : « <i>Hunc exaudite perhibentem dogmata vitae</i> » (« Obéissez à celui qui porte les préceptes de vie »)
Bibliographie	Frugoni 1988 est une monographie entièrement consacrée à ce retable ; Daniel Russo, « Les fonctions dévotionnelles de l'image religieuse dans l'Italie médiévale », Baschet, Schmitt 1996, p. 133-153 ; Lunghi 1996a ; Francesco d'Assisi 1997 ; Feuillet 1997b, p. 95-109 avec bibliographie complémentaire ; Ch. de la Roncière, « La Nativité dans la dévotion de saint François d'Assise », Boyer, Dorival 2003, p. 231-243 ; Mulvaney 2005.



1270 ca, Ép. de Guido da Siena, Sienne, Pinacothèque, *Noël à Greccio*

Date	1270 ca
Peintre	Guido di Graziano
Appartenance géographique	Sienne
Formation amont/aval	Cimabue /
Lieu de conservation	Sienne, Pinacothèque
Restauration(s)	1931
Numéro de collection	313
Emplacement d'origine	Colle Val d'Elsa, San Francesco, maître-autel
Dimensions (H x L en cm)	237 x 113
Matériaux	Or et détrempe sur bois
Forme	Grand panneau vertical avec figure centrale de saint François sur toute la hauteur. De part et d'autre du saint, quatre scènes de sa vie. à gauche, de haut en bas : <i>Prédication aux oiseaux</i> , <i>Rêve d'Innocent III</i> , <i>saint François devant le crucifix de Saint Damien</i> , <i>Renoncement à ses biens</i> à droite, de haut en bas : <i>Vision du char de feu</i> , <i>Stigmatisation</i> , <i>Noël à Greccio</i> , <i>Mort du saint</i>
Position dans l'œuvre entière	L' <i>Invention de Greccio</i> est la troisième scène en partant du haut, dans la colonne de droite.
Inscriptions	« S. FRA(N)CISCUS » entre les pieds du saint
Bibliographie	Lunghi 1996a ; Feuillet 1997b, p. 118-123 ; Francesco Mori, Bagnoli <i>et alii</i> 2003, [fiche n. 14] p. 96 avec bibliographie complémentaire.

1290-1310, Arnolfo di Cambio, Rome et Florence



Arnolfo di Cambio, *Presepe*, 1290-1295, Rome, Sainte-Marie-Majeure, Musée (anc. Chapelle de la Nativité).



Arnolfo di Cambio, *Vierge parturiente*, 1310 ca, Florence, Museo dell'Opera del Duomo (anc. façade du Duomo).

1297-1300, Giotto, Assise, Basilique Supérieure, *Noël à Greccio*

Date	1297-1300
Peintre	Giotto di Bondone
Dates/Activité	1266 – 1337
Appartenance géographique	Florence
Emplacement d'origine	Assise, Saint François, Basilique supérieure
Lieu de conservation	<i>In situ</i>
Dimensions (H x L en cm)	363 x 332, 5
Technique	Fresque
Forme	Trois registres superposés se font face sur les deux parois de la nef, la vie de François occupe le registre inférieur avec vingt-huit scènes.
Position dans l'œuvre entière	<i>L'Invention de Greccio</i> occupe la treizième position, la dernière scène sur la paroi droite de la nef, du côté du revers de la façade.
Bibliographie	Lunghi 1996a ; Lunghi 1996b, p. 62-99 ; Zanardi 1996, p. 194-198 ; Mulvaney 2005.




## XIVe s., Mont Sinäi, Monastère Sainte Catherine, *Dodekaorton*





Les douze étapes du *dodekaorton* :

Enfance : *Annonciation, Nativité, Présentation au Temple,*  
Vie Publique : *Baptême, Transfiguration, Résurrection de Lazare,*  
Passion : *Entrée à Jérusalem, Crucifixion, Lamentation,*  
Résurrection : *Ascension, Pentecôte, Dormition de la Vierge.*

## 1333, Francesco di Segna, Sienne, San Martino

	
Date	1333
Peintre	Francesco di Segna
Dates/Activité	/ 1328 -
Appartenance géographique	Sienne
Formation amont/aval	Duccio /
Commanditaire(s)	famille Agazzari
Emplacement d'origine	Sienne, San Martino, Cappella Agazzari
Lieu de conservation	<i>in situ</i>
Restauration(s)	fresque récemment découverte lors de la restauration en vue de l'exposition « Duccio » de 2002-2003 dont Bagnoli <i>et alii</i> 2003 est le catalogue
Technique	fresque
Forme	<p>au-dessus de la fenêtre : le <i>Christ</i></p> <p>mur gauche : <i>Épisodes de la vie de saint Léonard</i></p> <p>sottarco ogivale adiacente : évangélistes, quatre saints</p> <p>sottarco a tutto sesto du mur à droite de la fenêtre : six apôtres (de la main de Segna di Buonaventura)</p> <p>niche sous la monofora : <i>Crucifixion</i> (proche de Simone Martini)</p>
Position dans l'œuvre entière	lunette du mur gauche
Inscriptions	« HOC OP(US) FE... F...I BA...S DE SENIS AN(N)O D(OMI)NI M CCC XX[sic, X ?] III »
Bibliographie	Alessandro Bagnoli, « I pittori ducceschi », Bagnoli <i>et alii</i> 2003, p. 272.

1335-40, Taddeo Gaddi, Florence, Accademia, *Noël à Greccio*

		
Date	1335-40 ca	
Peintre	Taddeo Gaddi	
Dates/Activité	1290/1300 – 1366	
Appartenance géographique	Florence	
Formation amont/aval	Giotto/	
Emplacement d'origine	Florence, Santa Croce, sacristie	
Lieu de conservation	Florence, Accademia	
Numéro de collection	8600	
Dimensions (H x L en cm)	40,5 x 36,5	
Technique	Détrempe sur bois (noyer)	
Forme	<p>vie du Christ (deux demies-lunettes et dix panneaux quadrilobés): <i>Ascension et Annonciation, Visitation, Adoration des bergers, Adoration des Mages, Présentation au Temple, Jésus parmi les docteurs, Baptême, Transfiguration, Cène, Crucifixion, Résurrection, les femmes au Tombeau, Incrédulité de saint Thomas</i></p> <p>vie de saint François (dix panneaux quadrilobés) : <i>Renoncement aux biens terrestres, Rêve d'Innocent III, Prêche devant Honorius III, le char de feu, les Franciscains martyres à Ceuta, Approbation de la règle, Greccio, Apparition au chapitre d'Arles, Stigmatisation, Funérailles du saint et incrédulité de Jérôme</i></p>	
Position dans l'œuvre entière	septième scène de la vie de François	
Inscriptions	« .../IN PRIN/CIPIO. E/RAT V/ERBUM /ET VER/BU. ER/AT. AP... » (Jean 1 : 1)	
Bibliographie	Sonia Chiodo, in Boskovits-Tartuferi 2003, [fiche 48] p. 251-284 avec bibliographie complémentaire.	
Commentaire	v. fiche sur <i>Adoration des bergers</i> issue du même ensemble	

1344, Ambrogio Lorenzetti, Sienne, Pinacothèque, *Annonciation*



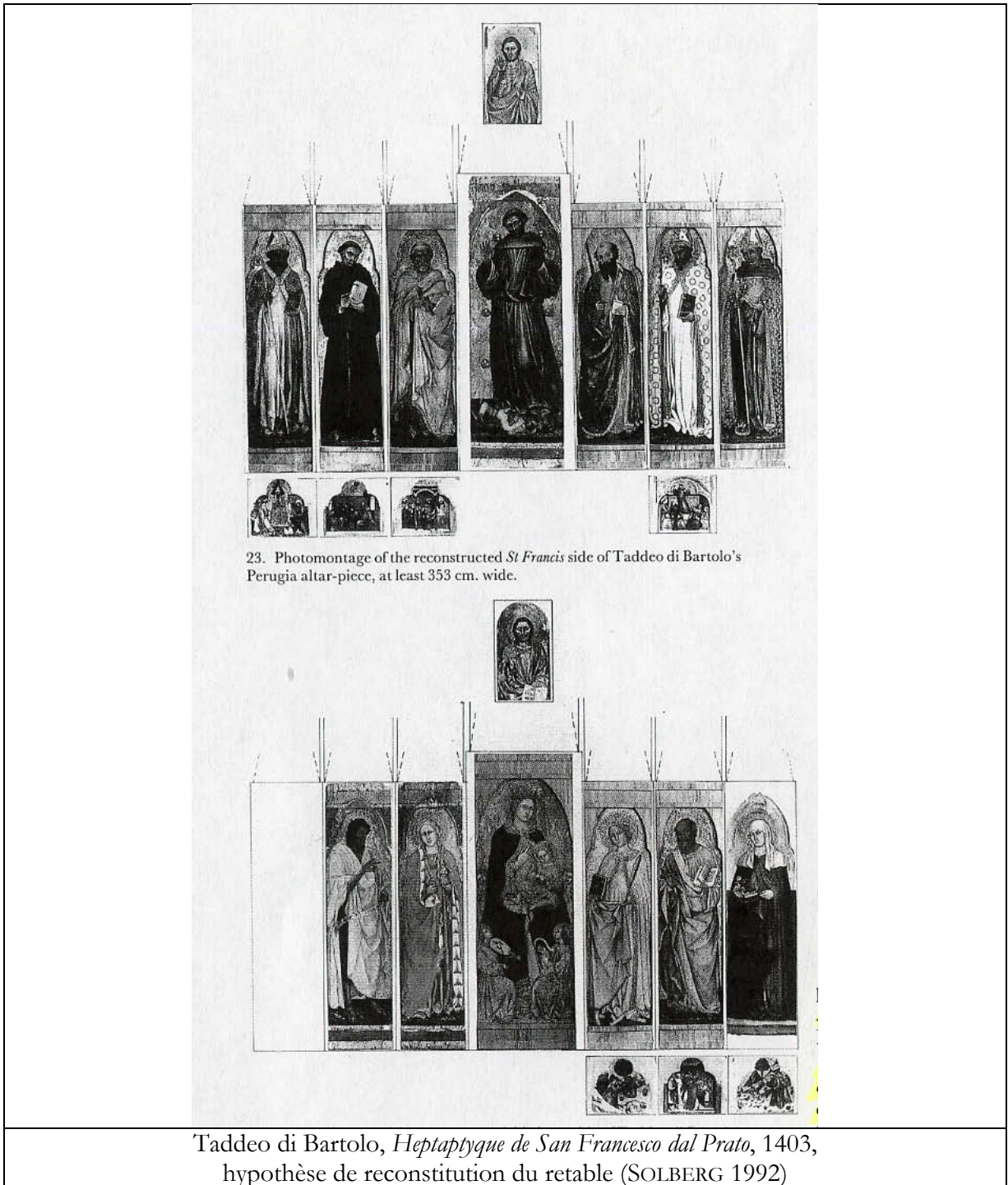
Ambrogio Lorenzetti, *Annonciation*, 1344, détrempe sur bois, 122 x 117,5 cm, Sienne, Pinacothèque.




1386 ap., Antonio Vite, Pistoia, San Francesco, *Noël à Greccio*

Date	1386 ap.
Peintre	Antonio Vite
Dates/Activité	/ 1370s - 1400s
Appartenance géographique	« Risulta immatricolato con bottega a Firenze nel 1383 », Neri Lusanna 1999, p. 364-367.
Commanditaire(s)	famille Rossi-Vergiolesi (?)
Emplacement d'origine	Pistoia, San Francesco, salle capitulaire
Lieu de conservation	<i>In situ</i>
Technique	Fresque
Position dans l'œuvre entière	Une des quatre scènes de la voûte : <i>Résurrection du Christ</i> , <i>Noël à Greccio</i> , <i>Miracle du cœur de l'avare</i> , <i>Saint François en chaire</i>
Bibliographie	Enrica Neri Lusanna, « La pittura in San Francesco dalle origini al Quattrocento », Gai 1993, p. 81-164, 287-292 ; Neri Lusanna 1999, p. 363-367.

1403, Taddeo di Bartolo, Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum



## 1403, Taddeo di Bartolo, Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum

		
Date	1403	
Peintre	Taddeo di Bartolo	
Dates/Activité	1422	
Appartenance géographique	Sienne	
Emplacement d'origine	Pérouse, San Francesco al Prato	
Lieu de conservation	Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum	
Numéro de collection	378	
Dimensions (H x L en cm)	39,9 x 45 retable entier : x 363 (77 pour le panneau principal et 47 pour chaque panneau latéral ca)	
Forme	<p>Heptptyque double face</p> <p style="text-align: center;"><u>Face nef</u></p> <p>pinacle : <i>Christ mort bénissant</i> (New Haven, Yale University Art Gallery)  Panneau principal : <i>Vierge à l'Enfant</i> (Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria)  Panneaux latéraux, de gauche à droite : le premier manque, <i>saints Jean Baptiste, Marie-Madeleine, Catherine d'Alexandrie, Jean l'Évangéliste</i>, (Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria), <i>Elisabeth de Hongrie</i> (Assise, Coll. F. M. Perkins)  prédelle : <i>Miracle de la source, Crèche de Greccio, Prédication aux oiseaux</i> (Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum)</p> <p style="text-align: center;"><u>Face chœur</u></p> <p>Pinacle : <i>Christ mort montrant ses plaies</i> (Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria)  Panneau principal : <i>Saint François écrasant l'Orgueil, la Vanité et l'Avarice</i> (Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria)  Panneaux latéraux, de gauche à droite : <i>saints Herculannus, Antoine, Pierre, Paul, Constant, Louis</i> (Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria)  prédelle : <i>François devant le Sultan, Vision du char de feu, Approbation de la règle</i> (Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum), <i>Apparition de François au</i></p>	

	<i>chapitre d'Arles</i> (S-Heerenberg, Coll. Van Heek)
Position dans l'œuvre entière	Prédelle de la face nef, avant-dernier compartiment, panneau trilobé
Inscriptions	Daté et signé sur le panneau de la <i>Vierge à l'Enfant</i>
Bibliographie	Solberg 1992

1409, M. di Narni, Greccio, Chapelle

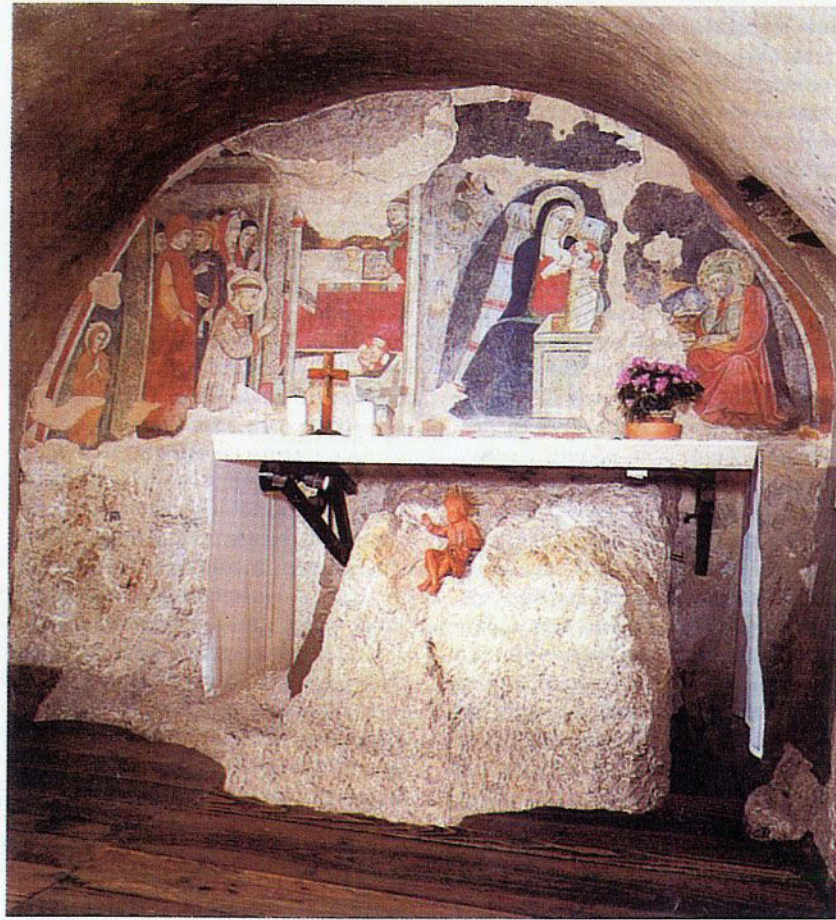


*Noël à Greccio*



*Nativité*

## 1409, M. di Narni, Greccio, Chapelle



Date	1409
Peintre	M. di Narni
Appartenance géographique	Ombrie
Lieu de conservation	Greccio, chapelle érigée là où fut célébrée la Noël 1223 par saint François
Emplacement d'origine	<i>In situ</i>
Matériaux	Fresque
Forme	lunette partagée en deux scènes : à gauche, <i>Noël à Greccio avec sainte Marie-Madeleine orante</i> , à droite, <i>Nativité</i>
Position dans l'œuvre entière	moitié gauche de la fresque
Mots	sur l'autel : « IN HON. B. P. FRANCISCI SVpra PRAESEPE ALT. CONSTR. »
Bibliographie	Lunghi 1996a ; Tozzi 2004 ; Frugoni 2004 ; <a href="http://www.prologreccio.it">www.prologreccio.it</a>

1420 ca, An. rhénan, Bâle, Kunstmuseum



© Kunstmuseum Basel

An. rhénan, 1420 ca, 26,5x20, Bâle, Kunstmuseum  
fiche complète avec commentaire et bibliographie sur le site du musée :  
<http://www.kunstmuseumbasel.ch/>

1422, Lorenzo Monaco, Florence, Offices, *Adoration des Mages*

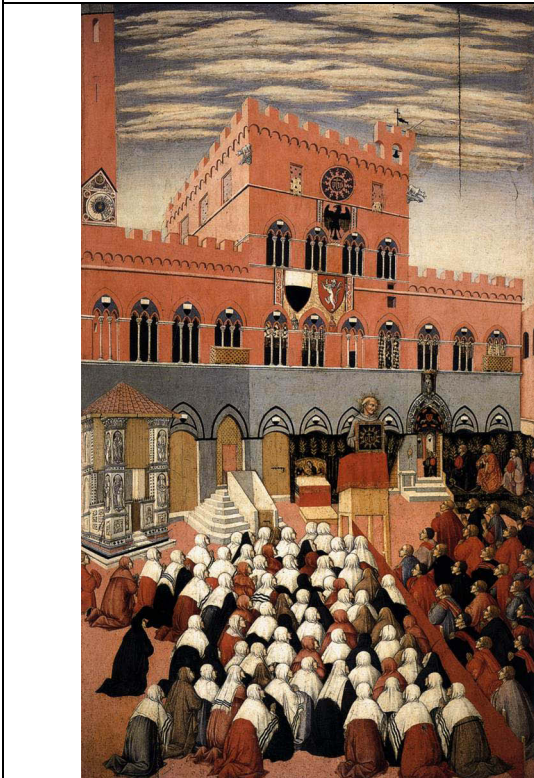




1423, Sassetta, Bowes Museum, *Miracle de l'eucharistie*  
1445 ca, Sano di Pietro, Sienne, *Prêches de saint Bernardin*



Sassetta, *Miracle de l'eucharistie*, 1423, Bowes Museum, Barnard Castle



Sano di Pietro, 1445 ca, *Saint Bernardin prêche sur piazza del Campo à Sienne*, détrempe sur bois, 162 x 102 cm, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo

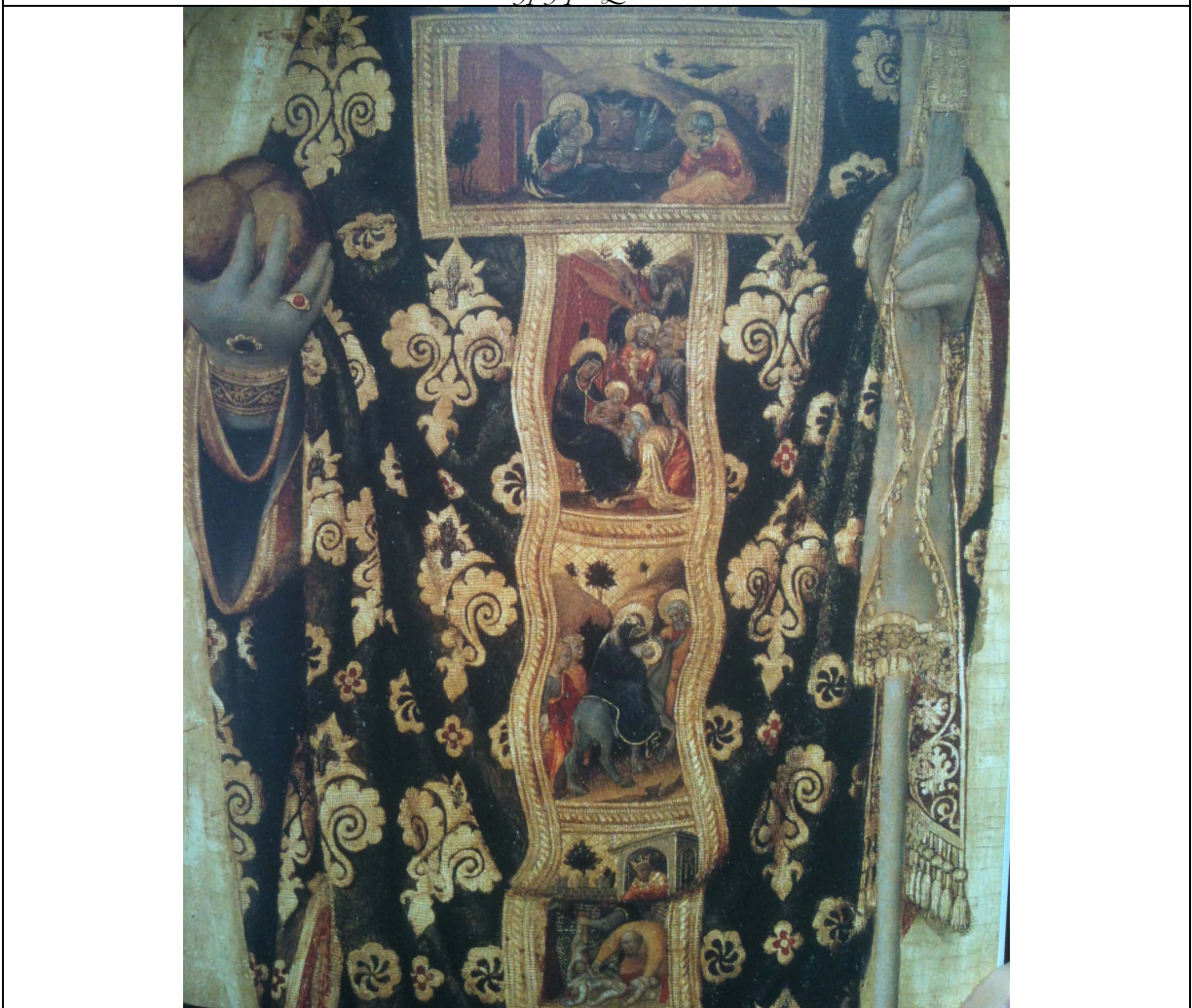


Sano di Pietro, 1445 ca, *Saint Bernardin prêche devant l'église San Francesco à Sienne*, détrempe sur bois, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo

1425, Gentile da Fabriano, Florence, Offices




*Polyptyque Quaratesi*



pluvial de saint Nicolas de Bari avec scènes de l'Enfance du Christ

## 1425, Gentile da Fabriano, Florence, Offices

	
Date	1425
Peintre	Gentile da Fabriano
Dates/Activité	1375 ca – 1427
Appartenance géographique	Fabriano
Commanditaire(s)	Francesco di Andrea di Castello, cousin de Bernardo di Castello Quaratesi, exécutant les volontés testamentaires de ce dernier
Emplacement d'origine	Florence, San Niccolò Oltrarno
Lieu de conservation	Florence, Offices
Numéro de collection	887
Restauration(s)	1966, 1985, 2000-01
Dimensions (H x L en cm)	200 x 60 pour chaque saint le polyptyque dans son ensemble devait mesurer à l'origine 350 cm de large
Technique	or et détrempe sur bois
Forme	<p><i>polyptyque Quaratesi</i> registre principal : <i>saints Marie-Madeleine, Nicolas de Bari, Jean-Baptiste, Georges</i>, deux de chaque côté d'une <i>Vierge à l'Enfant</i> avec le <i>Christ</i> en lunette (Londres, National Gallery) lunettes : respectivement au-dessus de chaque <i>saint Gabriel, saint Bernard, saint Dominique, Marie</i>. prédelle : <i>Nativité de saint Nicolas, saint Nicolas offre trois boules d'or à trois jeunes femmes dépourvues de dot, saint Nicolas sauve un bateau du naufrage, saint Nicolas sauve trois jeunes hommes plongés dans un bain de saumure</i> (Vatican, Pinacothèque), <i>Guérisons miraculeuses à la tombe de saint Nicolas</i> (Washington, National Gallery)</p>
Position dans l'œuvre entière	décoration du pluvial de saint Nicolas de Bari première de six scènes : <i>Nativité, Adoration des Mages, Fuite en Égypte, Massacre des Innocents, Présentation au Temple, Baptême</i>
Inscriptions	« OPUS GENTILIS DE FABRIANO MCCCCXXV MENSE MAII », sur le cadre tel qu'il existait encore en 1625
Bibliographie	Grassi 1951, p. 23-30 ; De Marchi 2006, p. 207-216 ; Alessandro Cecchi, in Laureati, Mochi Onori 2006, [fiche VI.3] p. 256-263 avec bibliographie complémentaire.

1428, Bartolomeo di Fruosino, New York, Metropolitan Museum of Art, *desco da parto*




Date	1428 (daté)
Peintre	Bartolomeo di Fruosino
Dates/Activité	1366/69 – 1441
Commanditaire(s)	Tommaso di Paolo Montauri (doc. 1437 – 1469) à Sienne pour la naissance de son fils Paolo di Tommaso Montauri (hypothèse catalogue Sotheby's)
Lieu de conservation	Coll. part., en dépôt au Metropolitan Museum de New York
Dimensions (H x L en cm)	62,9 diamètre
Technique	or, argent et détrempe sur bois
Forme	dodécagonal
Position dans l'œuvre entière	face : <i>Nativité de Jean-Baptiste</i> revers : <i>putto</i>
Inscriptions	face : « QUESTO SI FE A DI XXV DAPRILE NEL MILLE QVATTROCENTOVENTOTTO » revers : « FACCIA IDDIO SANA OGNI DONNA CHE FIGLIA E PADRI LORO ... NATO SIA SENZA NOIA ... I SONO VN BANBOLIN CHE SUL ... DIMORO FO LA PISCIA DARIENTO E DORO »
Bibliographie	<a href="http://www.sothebys.com/en/catalogues/ecatalogue.html">http://www.sothebys.com/en/catalogues/ecatalogue.html</a> avec bibliographie exhaustive.

1428, Bartolomeo di Fruosino, New York, Metropolitan Museum,  
*Desco da parto avec Nativité de Jean-Baptiste et putto*

revers



1435, Lo Scheggia, Paris, Musée Jacquemart-André, *desco da parto*

	
Date	1435 ca
Peintre	Lo Scheggia (Giovanni di Ser Giovanni)
Dates/Activité	1406 – 1486
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Masaccio est son frère aîné
Lieu de conservation	Paris, Musée Jacquemart-André
Restauration(s)	« ce n'est que depuis sa restauration récente que le rayonnement lumineux et la colombe sont réapparues, attestant l'origine sacrée de l'histoire et précisant une iconographie attendue mais que les historiens, par prudence, n'avaient pas retenue. », Fra Angelico 2011, p. 120. Pourquoi ne pas donner la date et le nom du restaurateur ? Pourquoi ne pas dire qu'il s'agit probablement d'une <i>Nativité de Marie</i> étant donné qu'on ne voit aucune figure ressemblant à Zacharie et pouvant faire penser éventuellement à Jean-Baptiste ?
Dimensions (H x L en cm)	71 x 71
Technique	détrempe sur bois
Forme	plateau dodécagonal
Bibliographie	Nicolas Sainte Fare Garnot, in Fra Angelico 2011, [fiche n° 13] p. 120-121.

1452, Benozzo Gozzoli, Montefalco, San Francesco

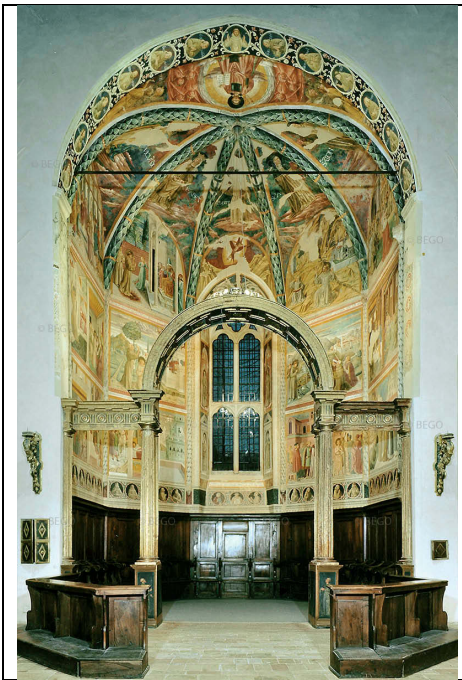



*Noël à Greccio* (mur Nord, registre supérieur)



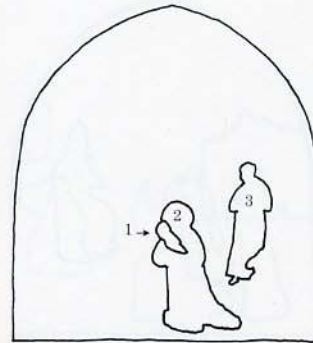
*Nativité de François* (mur Nord, registre inférieur)

## 1452, Benozzo Gozzoli, Montefalco, San Francesco

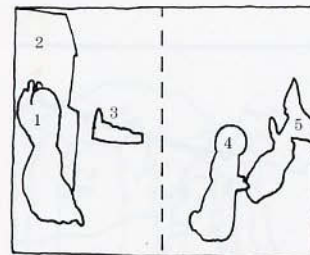
	
Date	1452
Peintre	Benozzo Gozzoli
Dates/ Activité	1421 ca – 1497
Appartenance géographique	Florence
Formation amont/aval	Lorenzo Monaco/
Commanditaire(s)	Jacopo Mactioli di Montefalcone, franciscain, prieur du couvent
Emplacement d'origine	<i>In situ</i>
Lieu de conservation	Montefalco, San Francesco, chapelle absidale
Restauration(s)	2000
Dimensions (H x L en cm)	304 x 220
Technique	Fresque
Forme	<i>vie de François, saints, figures éminentes de l'ordre franciscain</i> vingt épisodes, regroupés en douze scènes sur trois registres lecture de gauche à droite, de bas en haut
Position dans l'œuvre entière	L' <i>Invention de Greccio</i> (9 <sup>e</sup> scène) occupe la première scène du registre supérieur (la <i>Nativité</i> du saint (1 <sup>ère</sup> scène) se trouve en ligne droite sous l' <i>Invention de Greccio</i> , au registre le plus bas)
Inscriptions	« FRATER IACOBUS DE MONTEFALCONE ORDINIS MINORU[M] » et « BENOTIUS FLORENTINUS ... IN NOMINE SANCTISSIME TRINITATIS ... LECTOR » sous <i>Noël à Greccio</i> : « QUANDO B[EAU]S F[RANCISCUS] FECIT REPRESENTATIONEM NATIVITATIS ET APARVIT SIBI CHRISTUS IN BRACHIIS »
Bibliographie	Lunghi 1996a ; Cole Ahl 1996 ; Padoa Rizzo 1997 ; Bussagli 1999, p. 18-22 ; Lunghi 2010, p. 55-56 ; <a href="http://www.museobenozzogozzoli.it">http://www.museobenozzogozzoli.it</a>



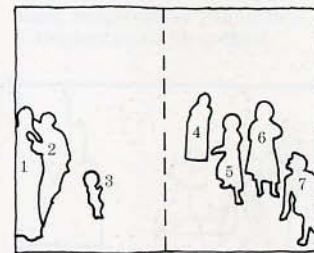
1452, Benozzo Gozzoli, Montefalco, San Francesco



“When the Blessed Francis made the representation of the Nativity and Christ appeared to him in his arms”.  
 1. Christ; 2. Francis; 3. John of Greccio



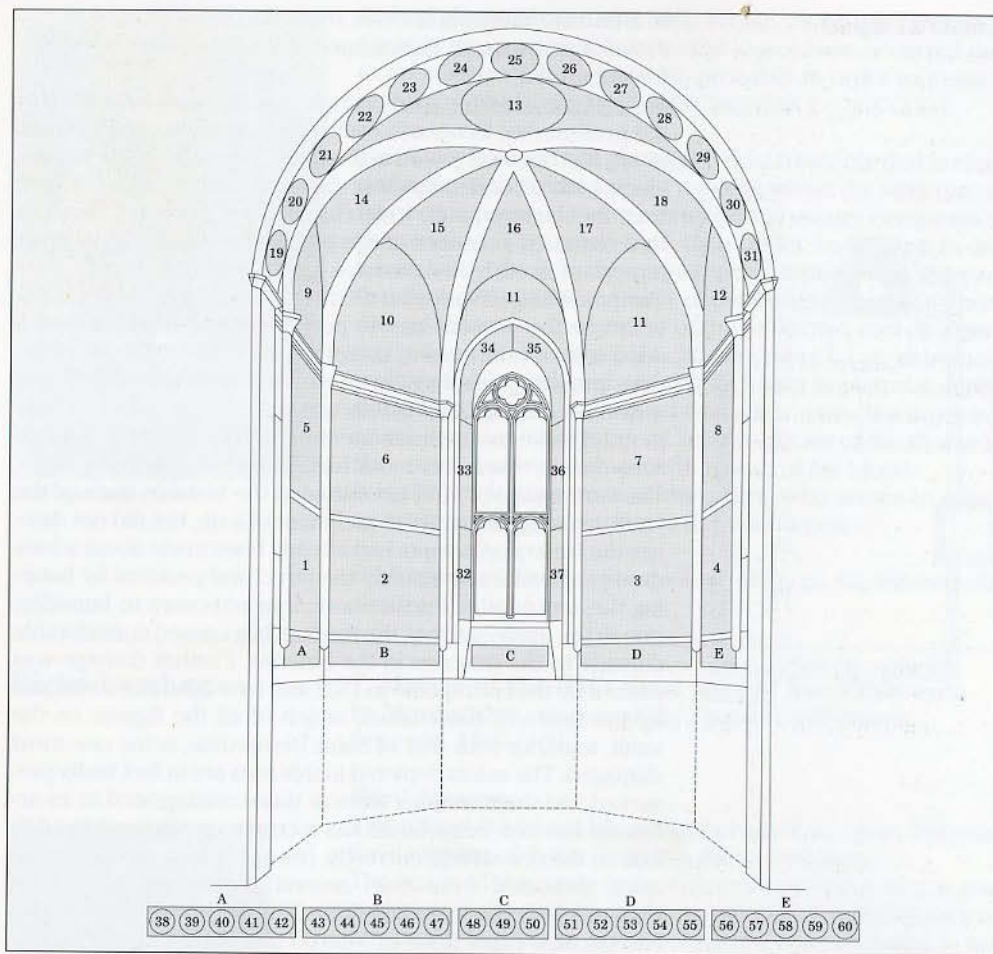
“When the Blessed Francis was seen supporting the Church and when he obtained confirmation of the rule from Pope Honorius”.  
 1. Francis; 2. Lateran; 3. Pope Innocent III; 4. Francis; 5. Pope Honorius III



“How it was announced to the Blessed Francis by Christ disguised as a pilgrim that, like Him, he was destined to be born in a stable. How a simple man laid down his cloak on the road for Saint Francis”.  
 1. Monna Pica; 2. Midwife; 3. Francis; 4. Monna Pica; 5. Christ disguised as a pilgrim; 6. Francis; 7. Simple man

*Vue d'ensemble du mur nord*  
 (Montella, Toscano 2005, p. 29)

## 1452, Benozzo Gozzoli, Montefalco, San Francesco



8.1a Birth of Saint Francis in a stable; 8.1b Christ in the guise of a pilgrim knocks at Francis' house; 8.1c Homage of the simple man to the young Francis; 8.2a Saint Francis gives his cloak to a poor man; 8.2b Christ shows Francis in a dream a palace full of shields with the cross; 8.3 Saint Francis renounces his father's goods; 8.4a The prayer of the Virgin to Christ the Judge; 8.4b The encounter of Saint Francis and Saint Dominic in Rome in front of the ancient basilica of Saint Peter's; 8.5a Innocent III sees Francis supporting the Lateran in a dream; 8.5b Honorius III approves the Franciscan Rule; 8.6 Saint Francis chases the devils out of Arezzo; 8.7a Saint Francis preaches to the birds near Bevagna; 8.7b Blessing of Montefalco and its people; 8.8a Saint Francis at

the Knight of Celano's table foretells his death; 8.8b Confession of the Knight of Celano; 8.8c Death of the Knight of Celano; 8.9 The crib at Greccio; 8.10 The ordeal by fire before the sultan; 8.11 Saint Francis receives the stigmata on Mount LaVerna; 8.12 Death of Saint Francis, recognition of the stigmata, funeral rites, assumption of the soul; 8.13 Glory of Saint Francis; 8.14 Saint Louis of Toulouse; 8.15 Saint Rose of Viterbo; 8.16 Saint Bernardine of Siena; 8.17 Saint Catherine of Siena; 8.18 Saint Anthony of Padua; 8.19 Blessed Leo; 8.20 Blessed Barbarus; 8.21 Blessed Philip; 8.22 Blessed Sylvester; 8.23 Blessed Augustine; 8.24 Blessed Bernard; 8.25 Saint Francis; 8.26 Blessed Giles; 8.27 Blessed Illuminatus; 8.28 Blessed Angelus; 8.29 Blessed Juniper;

8.30 Blessed John; 8.31 Blessed Sabatinus; 8.32 Saint Clare of Montefalco; 8.33 Saint Elzear; 8.34 Saint Fortunatus; 8.35 Saint Agnes of Assisi; 8.36 Saint Louis king; 8.37 Saint Severus; 8.38 Pope Nicholas IV; 8.39 John of Brienne; 8.40 Robert of Anjou; 8.41 Bentivegna Bentivegni; 8.42 Leonardo Rossi of Giffone; 8.43 William of Ware; 8.44 John Duns Scotus; 8.45 Francis of Mayronis; 8.46 Gerardus Odonis; 8.47 Peter of John Olivi; 8.48 Petrarch; 8.49 Dante; 8.50 Giotto; 8.51 Landolfo Caracciolo; 8.52 Nicholas of Lyra; 8.53 Peter Aureolus; 8.54 John Buralli of Parma; 8.55 Richard of Mediavilla; 8.56 Alexander of Hales; 8.57 Bertrand de Turre; 8.58 Matthew of Acquasparta; 8.59 Saint Bonaventure of Bagnoregio; 8.60 Pope Alexander V

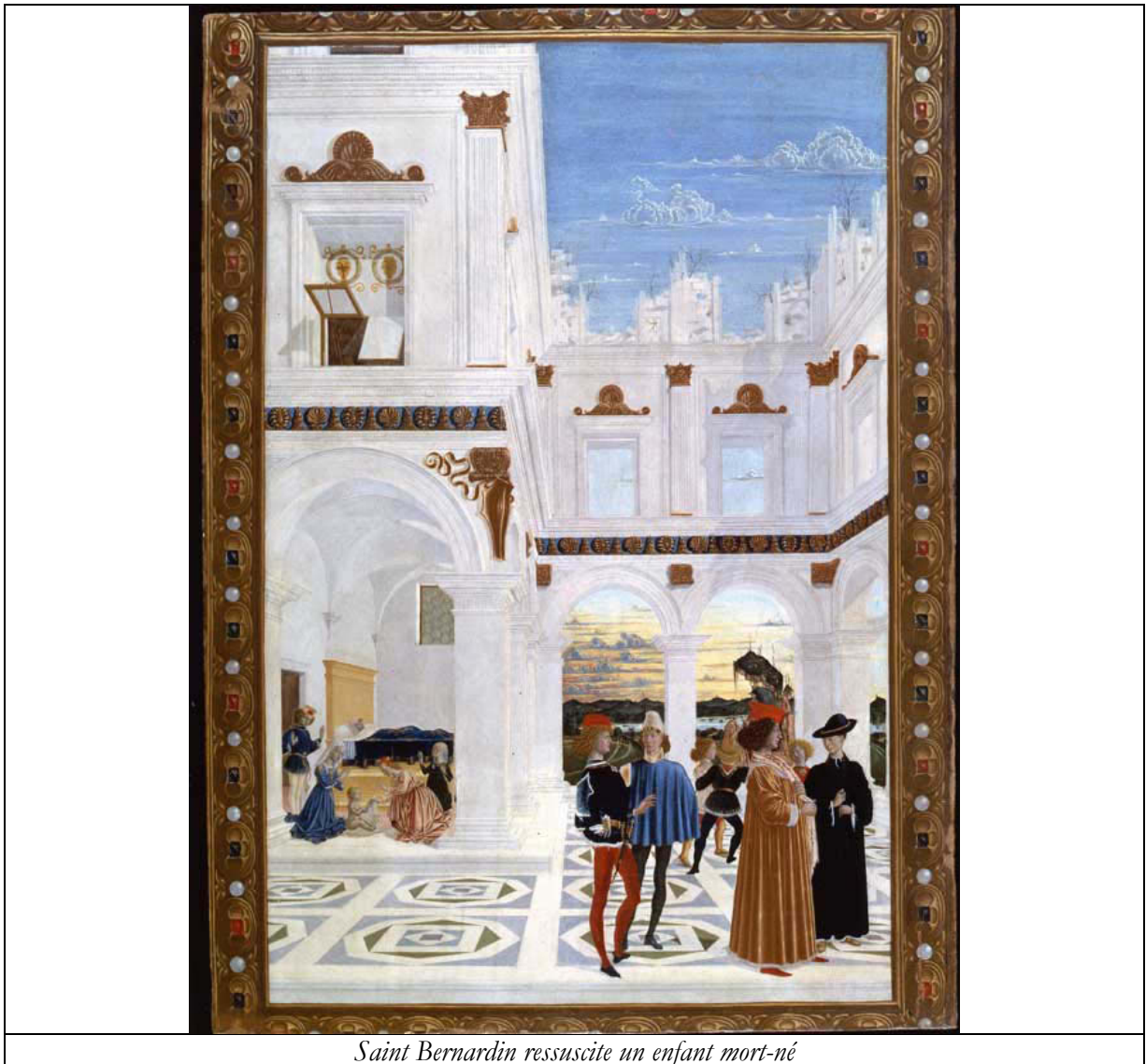
*Ensemble du programme de l'abside*  
(Montella, Toscano 2005, p. 26)

**1454-69, Piero della Francesca, Lisbonne,  
Museu Nacional de Arte Antigua**



Date	1454 (commande) – 1469 (paiement)
Peintre	Piero della Francesca
Dates/Activité	1415 ca – 1492
Appartenance géographique	Urbino
Commanditaire(s)	Angelo di Giovanni di Simone Angeli
Emplacement d'origine	Borgo San Sepolcro, Sant'Agostino
Lieu de conservation	Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antigua
Dimensions (H x L en cm)	133 x 59,5
Technique	huile (?) sur bois
Forme	<i>Polyptyque de Sant'Agostino</i>
Bibliographie	Maria Cristina Castelli, Dal Poggetto 1992, [fiche n. 45] p. 246-247 ; <a href="http://www.matriznet.ipmuseus.pt">http://www.matriznet.ipmuseus.pt</a> avec bibliographie complète

1473, Perugino, Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria, *répit*



*Saint Bernardin ressuscite un enfant mort-né*

1484-86, Pinturicchio, Rome, Santa Maria in Ara Coeli,  
Chapelle Bufalini



*Mort de saint Bernardin*

Une mère, enveloppée dans un grand manteau gris, les mains croisées en prière, se tenant derrière la tête du saint, a apporté son enfant mort-né dans l'espoir d'obtenir pour lui un répit, et l'a placé par terre dans un couffin.

1503-04, Michel-Ange, Florence, Offices, *Sainte Famille*



Michel-Ange, *Tondo Doni*, 1503-04, huile sur bois, diam. 120 cm, Florence, Offices  
tondi exécuté pour le mariage d'Agnolo Doni et Maddalena Strozzi ou bien la naissance de leur  
fille aînée Maria  
(Gregori 2000, p. 163)

1506-08, Raphaël, Edimbourg, National Galleries of Scotland,  
*Sainte Famille*



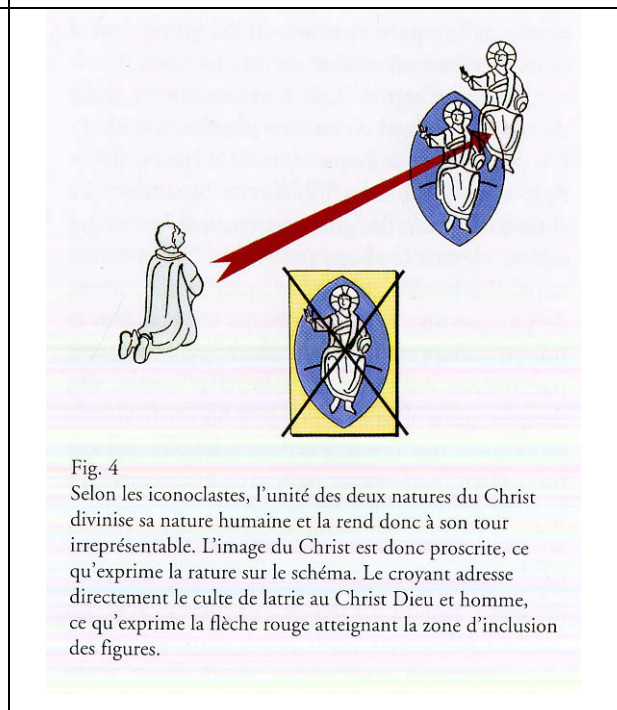
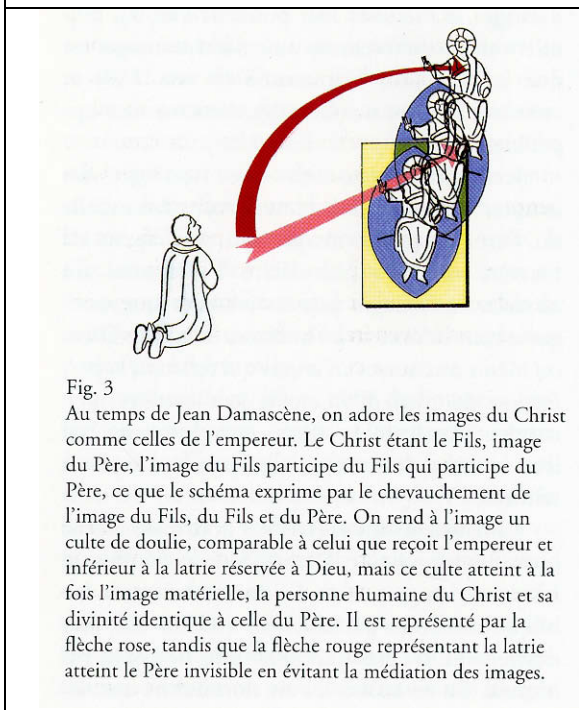
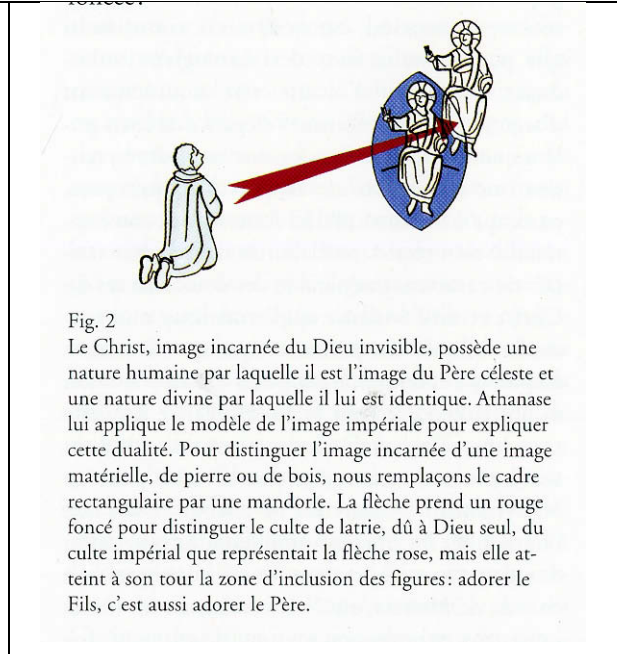
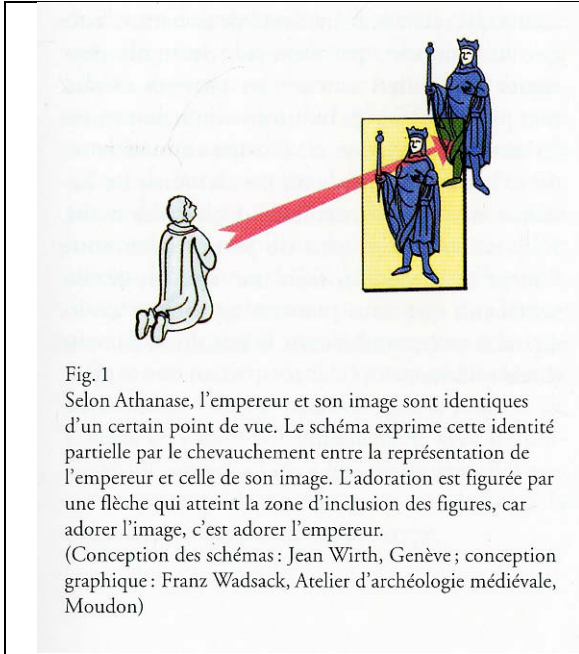
1574, Pierre Pourbus, Bruges, Notre-Dame, *Adoration des bergers*





## « Faut-il adorer les images ? » (J. Wirth)

### 1. D'Athanase à l'iconoclasme



## « Faut-il adorer les images ? » (J. Wirth)

## 2. De l'iconoclasme carolingien à l'iconophilie de Guillaume Durand

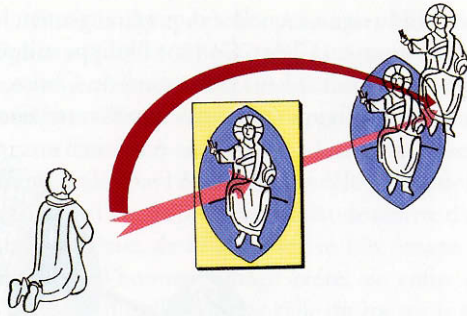


Fig. 5  
À la différence du Fils, image du Père, l'image matérielle n'est en rien identique à son modèle selon Théodore Stoudite : elle n'en a que la ressemblance. Nous représentons ce statut de l'image en la séparant physiquement du modèle. Mais, comme chez Damascène, le culte de doulie transite par l'image, ce qu'il faut exprimer désormais par une double flèche rose, atteignant successivement l'image, puis la zone d'inclusion figurant la conjonction de la divinité et de l'humanité dans le Christ. Refusé à l'image, le culte de latrerie est figuré par la flèche rouge qui la contourne pour aboutir à la même zone d'inclusion.

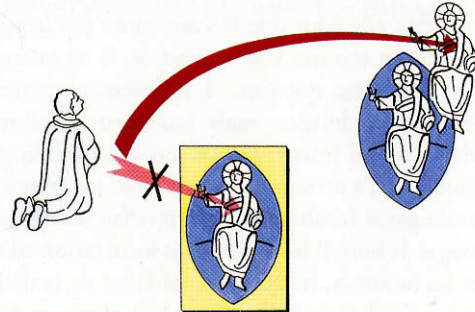


Fig. 6  
La théologie carolingienne, d'inspiration augustinienne, refuse l'adoration de la chair du Christ. L'image ne montrant que la chair ne doit faire l'objet d'aucun culte, mais il n'y a aucune raison de la détruire. La flèche représentant le culte de l'image est donc raturée, mais pas l'image elle-même qui est licite. La flèche rouge représente le culte de latrerie, offert à la divinité invisible, qui ne passe ni par l'image, ni par la chair du Christ.

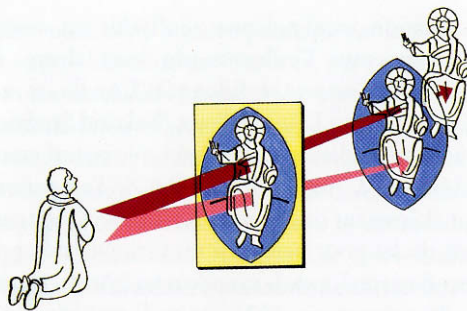


Fig. 7  
Dans l'optique du synode d'Arras, l'image ne reçoit aucune adoration, mais elle facilite le culte du Christ, qu'il s'agisse du culte de latrerie pour sa nature divine ou du culte de doulie pour sa nature humaine. Cette adoration à l'aide de l'image est représentée par des flèches qui ne s'arrêtent pas à l'image, mais la traversent pour atteindre chacune des deux natures.

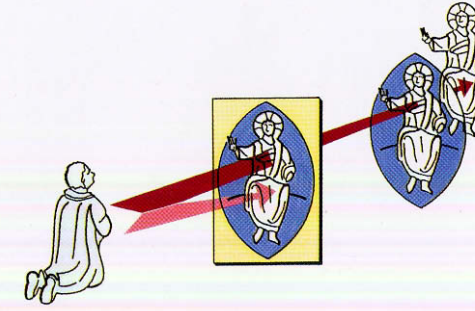


Fig. 8  
À la différence du synode d'Arras, les vers cités par Guillaume Durand demandent non seulement d'adorer la divinité du Christ à travers son image, mais encore d'honorer l'image elle-même, l'opposition entre « adorer » et « honorer » correspondant ici à celle du culte de latrerie et de doulie. La flèche rouge signifiant le culte de latrerie traverse donc l'image, tandis que la flèche rose signifiant l'honneur de doulie s'arrête à l'image.

« Faut-il adorer les images ? » (J. Wirth)

3. De saint Thomas à Durand de Saint-Pourçain

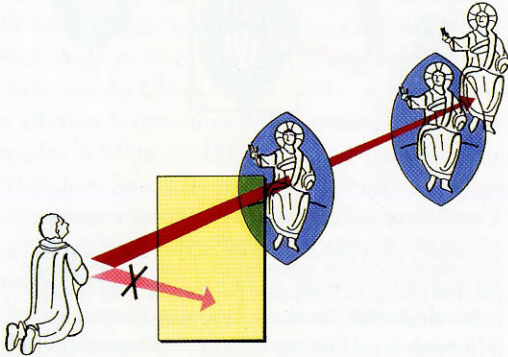


Fig. 9  
La sémantique scolastique distingue désormais le signifiant de l'image – qu'il est interdit d'adorer – de son signifié à travers lequel l'adoration atteint le Christ, homme et Dieu. L'image se dédouble donc entre une matière signifiante et une forme signifiée. Comme le Christ, elle possède une double nature, mais ses deux natures ne sont pas l'image l'une de l'autre, ce que le schéma indique en représentant la matérialité de l'image par un rectangle vide et sa forme par la figure du Christ, décalée par rapport à ce rectangle. La flèche rouge représentant le culte de latrie traverse donc uniquement la figure dématérialisée du Christ pour atteindre sa double nature. On barre la flèche rose qui atteint le rectangle vide pour indiquer que l'image dans sa matérialité ne reçoit aucun culte.

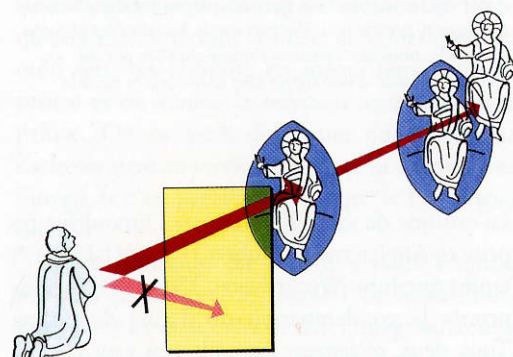


Fig. 10  
Dès lors que l'image n'est pas adorée dans sa matérialité signifiante, il n'y a selon saint Thomas aucun risque d'idolâtrie. Le signifié de l'image, qu'il appelle « l'image en tant qu'image » par opposition au signifiant, « l'image en tant que chose », reçoit donc le même culte que la personne représentée. L'image du Christ doit ainsi être adorée de latrie. Pour indiquer le culte identique qui transite du signifié de l'image vers la personne du Christ, nous utilisons une double flèche rouge qui atteint successivement l'un et l'autre, au lieu de traverser simplement l'image, comme dans le schéma précédent où l'adoration s'adressait uniquement à la personne du Christ.

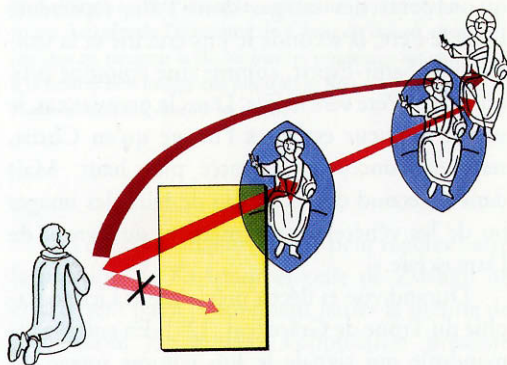


Fig. 11  
Voulant réserver le culte de latrie à la divinité invisible, Henri de Gand trouve une voie moyenne pour le culte de la nature humaine du Christ, l'hyperdoulie que nous représentons par une double flèche d'un rouge intermédiaire. Comme chez saint Thomas, le même culte est rendu à l'image et à la personne représentée, mais c'est ici l'hyperdoulie, tandis que la latrie, représentée par la flèche rouge, évite à nouveau l'image du Christ.

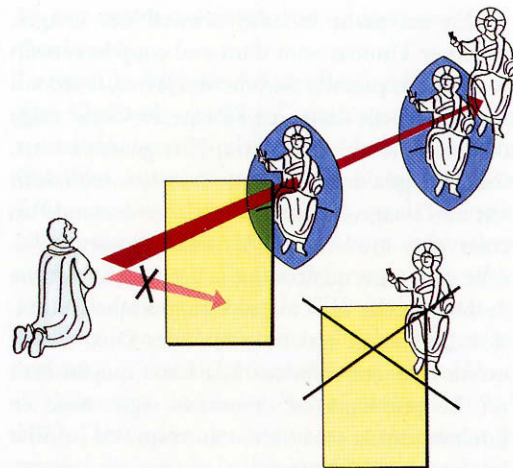


Fig. 12  
Durand de Saint-Pourçain revient à la doctrine de Philippe le Chancelier (fig. 9) : l'image du Christ ne reçoit plus l'adoration, mais se contente de la transmettre. De surcroît, il interdit l'image du Père qui s'était répandue dans l'art gothique. Comme nous distinguons le Fils du Père par une mandorle, nous représentons l'image du Père par un rectangle affublé d'une figure sans mandorle et nous la raturons.

## TABLE DES MATIÈRES DU VOLUME II

<b>PLANCHES COULEUR.....</b>	<b>1</b>
<b>LISTE DES FICHES DU CORPUS.....</b>	<b>9</b>
<b>FICHES DU CORPUS.....</b>	<b>18</b>
<b>LISTE DES FICHES COMPLÉMENTAIRES.....</b>	<b>320</b>
<b>FICHES COMPLÉMENTAIRES.....</b>	<b>322</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES DU VOLUME II.....</b>	<b>371</b>

## LA NATIVITÉ ITALIENNE : UNE HISTOIRE D'ADORATION (1250-1450)

**Résumé :** Ma recherche porte sur l'iconographie de la *Nativité* du Christ dans la peinture italienne médiévale, avec un corpus de 300 images incluant les petits retables destinés à la dévotion privée comme les grands cycles de fresques. L'enquête commence autour de 1250 par la production des peintres qui précéderent Giotto et Duccio, et s'achève autour de 1450, avec les œuvres de Beato Angelico et Filippo Lippi. L'objectif est d'étudier l'évolution de chacune des figures constitutives de la scène (Marie, Jésus, Joseph, l'âne et le bœuf, les bergers, les sages-femmes, etc) et surtout de la scène comme ensemble, à partir du motif figuratif du personnage agenouillé en adoration, motif toujours plus fréquent dans la *Nativité* au cours de la période et symptomatique des usages dévotionnels de l'image dans l'Italie médiévale.

**Mots-clés :** Italie, Moyen-Âge, iconographie, retables, dévotion, pensée figurative.

## THE *ADORATIO* AS DEVOTIONAL GESTURE AND PICTORIAL MOTIF IN ITALIAN *NATIVITIES* (FRESCOES AND ALTARPIECES, 1250-1450)

**Summary :** My research scrutinizes the iconography of Christ's *Nativity* in Italian medieval painting, dealing with 300 images, ranging from small altarpieces for private devotion to major fresco cycles. It starts around 1250, with the generation of painters who were teachers to Giotto and Duccio, and it ends around 1450, with the works of Beato Angelico and Filippo Lippi. My aim is to provide a complete study of each figure's evolution (Mary, Jesus, Joseph, the ox and ass, the shepherds, the midwives, etc.) and of the scene as a whole. The increasing proportion of kneeling figures – the *adoratio flexis genibus* – in the scene testifies the evolution of devotional practices and the use of images for praying.

**Keywords :** Italy, Middle Ages, iconography, altarpieces, devotion, figurative thought.

Thèse de doctorat d'Italien

École Doctorale 122 Europe Latine – Amérique Latine

1, rue Censier 75005 Paris, [ed122@univ-paris3.fr](mailto:ed122@univ-paris3.fr), 01 45 87 79 42