



Article scientifique

Article

2016

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Joseph christophore dans la Fuite en Egypte: transmission d'un schéma
iconographique spécifique à travers le Moyen Age

Terrier Aliferis, Laurence

How to cite

TERRIER ALIFERIS, Laurence. Joseph christophore dans la Fuite en Egypte: transmission d'un schéma iconographique spécifique à travers le Moyen Age. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 2016, vol. 79, p. 164–192.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:93199>

LAURENCE TERRIER ALIFERIS

Joseph christophore dans la Fuite en Egypte : transmission d'un schéma iconographique spécifique à travers le Moyen Age

L'épisode de la Fuite en Egypte, relaté uniquement par Matthieu 2,13–15, est l'une des représentations les plus fréquentes du Moyen Age englobé autant dans les cycles de l'Enfance du Christ que dans ceux de la Vie de la Vierge. Le récit biblique suit l'Adoration des Mages et précède le Massacre de tous les enfants du territoire de Bethléem de moins de deux ans. La nuit suivant le départ des mages, Joseph, sur ordre de l'ange divin, prend l'enfant et sa mère pour fuir en Egypte. Après la mort d'Hérode, toujours selon le conseil de l'ange, Joseph amène l'enfant et sa mère sur le chemin du retour, de l'Egypte à Nazareth. Malgré la concision du récit de Matthieu, l'iconographie de l'épisode se met très tôt

en place et ne subira que peu de variations durant le Moyen Age. L'une des premières représentations connues de l'épisode apparaît sur l'encolpion d'Adana réalisé à Constantinople au VI^e siècle (fig. A) qui transmet un schéma mis en place au V^e siècle.¹ Au centre du médaillon se trouve Marie en position frontale, assise sur l'âne. Elle porte Jésus sur ses genoux formant ainsi l'entité d'une Vierge à l'enfant. Joseph précède désignant la ville d'Héliopolis tout en se retournant vers la mère et l'enfant. On assiste ici à la genèse d'une formule qui est à la source des représentations ultérieures. Ce schéma est largement privilégié autant dans la sphère orientale qu'occidentale. Le noyau central constitué du groupe âne-Vierge-Enfant précédé ou suivi de Joseph peut être complété de plusieurs éléments secondaires, tels la ville (Héliopolis ou Sohennen), la personnification féminine de l'Egypte, un compagnon identifié comme Jacques le Mineur ou comme Jean, fils de Joseph, ou encore la chute des idoles et d'autres miracles rapportés par les récits apocryphes.

Parallèlement à ces compositions largement majoritaires dans lesquelles Jésus voyage dans les bras de sa mère, quelques occurrences peuvent être repérées comportant une modification significative : l'enfant est porté par Joseph. En effet, dans certaines représentations de la Fuite en Egypte, le Christ est hissé sur les épaules ou soutenu dans les bras de son père nourricier tandis que Marie chevauche seule sur sa monture. La rareté de ce motif nous a amenée à nous interroger sur sa diffusion chronologique et géographique et nous avons entrepris d'en repérer et d'en réunir autant d'occurrences



A Encolpion d'Adana, Constantinople, VI^e–VII^e siècle. Istanbul, musée du Pavillon émaillé, musée archéologique

que possible afin de permettre l'analyse de la signification de cet écart à la norme. Bien que Karl Vogler notait cette variation iconographique de la Fuite en Egypte en 1930, aucune étude ne s'est attachée à recenser les occurrences de ce motif rare, à repérer son origine et à suivre sa transmission durant le Moyen Age pour tenter d'en analyser les significations et ses relations avec les textes apocryphes et exégétiques.

Son ample étude consacrée à l'iconographie de la Fuite en Egypte avait conduit Karl Vogler à dresser toutes les variations formelles de la représentation de l'épisode évoqué par Matthieu. Il mentionnait le schéma de composition dans lequel Joseph porte l'enfant en évoquant des sources grecques. Aire byzantine comprise, Karl Vogler recensait douze exemples, dont deux représentent en réalité la scène du Retour d'Egypte et l'un (le reliquaire de Huy) nous pose des problèmes d'authenticité (voir *infra*).² Par la suite, Louis Réau, Gertrud Schiller et Lucette Valensi ont complété ce corpus de six nouvelles occurrences.³ Dans tous les exemples mentionnés par ces auteurs, Jésus est porté sur les épaules de Joseph ; la Fuite en Egypte réalisée en mosaïque dans la chapelle palatine de Palerme vers 1140 (no 4) étant la manifestation la plus accomplie de cette formule. Florens Deuchler, dans son étude monographique sur le Psautier d'Ingeburge, relevait la particularité de la représentation de la Fuite (no 15) avec Joseph tenant l'enfant dans ses bras (et non sur les épaules) et l'offrant à la Vierge. Il mettait en parallèle cette variante singulière avec la mosaïque de Palerme. Récemment, nous avons souligné la spécificité de l'enluminure du psautier qui n'est qu'indirectement redevable à Palerme et qui s'intègre dans un réseau propre constitué de quatre occurrences similaires dans les diocèses de Laon, Noyon et Troyes (nos 13 à 16).⁴ Dans cette présente étude, nous ajoutons ces quatre occurrences aux quinze exemples recensés jusqu'ici et nous augmentons le corpus de quinze cas supplémentaires (nos 1 – 3, 11, 18, 21 – 24, 26 – 27, 29 – 32). Suite à de



B Livre d'heures, Fuite en Egypte, vers 1490. Cambrai, Médiathèque d'Agglomération, MS 107, fol. 56r.

minutieuses recherches dans différentes bases de données numériques et dans les ouvrages et articles, nous proposons de constituer ainsi un catalogue de toutes les occurrences des scènes de la Fuite en Egypte avec Joseph portant l'enfant sur les épaules ou dans les bras, avant 1450.

Préalablement à la présentation du catalogue des œuvres, précisons pourquoi nous arrêtons notre recherche vers 1450. Dès ce moment, Joseph bénéficie d'une attention plus accrue à la suite des prêches et des écrits de Jean Gerson (1363 – 1429).⁵ La pensée du chancelier de Paris se répand et investit les représentations de Joseph d'un rapport affectif avec son fils. A la fin du XV^e siècle, on retrouve en effet plusieurs représentations de la Fuite mettant en scène Marie

sur sa monture accompagnée de Joseph tenant tendrement dans ses bras Jésus le plus souvent emmaillotté. Ce type de schéma fut privilégié pour la décoration de livre d'heures, tels les deux issus d'un même atelier probablement actif à Cambrai vers 1490 (Cambrai, bibliothèque municipale, ms 107, fol. 56 (fig. B) et New York, Morgan Library, M. 1053, fol. 78v) ou encore les heures de Rochereau à l'usage de Tours (Tours, bibliothèque municipale, ms 2042, fol. 42).

I. Catalogue des œuvres

Les résultats de nos recherches sont recensés ci-dessous par ordre chronologique et parfois par regroupement géographique. La liste énumère les représentations de Joseph portant l'enfant dans les scènes de la Fuite en Egypte avant 1450, en Occident et dans l'Empire byzantin. Toutes les occurrences du catalogue ont été placées sur une frise chronologique (fig. E) et sur une carte géographique (fig. F).

1. Fragment d'une tapisserie, copte, V^e – VI^e siècle, Brooklyn, Museum, inv. 59.54 (fig. 1).
2. Evangiles, Constantinople, XI^e siècle, Florence, Bibliothèque Laurentienne, Ms. Plut. 6. 23, fol. 6v (fig. 2).
3. Ménologe, Homélies, Constantinople, fin XI^e siècle, Mont Athos, monastère, Esphigmenou 14, fol. 409v (fig. 3).
4. Palerme, chapelle palatine, presbytère, mosaïque, 1140 – 1143 (fig. 4).
5. Città di Castello, Pérouse, cathédrale, Musée capitolin, autel, bronze, 1143 (fig. 5).
6. Livre des Péricopes de Saint-Erentrud, Salzburg, vers 1150, Munich, Bibliothèque d'Etat de Bavière, Clm 15903, fol. 14r (fig. 6).
7. Monreale, cathédrale, presbytère, mosaïque, vers 1180 (fig. 7).
8. Chapiteau provenant de la basilique Sant'Abbondio à Côme, fin XII^e siècle, Côme, musée civique (fig. 8).
9. Chapelle rupestre de San Biagio, San Vito dei Normanni, peinture murale, voûte, 1196 (fig. 9).
10. Brioloto da Balneo, fonts baptismaux, Vérone, église de San Giovanni in Fonte, vers 1200 (fig. 10).
11. Eglise du château Appiano, Hocheppan, Tyrol, peinture murale, nef, mur sud, zone 2, début du XIII^e siècle (fig. 11).
12. Bénévènt, cathédrale, façade nord-ouest, portail principal, porte, bronze, battant de gauche, 2^e rangée, 2^e compartiment, début du XIII^e siècle (fig. 12).
13. Laon, cathédrale Notre-Dame, chevet, vitrail de droite, vers 1200 (fig. 13).
14. Saint-Quentin, église collégiale Saint-Quentin, abside, chapelle de la Vierge, vitrail de l'Enfance du Christ, peu avant 1205 (fig. 14).
15. Psautier d'Ingeburge, diocèse de Laon ?, entre 1192 and 1214, probablement 1213, Chantilly, musée Condé, ms 9, fol. 18v (fig. 15).
16. Troyes, cathédrale Saint-Pierre, chapelle d'axe, vitrail de l'Enfance du Christ, entre 1210 et 1220 (fig. 16).
17. Alatri, église Sainte-Marie-Majeure, bois sculpté, Rome, vers 1250 (fig. 17).
18. Assise, Saint-François, église supérieure, abside, vitrail de gauche, lancette de droite, 1926, reprise de la composition du vitrail original daté vers 1260 (fig. 18).
19. Maître du triptyque Marzolini, triptyque Marzolini, vers 1270 – 1274, Pérouse, Palazzo di Priori (fig. 19).
20. Maître de Marie-Madeleine, volet gauche, Toscane, vers 1275 – 1280, Paris, musée des Arts décoratifs (fig. 20).
21. Paolo Veneziano, triptyque de sainte Claire, Vénétie, début du XIV^e siècle, Trieste, Musée Civique Sartorio (fig. 21).
22. Ferrare, San Antonio in Polesine, mur sud de la nef, 1315 – 1320 (fig. 22).
23. *Meditationes Vitae Christi*, Sienne, probablement 1342, Paris, BnF, ital. 115, fol. 39r (fig. 23).

24. Monastère de Panagia Hodgetria, Crète, Heraklion, voûte de la partie occidentale, début du XIV^e siècle.
25. Eglise du Pantocrator, Monastère de Dečani, Kosovo, peinture murale, naos, partie sud, vers 1338 – 1347 (fig. 25).
26. Matejče, église Notre-Dame, Ex-République yougoslave de Macédoine, peinture murale, mur sud, zone 3, 1355 – 1360.
27. *Meditationes Vitae Christi*, Pérouse, vers 1350, Oxford, Corpus Christi College, MS 410, fol. 23r (fig. 27).
28. Pomposa, église abbatiale, peinture murale, nef, mur sud, zone 2, 4, école de Bologne, 1351 (fig. 28).
29. Psautier Tomič, vers 1360, Moscou, Musée historique, Codex Muz. 2752, fol. 287v (fig. 29).
30. Eglise Saint-Dimitri, Monastère de Marko, Markova Souchitsa, Ex-République yougoslave de Macédoine, mur sud, zone 3, 1376/1377 ou 1380/1381.
31. Roustika, Rethymnon, Crète, église de Panagia, voûte de la partie sud, 1390 – 1391 (fig. 31).
32. Méronas, Rethymnon, Crète, église de Panagia, vers 1400 (fig. 32).
33. Psautier, Serbie, vers 1400, Munich, Bibliothèque d'Etat de Bavière, Cod. slav. 4, fol. 215v (fig. 33).
34. Kalenič, Eglise de la Purification de la Vierge, Serbie, 1407 – 1412 (fig. 34).

Une représentation de la Fuite en Egypte apparaît encore sur le reliquaire dit de saint Marc (fig. C) conservé à Notre-Dame de Huy, au bord de la Meuse.⁶ Depuis quelques décennies, les plaques émaillées sont datées des années 1210 – 1220 mais un flou demeure quant à leur lieu de réalisation. Néanmoins, en raison de plusieurs incohérences stylistiques et iconographiques, entre autres des drapés très proches du *damp fold style* que l'on ne retrouve plus après 1180, juxtaposés à un traitement de l'espace et



C Châsse dite de saint Marc, Fuite en Egypte. Huy, église Notre-Dame

des compositions qui font davantage penser au début du XIII^e siècle et surtout des visages qui ne trouvent aucun répondant dans un milieu ou une époque déterminée, nous avons quelques doutes sur l'authenticité de ces plaques. Ainsi, par mesure de prudence, nous avons préféré ne pas intégrer le reliquaire dans notre corpus. Quoiqu'il en soit, son éviction ne modifie pas l'analyse globale.

Dans l'écrasante majorité des représentations de la Fuite en Egypte conservées, la Vierge assise sur sa monture porte l'enfant emmailloté ou non sur ses genoux ou dans ses bras. Nous estimons que la fréquence du type de composition incluant Jésus porté par Joseph est de l'ordre de 3 – 5 % du total des Fuites en Egypte en Occident et en Orient. Ce résultat est obtenu entre autres par la consultation de la base numérique *Index of Christian Art* de Princeton dans laquelle nous avons repéré dix-huit représentations avec Joseph christophore sur un total de six cent deux Fuites en Egypte. Nous parvenons à un résultat équivalent lors de nos recherches dans d'autres bases de données ou en parcourant les ouvrages sur l'art médiéval. Cette faible proportion nous amène à considérer qu'il ne s'agit pas là d'une variation anodine du schéma de représentation de l'épisode, comme si l'artiste ou le commanditaire avait le choix entre l'une ou l'autre formule. Il s'agit plutôt d'exceptions volontaires et conscientes expressément choisies par l'artiste

ou le commanditaire, ce choix n'allant pas de soi. La culture visuelle du concepteur d'un programme iconographique ou de l'exécutant amenait plus logiquement à opter pour un schéma comportant une Vierge tenant l'enfant et Joseph à pied, les éléments secondaires étant eux soumis à des variations.

II. Diffusion spatio-temporelle et variations formelles : Origine copte

Quelques considérations s'imposent au regard de la liste des représentations de la Fuite en Egypte, occidentales et byzantines, dans lesquelles Jésus est tenu non pas par sa mère mais par son père nourricier. La première apparition du motif se retrouve dans le milieu copte du V^e-VI^e siècle, sur un fragment de tapis-



1

serie conservée à Brooklyn (no 1). Le groupe, constitué de la Vierge à dos d'âne suivie de Joseph imberbe portant Jésus sur ses épaules, se dirige de droite à gauche, ce qui ne sera pas le sens de marche privilégié par la suite. Dans le contexte copte du V^e siècle, on peut aisément expliquer ce fait en rappelant que l'écriture démotique égyptienne se lit de droite à gauche. Une apparition précoce du motif, avant de passer à Byzance ou en Occident, est tout à fait plausible. Les chrétiens coptes ont accordé une dévotion particulière à Joseph très tôt, ainsi que le témoigne le texte apocryphe égyptien *Histoire de Joseph le charpentier* rédigé au IV^e ou V^e siècle et qui ne sera connu en Occident qu'à partir du XVI^e siècle.⁷ Plus tardivement, mais avant les textes de Saint-Bernard de Clairvaux qui insiste sur les relations privilégiées du Christ et de Joseph, un autre texte égyptien apocryphe, rédigé au XI^e siècle, mentionne non seulement un contact physique entre Jésus et son père nourricier sur la route vers l'Égypte, mais indique surtout que celui-ci portait son fils sur les épaules lorsque Marie fatiguait. *La Vision de Théophile* précise en effet : « Quand il me voyait donner l'enfant à Salomé, mon père Joseph me le prenait pour le porter sur les épaules et se réjouir. »⁸ L'Égypte copte semble rester familière au motif de Joseph christophore dans la Fuite ; on le retrouve sur une peinture sur bois du XIII^e siècle conservée au musée copte du Caire. Tous deux se retournent vers la Vierge assise sur un cheval blanc.⁹ Selon toute vraisemblance, le motif de Joseph christophore prend sa source en Égypte à une date très précoce tandis que l'Occident met en place une composition du récit centrée sur le rapport mère-enfant.

III. Diffusion byzantine et serbe

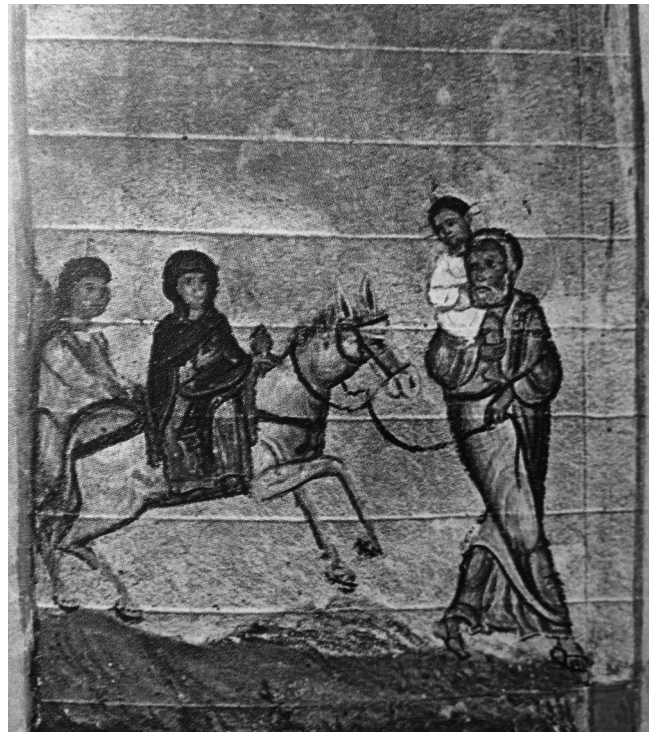
Il faut attendre plus de cinq siècles pour retrouver deux occurrences de Joseph christophore dans une Fuite en Égypte (nos 2 et 3). Celles-

ci sont datées du XI^e siècle et furent exécutées à Constantinople. Il s'agit de deux enluminures sur lesquelles Joseph tient Jésus sur les épaules et guide l'âne monté par la Vierge. Comme sur l'encolpion d'Adana, Joseph se tourne vers son épouse. Dans la première enluminure, il désigne la ville d'arrivée, signifiée par une tour. Dans la deuxième, la ville n'est pas représentée et un serviteur se trouve en queue de cortège. La succession des personnages suit les compositions les plus courantes de la Fuite en Egypte, à savoir : le compagnon, Marie sur sa monture et Joseph désignant le but du périple en se retournant vers son épouse avec un geste de protection. Par rapport au schéma traditionnel, la seule différence est l'emplacement de Jésus, non pas sur les genoux de sa mère mais sur les épaules de son père nourricier.

De manière surprenante, la Fuite en Egypte avec Joseph christophore ne réapparaît à notre connaissance qu'au début du XIV^e siècle dans la sphère byzantine.¹⁰ On la retrouve à neuf reprises durant le siècle avec une dernière occurrence vers 1410 (nos 24 – 26, 29 – 34). Il est encore plus surprenant d'observer que la résurgence de ce motif s'effectue dans un contexte iconographique bien défini et dans deux zones géographiques bien délimitées : des cycles de l'hymne acathiste en Crète et dans le royaume serbe. En effet, le motif se retrouve dans le monde byzantin sur quatre peintures murales serbes : à Dečani, à Matejče, au monastère de Marko et à Kalenič (nos 25, 26, 30, 34). La diffusion de ce motif s'observe également dans deux psautiers : le psautier Tomič (no 29),¹¹ commandé par le tsar bulgare Jean Alexandre vers 1360 et un autre psautier réalisé en Serbie vers 1400, commandé par le prince Lazar ou par son fils Stefan Lazarevič (no 33),¹² ce dernier étant également le fondateur du monastère de Kalenič (no 34). Le psautier serbe est fortement apparenté au psautier Tomič sans pour autant en être une copie directe. Les deux manuscrits semblent plutôt dériver d'un archétype commun, probablement



2



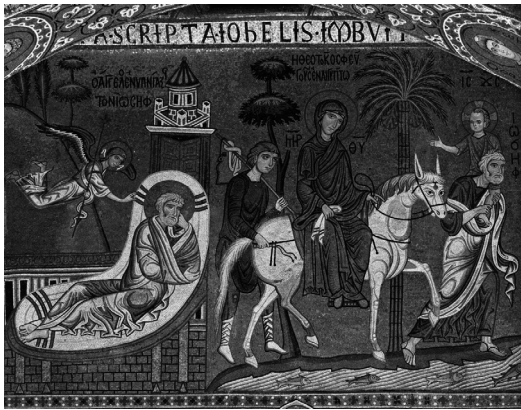
3

réalisé en Serbie.¹³ A l'exception de celle à Kalenič, toutes ces représentations apparaissent dans des cycles iconographiques très spécifiques basés sur l'hymne acathiste. Il s'agit d'un chant destiné à la Vierge composé de vingt-quatre stances et entonné debout, d'où son nom. Les douze premières évoquent des épisodes de la Vie de la Vierge (Annonciation, Conception, Visitation, Doute de Joseph, Naissance du Christ, Annonce

aux mages, Voyage des mages, Adoration des mages, Retour des mages vers Babylone, Fuite en Egypte, Présentation au Temple). Les douze stances suivantes sont relatives à divers aspects de la foi orthodoxe. Composé au V^e ou au VI^e siècle, probablement à Ephèse, le chant fut chanté lors du siège de Constantinople en 626 et offert, dit-on, protection et secours à la ville et donc à l'Empire. La fête annuelle de l'Akathistos durant le dernier samedi du Carême commémore par ce chant la sauvegarde de Constantinople et vénère la Vierge.¹⁴ Alexandra Pätzold puis Ioannis Spatharakis ont respectivement consacré une étude aux cycles figurés acathistes conservés qui apparaissent dès le début du XIV^e siècle.¹⁵ Tout d'abord, deux cycles peints se trouvent à Thessalonique : dans l'église Saint Nicolas Orphanos puis dans celle de Panaia Chalkeon. Ensuite, un cycle d'après l'hymne acathiste est peint à Elason, toujours au nord de la Grèce, avant d'apparaître à quatre reprises en Serbie, à commencer dans l'église du Pantocrator du cloître de Dečani entre 1338 et 1347, puis dans l'église Notre-Dame de Matejče, dans l'église Saint Dimitri du monastère de Marko et à Saint Clement d'Ohrid. Sur cet ensemble de sept peintures murales représentant les vingt-quatre stances de l'hymne, trois présentent la Fuite en Egypte avec Joseph christophore (nos 25, 26, 30). Il s'agit uniquement des exemples serbes – excepté Ohrid (dont la particularité est la représentation du cycle sur la façade nord extérieure de l'édifice) – tandis que les trois exemples de Thessalie optent pour une représentation traditionnelle de la Fuite. A Dečani (no 25), à l'intérieur de l'église abbatiale commandée par le roi Stefan Uroš III,¹⁶ la composition est probablement l'une des plus réussies et des plus complètes de notre corpus. Alors qu'un serviteur guide la monture, Joseph à l'arrière porte l'enfant sur ses épaules. Ce dernier s'élance avec empressement vers sa mère qui tend les bras pour le recevoir. La famille, centrée sur le mouvement de Jésus en train de passer d'un parent à l'autre, ne prête pas attention à

la ville et à ses habitants réunis pour les accueillir, avec en tête la personnification de l'Egypte. L'action est simultanée à la chute des idoles. A travers ces exemples serbes, on perçoit donc que se dessine un réseau constitué de représentations choisies spécifiquement pour représenter la Fuite en Egypte telle qu'elle est chantée dans un hymne dont l'importance pour l'histoire et la liturgie byzantine est primordiale.

En dehors du royaume serbe, c'est en Crète que se concentrent les autres cycles acathistes connus. La toute première représentation conservée d'un tel cycle apparaîtrait en effet sur l'île dans le monastère de Panagia Hodgetria à Héraklion (no 24) au début du XIV^e siècle, pour autant que la datation de ces peintures murales très mal conservées soit assurée.¹⁷ En plus de ce cycle, cinq autres ont pu être recensés par Ioannis Spatharakis, pour la plupart datés de l'extrême fin du siècle. Parmi cet ensemble crétois, trois présentent Joseph christophore dans la scène de la Fuite en Egypte : dans le monastère d'Héraklion (no 24), puis à Roustika (no 31) et à Méronas (no 32) vers 1390 et 1400. Parmi l'ensemble de ces cycles acathistes crétois et serbes avec un Joseph christophore dans la Fuite en Egypte, on constate une différence majeure entre les deux exemples enluminés et les représentations monumentales peintes : tandis que les deux psautiers (nos 29, 33) transmettent une composition très proche des enluminures byzantines du XI^e siècle (nos 2, 3), les peintures murales (nos 24 – 26, 30 – 32) adoptent une formule toute autre. Joseph se tient à l'arrière et non pas à l'avant, Marie le précède sur l'âne et se retourne vers son fils, excepté au monastère de Marko où elle regarde devant elle.¹⁸ Selon Ioannis Spatharakis, tous les exemples conservés en peinture murale ou enluminés essentiellement concentrés en Serbie et en Crète dérivent d'un premier cycle illustré dans un manuscrit probablement réalisé à la fin du XIII^e siècle dans l'empire byzantin.¹⁹ Toujours selon Spatharakis, l'archétype devait comporter une scène similaire à



4

celle du psautier Tomič (no 29), pour la stanze 11 (celle relative à la Fuite en Egypte) donc avec Joseph tenant le Christ sur ses épaules en tête de cortège et comprenant l'épisode apocryphe de la chute des idoles.²⁰ Nous estimons qu'il a dû y avoir au moins deux archétypes, l'un enluminé duquel dérivent certainement nos deux psautiers et qui comprenait une Fuite en Egypte avec Joseph à l'avant et le Christ sur ses épaules. Mais cet archétype ne peut avoir servi de modèle aux cycles monumentaux qui transmettent tous une iconographie de la Fuite bien différente et qui dérivent donc d'un autre modèle, connu en Crète et en Serbie. L'autre pourrait ainsi être un archétype monumental situé à Constantinople. Nous notons encore que ces représentations byzantines de la Fuite sont le plus souvent complétées de la personnification de la ville et de la chute des idoles, ce qui est beaucoup moins fréquent en Occident.

IV. La composition de Palerme et ses filiations directes

Chronologiquement, après l'exemple copte et les deux occurrences byzantines du XI^e siècle, le quatrième cas est celui, bien connu, qui figure en mosaïque sur le mur du presbytère de la chapelle palatine de Palerme (no 4). Erigé à l'initiative du roi Roger II, l'édifice était achevé en 1140, date



5

de la consécration et moment du début des travaux de la décoration intérieure. Les mosaïques du presbytère et de la coupole, réalisées par des artistes grecs, étaient terminées en 1143, ainsi que nous l'apprend l'inscription grecque située à la base de la coupole.²¹ La Fuite était effectivement déjà visible au plus tard en 1143, puisqu'elle sert cette année-là de modèle à la scène équivalente sur l'autel de la cathédrale San Florido e San Amanzio à Città di Castello à Pérouse (no 5).

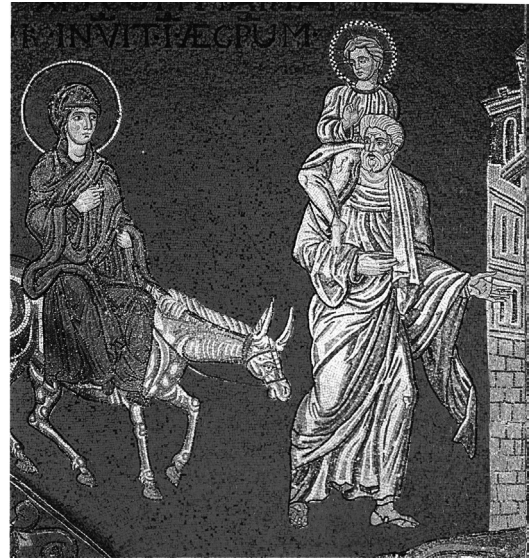
Palerme semble bel et bien être la première apparition de Joseph christophore en Occident. Ernst Kitzinger a insisté sur l'emphase donnée ici à la Fuite en Egypte, à la Présentation et à l'Entrée à Jérusalem.²² Il signale que ces trois scènes sont investies d'une signification messianique et doivent être mises en écho avec les cérémonies romaines de l'*adventus* impérial, donc de l'arrivée triomphale de l'empereur dans une ville. Iconographiquement, la Fuite de Palerme reprend des éléments romains qui intègrent un *pedisequus* et l'empereur héroïque, un *cursor* ailé et l'accueil de la personnification du pays (*Natio*). En transposant ces éléments sur la Fuite de Palerme, nous retrouvons en effet tous les ingrédients principaux : Jésus triomphant surélevé grâce à Joseph, un serviteur et la personnification de Η ΑΙΓΥΠΤΟΣ (*Aegypta*) représentée en sein découvert à la manière de la personnification des villes romaines. Au centre, la Vierge as-



6

se sur sa monture regarde le spectateur et tient un mouchoir blanc, préfigurant ainsi la désolation qu'elle éprouvera au pied de la croix. Cette mise en scène triomphale de l'arrivée du Seigneur en terre païenne renvoie à l'arrivée triomphale de l'empereur sur ses terres conquises et fait également écho au pouvoir en Sicile du commanditaire royal anglo-normand. A Palerme, la récupération d'un motif byzantin, bien connu par les mosaïstes grecs et certainement par Roger II, contribue à manifester l'idéologie du pouvoir.

Incontestablement, Palerme donne l'impulsion au développement de Joseph christophore dans certaines Fuites en Egypte occidentales qui se cristallise sur la base de précédents byzantins. Or, une nouveauté voit le jour : ni Joseph ni Jésus ne se tournent vers la Vierge. Le premier regarde en direction de la destination du voyage abstrayant ainsi tout contact visuel avec la Vierge. Le deuxième fait face au spectateur et le bénit dans une posture triomphale. Cette absence de relation visuelle constitue une innovation palermitaine. Les exemples byzantins du XI^e siècle qui nous sont parvenus (nos 2 et 3) montrent un schéma en circuit fermé : Joseph, Jésus et la



7

Vierge se regardent. En revanche, dans la scène du Retour d'Egypte du BnF grec 74 des Evangiles de la seconde moitié du XI^e siècle, seul Joseph se tourne vers la Vierge, Jésus triomphant regarde en effet le spectateur. Quant à la Vierge, elle ne regarde pas non plus devant elle, mais se retourne vers le lieu du départ. Palerme pourrait dériver d'une composition de ce type, où figure également la ville d'arrivée et sa personnification. Immédiatement après Palerme, l'autel de bronze de la cathédrale de Città di Castello, en Ombrie, offert en 1143 par le pape Célestin II à sa ville natale, imite le schéma sicilien. La transmission formelle est incontestablement directe. L'innovation palermitaine est reproduite à l'identique, Joseph regarde devant lui bien que l'Egypte ne soit pas représentée et Jésus bénissant s'adresse triomphalement au spectateur.²³

Si l'enluminure du livre des péricopes de Saint-Erentrud réalisé autour de 1150 à Salzbourg (no 6) semble aussi directement redevable à Palerme,²⁴ le contact visuel entre l'enfant et sa mère est rétabli conformément à la tradition iconographique de la Fuite en Egypte. Par ailleurs, Joseph, de manière étrange, lève le regard vers l'enfant. Le modèle devait être du type de Pa-

lerme, avec Joseph regardant la ville. Or, celle-ci n'apparaissant pas sur l'enluminure, l'orientation du regard a été corrigée pour éviter qu'il ne soit dirigé vers rien. Sans pouvoir expliquer de quelle manière précise s'est effectuée la transmission (modèle graphique ou déplacement de l'enlumineur), nous pouvons affirmer que le modèle est Palerme et que le parti fut pris de rétablir des échanges visuels entre les protagonistes.

La reconstitution hypothétique de la diffusion du motif de Joseph christophore dans les scènes de la Fuite en Egypte nous fait donc passer de Byzance à Palerme avec une répercussion immédiate en Ombrie puis à Salzburg. Toujours d'après les témoins conservés, le cheminement du motif nous fait revenir en Sicile, à Monreale en 1180 (no 7).²⁵ Les liens formels entre le décor en mosaïque de la chapelle palatine de Palerme et celui de la cathédrale de Monreale sont bien connus.²⁶ Le concepteur et les exécutants des mosaïques intérieures de Monreale connaissaient bien évidemment la chapelle palatine de Palerme située à quelques kilomètres. Le choix fut de reprendre de Palerme l'iconographie de la Fuite avec Jésus bénissant le spectateur hissé sur les épaules de Joseph. Mais, comme sur les représentations byzantines du XI^e siècle de la Fuite (nos 2 et 3), Joseph se retourne vers la Vierge tout en désignant la ville d'arrivée. No-

tons que le visage actuel du Christ paraît être le fruit d'une restauration. Nous ne pouvons certifier qu'il regardait sa mère à l'origine ; le geste de bénédiction qu'il effectue fait au contraire davantage penser à une direction du regard vers le spectateur. Quoiqu'il en soit, il semble donc que, contrairement à ce que supposait Ernst Kitzinger,²⁷ il y avait bel et bien à Monreale la présence d'enluminures byzantines ou de carnets de modèles qui servirent à la conception du programme iconographique après avoir probablement aussi été utilisé à Palerme. La variation de la composition de Joseph christophore à Monreale suit une source byzantine plus fidèlement qu'elle ne l'avait été à Palerme. Rappelons encore que tout comme son pendant palermitain, la cathédrale de Monreale est issue d'une commande royale. Guillaume II, assisté d'un haut dignitaire ecclésiastique, a certainement participé à la conception du vaste programme iconographique de la décoration intérieure.

Puis, c'est encore dans une possession normande que l'on retrouve une Fuite en Egypte avec un Joseph christophore. Sur la voûte de la grotte de San Biagio dans les Pouilles en 1196 (no 9), Joseph est cette fois-ci placé à l'arrière du cortège qui avance dans un sens de marche de droite à gauche, contraire aux habitudes et selon un schéma que l'on ne retrouvait précédem-



8



9



10



11

ment que sur la tapisserie copte.²⁸ La grotte est destinée au rite grec orthodoxe comme l'atteste sa conception architectonique, l'agencement de l'espace liturgique ainsi que le programme iconographique. L'inscription grecque datée selon le calendrier byzantin du 8 octobre 6705 (ce qui correspond à 1196) désigne le commanditaire ecclésiastique, *Benedictus*, un probable contributeur financier du nom de Matteo ainsi que le maître d'œuvre Daniel aidé par un certain « Mar... » (Martin ?). Le cycle a été conçu durant la fin de la domination normande dans les Pouilles. Néanmoins, la référence à Palerme ou à Monreale ne semble pas directe. L'analyse iconographique de Maria Luisa Semeraro-Hermann l'amène à conclure que le peintre Daniel connaissait les mosaïques siciliennes tout en incluant de profondes modifications qui suggèrent des références à un ou plusieurs codex grecs. En observant la composition de la Fuite en Egypte, nous parvenons à la même conclusion. Le schéma incluant Jésus sur les épaules de son père nourricier provient certainement de la connaissance des mosaïques de Palerme et de Monreale ; une telle composition étant rare dans le monde byzantin et pas encore diffusée en Occident. En revanche, l'absence de triomphalisme de Jésus et le retrait de Joseph en queue de cortège nous font supposer que le peintre a dû avoir accès à un modèle byzantin perdu. Nous verrons que cette modification de l'emplacement de Joseph se retrouve dès les années suivantes au nord

de l'Europe, dans les diocèses de Laon, Noyon et Troyes, (nos 13 – 16), puis dans les années 1270 au nord de l'Italie (nos 19 – 22).

La diffusion du schéma sicilien, celui de Monreale en particulier, est encore attestée à Vérone, autour de 1200, sur les magnifiques fonts baptismaux de San Giovanni in Fonte attribués à Brioloto da Balneo (no 10). Le pourtour des fonts est sculpté en bas-relief de scènes consacrées à l'enfance du Christ, de l'Annonciation au Baptême. Sans aucun doute, Brioloto connaît la composition de la cathédrale sicilienne. Joseph, en tête de cortège, porte Jésus sur ses épaules et se retourne vers Marie suivant à dos de l'âne en marche, patte antérieure levée, comme à Palerme, Monreale et leurs dérivés (nos 4 – 7, 9, 10). A la même période, dans l'église du château tyrolien à Hocheppan (no 11), la composition choisie s'apparente étroitement à celle de Palerme avec néanmoins un Jésus plus hiératique qui ne bénit pas.²⁹

A Côme, en Lombardie, un chapiteau présente le seul exemple sculpté en haut relief de notre corpus (no 8). Provenant de l'église Sant'Abbondio, il fut probablement taillé à la fin du XII^e siècle.³⁰ La Vierge est assise sur l'âne, précédée de Joseph tenant l'enfant dans ses bras selon une adaptation du schéma de Palerme. Quelques années plus tard, au début du XIII^e siècle, c'est au sud de l'Italie, à Bénévent en Campanie (no 12) que nous retrouvons une Fuite en Egypte, cette fois vraisemblablement conçue d'après la for-

mule de Monreale. Sur les photographies prises avant la destruction des portes durant la seconde guerre mondiale, on y voit une Fuite en Egypte avec le Christ hissé sur une épaule de Joseph ; celui-ci guide l'âne en se retournant vers la Vierge. Un serviteur affublé des baluchons suit le cortège.³¹ La porte a été commandée par le cardinal archevêque de Bénévent (1179 – 1221) et exprime, à travers son programme iconographique, une affirmation du primat spirituel et temporel de l'Église.³² La commande de la porte s'inscrit dans un contexte politique particulier. Bénévent est en effet une enclave pontificale dans le royaume anglo-normand, depuis le milieu du XI^e siècle et le métropolitain de Bénévent contrôle ainsi un certain nombre de diocèses qui se trouvent tous dans le territoire du royaume de Sicile.³³ Bénévent doit préserver son autorité pontificale et son indépendance ecclésiastique face au royaume de Sicile. Néanmoins, les relations entre l'enclave pontificale et la Sicile sont on ne peut plus étroites et la reprise iconographique d'un motif développé à Palerme et à Monreale s'explique dans ce contexte par les liens qui unissent les deux entités politiques.

Au milieu du XIII^e siècle, à Alatri dans le Latium, deux panneaux en bois polychrome sculptés sont réalisés pour l'église Sainte-Marie Majeure et forment l'encadrement d'une Vierge à l'enfant dite de Constantinople (no 17).³⁴ Chaque panneau est composé de six compartiments dans lesquels figurent des épisodes de la vie de la Vierge et du Christ, de l'Annonciation à la Dormition, en passant par le Baptême. La Fuite en Egypte se trouve sur le panneau de droite. Joseph mène la marche et tient Jésus huché sur son épaule droite. Cette position, ainsi que la posture de la Vierge qui tient la bride de l'âne de la main gauche et effectue avec sa main droite un geste de parole, rappelle fortement la scène de Monreale. Le Christ bénit et regarde le spectateur, selon une composition qui devait être celle de Monreale à l'origine. Nous avons tendance à supposer que le sculpteur du Latium connais-



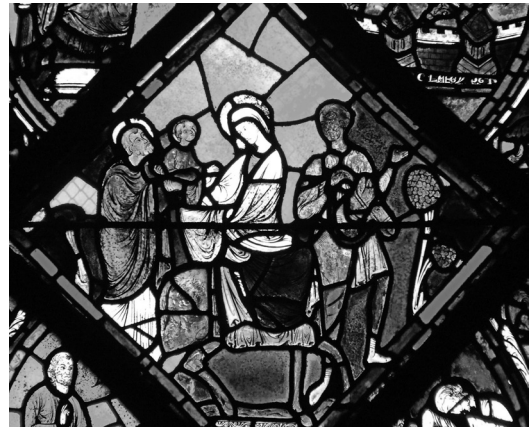
12

sait, soit directement soit par le biais d'un modèle, la composition de Monreale. Mais il pourrait tout aussi bien avoir pris connaissance du motif dans un manuscrit byzantin perdu.

Jusqu'ici, la genèse du motif de Joseph christophore et ses répercussions en Italie et à Salzbourg se suivent bien ; les filiations sont cohérentes et facilement discernables. Le rôle joué par Palerme – et par Monreale plus tardivement – est incontestable et sert véritablement de pivot entre les modèles enluminés byzantins et la diffusion occidentale. C'est en Italie que s'effectue la transmission entre 1180 et 1250, avec une exception alpine (no 11) et une à Salzbourg (no 6). Une imitation palermitaine se trouve en effet immédiatement en Ombrie, à l'initiative du pape Célestin II (no 5). A l'extrême sud de la péninsule, la grotte de San Biagio dans les Pouilles (no 9) en 1196 fut peinte d'après une référence sicilienne juxtaposée à un modèle byzantin. Ensuite, c'est autour de 1200 que les occurrences



13



14

sont plus fréquentes, à Côme (no 8), dans le sud Tyrol à Hocheppan (no 11), à Bénévent (no 12) et en Vénétie à Vérone (no 10). Le dernier écho direct à la Sicile se trouve à Alatri au milieu au XIII^e siècle. Les compositions suivent toutes le même principe et l'agencement des personnages ne diffère pas (excepté à la grotte San Biagio). Ajoutons qu'à plusieurs égards les cycles men-

tionnés ci-dessus – ceux de Palerme, de Città di Castello, des péripoces de Saint-Erentrud, de Monreale, de San Biagio, de Vérone, du château de Hocheppan, du Bénévent et d'Alatri – présentent tous des iconographies d'inspiration byzantinisante très marquée, lorsqu'il ne s'agit pas d'artistes grecs directement.



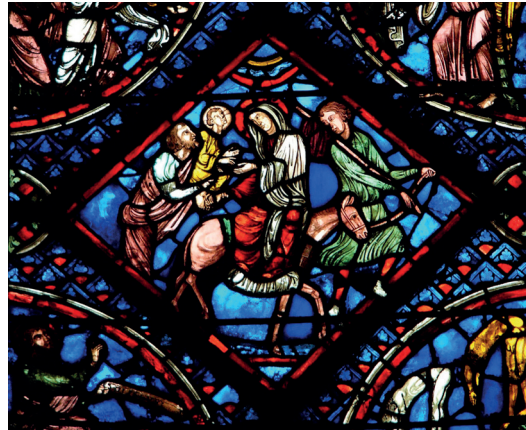
D Psautier d'Ingeburge, diocèse de Laon, entre 1192 et 1214, probablement 1213. Chantilly, musée Condé, ms 9, Présentation au temple, f. 16v.

V. Diffusion de la Fuite en Egypte avec Joseph christophore aux XIII^e et XIV^e siècles : nord de la France et Italie

Poursuivant sur l'impulsion donnée au motif au XII^e siècle à partir de Palerme, le motif se diffuse largement au XIII^e siècle en Occident, avec une très nette concentration dans deux aires géographiques : l'Italie du nord et le nord de la France. Dans cette région-ci, nous trouvons quatre occurrences entre 1200 et 1220. En effet, un groupe parfaitement homogène est constitué de trois vitraux (à la cathédrale de Laon, dans l'église collégiale de Saint-Quentin et à la cathédrale de Troyes) et d'une enluminure dans le psautier d'Ingeburge (nos 13 – 16). Ces quatre exemples forment une entité tout à fait spécifique dont nous avons déjà présenté une analyse détaillée et ses résultats.³⁵ Il s'agit des seuls exemples dans



15



16

l'art médiéval qui présentent la Fuite en Egypte avec Joseph à l'arrière du cortège tenant l'enfant non pas sur ses épaules mais dans ses bras et le tendant à la Vierge qui s'apprête à le recevoir. L'homogénéité de ce groupe fait supposer la mise en place d'une iconographie innovante – probablement à Laon peu avant 1200 – qui s'élabore sur le parallélisme formel de la Présentation au temple.³⁶ Ces quatre occurrences sont les seuls exemples que nous connaissons d'un Joseph portant Jésus dans ses bras et le tendant à la Vierge selon une composition proche de la Présentation au temple dans laquelle Marie tend son enfant à Siméon au-dessus de l'autel (fig. D). Cette constatation amène à considérer le parallèle entre Marie et entre Joseph figures du prêtre, thématiques que l'on retrouve dès le XII^e siècle dans les textes théologiques. L'exégèse de la Présentation insiste sur l'offrande sacrificielle faite par Marie lorsqu'elle amène son fils au temple. Marie, figure du prêtre fait formellement écho à Joseph offrant le fils à la Vierge-autel. Joseph en tant que figure du prêtre, apparaît justement dans les écrits issus de l'école de Laon. La mise en scène de l'identification du prêtre à Joseph a ensuite été reprise à Saint-Quentin, dans le Psautier d'Ingeburge puis à Troyes. Il s'agit là d'une micro-tradition iconographique chrono-

logiquement et géographiquement très localisée qui ne fut pas appelée à se diffuser.

La rareté des occurrences conservées montre que le nord des Alpes n'est pas enclin à représenter Joseph christophore. Lorsqu'il apparaît, il y a une nette réticence à placer Joseph en tête de cortège et il est intégré dans une iconographie bien spécifique qui ne se diffusera pas. Seul l'enlumineur de Salzbourg au milieu du XII^e siècle suit le modèle de Palerme en plaçant Joseph à l'avant. Comme nous l'avons signalé, Joseph christophore en queue de cortège sera adopté durant toute la deuxième moitié du XIII^e



17



18



20



19



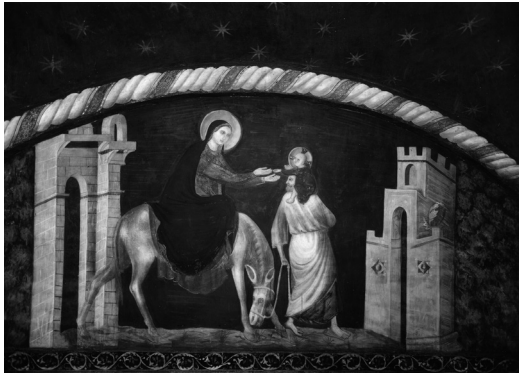
21

178

siècle au nord de l'Italie (nos 18–21). Un vitrail de Saint-François d'Assise pourrait être le premier témoin conservé d'une variante iconographique qui constitue là aussi un groupe relativement homogène. Le panneau actuel du vitrail de l'Enfance du Christ dans l'abside de l'église franciscaine comportant la Fuite en Egypte fut réalisé en 1926 pour remplacer le panneau original endommagé.³⁷ Celui-ci fut exécuté vers 1260 par un maître d'origine germanique. Il est difficile de préciser si la composition de la Fuite en Egypte est redevable à l'artiste nordique ou au commanditaire franciscain. Néanmoins, sa provenance au-delà des Alpes quelques décennies après l'apparition de plusieurs compositions de la Fuite en Egypte incluant Joseph christophore en queue de cortège et leur parenté formelle nous font supposer que l'initiative de la composition à Assise vient du peintre-verrier. En tout cas, cette composition connaîtra un certain succès, puisque le triptyque Marzolini à Pérouse vers 1270–1274, le retable toscan du Maître de Marie-Madeleine plus ou moins contemporain et le triptyque vénétien de sainte Claire réalisé peu après 1300 (nos 19–21) suivent le même agencement des personnages. Il faut en revanche noter que si dans les deux premiers exemples le lien visuel entre le Christ, Joseph et la Vierge est présent, il est aboli dans les deux derniers exemples au profit d'un échange avec le spectateur ou d'une invitation à la méditation intérieure. Mais, il est extrêmement intéressant de relever que pour ces quatre exemples (un vitrail et trois panneaux sur bois) réalisés dans la deuxième moitié du XIII^e siècle au nord de l'Italie, au moins trois sont avec certitude issus d'une commande franciscaine. Le vitrail (no 18) fut réalisé pour l'église principale de l'ordre à Assise. Le triptyque de sainte Claire (no 21) fut exécuté pour le cloître Saint-Cyprien de Trieste d'obédience franciscaine jusqu'au milieu du XIV^e siècle. Les représentations de la mort de sainte Claire et de la stigmatisation de saint François confirment la destination franciscaine de l'œuvre. Le

maître du triptyque est un suiveur de Giotto et a travaillé à l'église Saint-François d'Assise où il a certainement vu le vitrail en place depuis plusieurs décennies.³⁸ Jusque récemment, l'ordre des commanditaires du panneau du triptyque Marzolini (no 19) était controversé. Néanmoins, une étude publiée en 2008 a permis de montrer, sur la base d'arguments stylistiques et iconographiques convaincants, la présence dès l'origine des figures de saint François et de sainte Clarisse, peints sur les volets externes du triptyque. Ces deux personnages ne furent pas rajoutés ultérieurement, en 1307 ou en 1310, comme le supposait Pietro Scarpellini.³⁹ La destination originelle de l'œuvre est donc bel et bien franciscaine. En ce qui concerne le panneau de Marie-Madeleine (no 20), nous n'avons aucun élément pour déterminer le commanditaire et son éventuel lien avec l'ordre franciscain. Malgré cela, il est permis de supposer que la Fuite en Egypte avec un Joseph christophore positionné en queue de cortège fut privilégiée dans la deuxième moitié du XIII^e siècle dans les milieux franciscains. A partir du moment où la composition est adoptée dans l'église d'Assise, elle circule en Vénétie et en Toscane à l'initiative de commanditaires.

C'est donc sans surprise que l'on retrouve cette formule vers 1350, à Pérouse, à nouveau dans le milieu franciscain. Elle est adoptée par l'enlumineur des *Meditationes vitae Christi* exécutées pour l'ordre mendiant (no 27).⁴⁰ Il s'agit de l'un des tout premiers manuscrits des *Meditationes* enluminé, contemporain à celui réalisé à Sienne probablement en 1342 (no 23). L'auteur des *Meditationes vitae Christi*, longtemps considéré comme étant saint Bonaventure, est un franciscain fortement influencé par les sermons de Bernard de Clairvaux et dont il reprend, entre autres, les sentiments attendris de Joseph à l'égard de l'enfant : « Le saint vieillard Joseph, pense saint Bernard, ne manquait pas non plus de prendre l'Enfant Jésus sur ses genoux et de lui adresser de fréquents sourires. »⁴¹ Paul Payan et surtout Annick Lavaure plus récemment ont



22

souligné la modification du regard porté sur Joseph innovée par saint Bernard et inscrite dans l'intensification de la dévotion mariale.⁴² Un siècle plus tard, les franciscains perçoivent dans la figure de Joseph l'idéal des vertus de pauvreté et d'humilité. L'iconographie exprime ce rapport de tendresse entre le père nourricier et l'enfant en les présentant physiquement unis. Les deux scènes de la Fuite en Egypte des *Meditationes* vont dans ce sens, tout comme les exemples antérieurs toscans et vénétiens. Dans le manuscrit siennois (no 23), Marie marche seule tandis que Joseph porte tendrement l'enfant dans ses bras, anticipant les représentations qui se développeront après 1450 dans un nouveau rapport affectif entre Joseph et Jésus. Le *titulus* désigne la marche de la famille : « maria cum josep e jhesu vano » et une note marginale à l'intention de l'enlumineur ajoute « come porto josep lo parvulo ». Le texte des méditations incite à prendre Jésus dans les bras⁴³ et Joseph devient alors la figure du franciscain qui prendra aussi, par la contemplation, l'enfant contre lui. La représentation du séjour dans la crèche témoigne également d'un contact physique empreint d'affection entre le vieil homme et l'enfant. Au folio 31v, Joseph cajole très tendrement le nourrisson.⁴⁴ A notre connaissance, il s'agit du manuscrit où la tendresse de Joseph pour Jésus est la plus soulignée, avant 1450. Dans le manuscrit pérugin des *Meditationes* (no 23), postérieur de quelques années, on retrouve Jésus sur

180



23

les épaules de Joseph selon une position plus habituelle. Il tend les bras vers sa mère assise sur l'âne et qui semble accepter de recevoir l'enfant sur ses genoux.

Ainsi, il apparaît clairement que le motif de Joseph christophore dans la Fuite en Egypte se diffuse après Palerme de manière spécifique dans certaines zones bien déterminées. A Laon, Saint-Quentin et Troyes, donc dans des diocèses limitrophes, une composition spécifique se met en place entre 1200 et 1220, mais dont le lien direct avec Palerme ne peut être établi. A travers quatre occurrences, où la particularité réside dans l'emplacement du Christ non pas sur les épaules mais dans les bras de Joseph, l'assimilation du prêtre à Joseph offrant Jésus en sacrifice à la Vierge-autel est obtenue par le parallèle formel avec les scènes de Présentation au temple. Joseph est la figure du prêtre qui perpétue le sacrifice eucharistique. Le triomphalisme palermitain est alors tout à fait détourné, essentiellement par l'emplacement de Joseph à l'arrière, formule qui sera appelée à connaître du succès et qui deviendra la règle à quelques exceptions près (nos 22, 23, 28, 29, 33). Cette iconographie de Jésus dans les bras de Joseph ne perdure pas après 1220 et elle demeure restreinte à un espace géographique extrêmement limité, sur une ligne de 200 km de Saint-Quentin à Troyes. Alors qu'on ne retrouve plus d'échos directs aux compositions siciliennes, une nouvelle interprétation de la Fuite en Egypte se met en place



25

à Assise au milieu du XIII^e siècle, peut-être sur la base des compositions du nord de la France ou par influence du modèle palermitain modifié selon la pensée franciscaine. Outre la représentation d'Alatri qui suit un schéma sicilien, les autres occurrences transmettent une composition avec Joseph et le Christ à l'arrière et rappellent l'iconographie particulière qui se transmet entre Laon et Troyes. La Vierge se tourne de la même façon vers Joseph, mais le Christ a retrouvé sa place sur les épaules. Le motif se répand essentiellement dans les milieux franciscains, encore durant le XIV^e siècle. Désormais, Joseph dans la Fuite en Egypte adopte une nouvelle place : en queue de cortège. Les retables en Toscane et à Pérouse, le plus souvent issus d'un milieu franciscain, adoptent cette composition, sans toutefois systématiquement former un groupe en circuit fermé. Sur le panneau du Maître de la Madeleine (no 20), la Vierge fait en effet face au spectateur au lieu de se tourner vers Joseph et le Christ, tandis que sur le triptyque de sainte Claire elle chemine seule tête baissée, suivie par le couple père-enfant. Le manuscrit franciscain des *Meditationes vitae Christi*, réalisé à Pérouse vers 1350 (no 23) témoigne de la prédilection pour Jésus sur les épaules de Joseph et de l'insistance sur l'unité formée par le trio rendu grâce au retournement de la Vierge. Ce même schéma de composition axé sur les sentiments affectueux qui unissent les trois fugitifs sera plus tard adopté en Serbie et en Crète, dans les cycles



26

monumentaux de l'hymne acathiste.⁴⁵ En revanche, les enluminures du psautier Tomič et du psautier serbe (nos 29, 33) après 1350 reprennent une formule où Joseph est à nouveau avancé en tête de cortège.

On constate donc une disparition dès 1200 de l'hieratisme sicilien. A ce moment se met en place une iconographie où Joseph, le Christ et la Vierge sont réunis dans un rapport de tendresse complice. L'accent est porté sur les liens familiaux des trois personnages, Joseph étant presque systématiquement situé en queue de cortège. L'iconographie s'éloigne du récit du voyage pour appuyer la complicité des trois protagonistes. Ce n'est alors pas la représentation



27



28



29

d'une Vierge avec son enfant, mais d'une Vierge tournée vers l'enfant et l'homme qui le porte.

Reste à évoquer deux peintures murales italiennes, à Ferrare et à Pomposa. La Fuite en Egypte peinte entre 1315 et 1320 dans l'église abbatiale de Sant'Antonio in Polesine (no 22) appartenant à la maison d'Este est due à un peintre formé auprès de Giotto. La composition est magnifique, les personnages empreints de grâce et de sérénité. Il s'agit d'une mise en scène tout à fait originale. Joseph et l'enfant juché sur ses épaules se retournent vers la Vierge à dos d'âne. La Vierge tend son enfant et s'apprête à le prendre sur ses genoux. Il s'agit d'une synthèse entre la formule siculo-byzantine qui place Joseph en tête de cortège arrivant victorieux

avec le Christ en Egypte et la formule dite des diocèses de Laon, Noyon et Troyes (nos 13 – 16) dans laquelle l'enfant, situé à l'arrière, passe des épaules de son père nourricier aux genoux de sa mère. Le peintre devait connaître différentes variantes de Fuite en Egypte avec Joseph christophore et en a proposé une composition originale et unique qui n'est pas sans évoquer la peinture de Dečani postérieure de quelques années (no 25). A Pomposa (no 28), le peintre bolonais responsable des peintures murales de la nef de l'église abbatiale innove également en présentant une composition unique de la Fuite. L'épisode se déroule à l'arrière-plan du Massacre des Innocents. A moitié masqué par des collines, le cortège s'avance de droite à gauche dirigé par Jo-



30



31

seph portant le Christ sur ses épaules, suivi de la Vierge et du serviteur muni des baluchons.

Ainsi, en dehors de formules qui se répètent à partir d'une œuvre connue (comme celle de Palerme) ou perdue (comme l'archétype des cycles acathistes), certaines compositions constituent des *unica*. La peinture de San Biagio (no 9) représente la seule Fuite en Egypte qui se déroule de droite à gauche et qui, par le placement à l'arrière de Joseph, fait écho à la tapisserie copte (no 1). A San Antonio in Polesine à Ferrare (no 22), un élève de Giotto compose une Fuite en créant une synthèse entre la formule élaborée à Laon qui focalise l'action sur le déplacement du Christ de Joseph vers Marie et les formules siculo-byzantines qui situent Marie à l'arrière sur l'âne. Non loin de là et quelques années plus tard, le peintre responsable de la décoration murale de la nef de l'église abbatiale de Pomposa (no 29) opte pour une composition originale qui superpose le Massacre des Innocents et la Fuite en Egypte. Joseph et le Christ, suivis de la Vierge et du serviteur, s'avancent de droite à gauche. Le dessin siennois des *Meditationes* (no 23) met en exergue les liens privilégiés entre Joseph et l'enfant et anticipe les représentations de la Fuite qui



32

deviendront courantes dès la deuxième moitié du XV^e siècle.

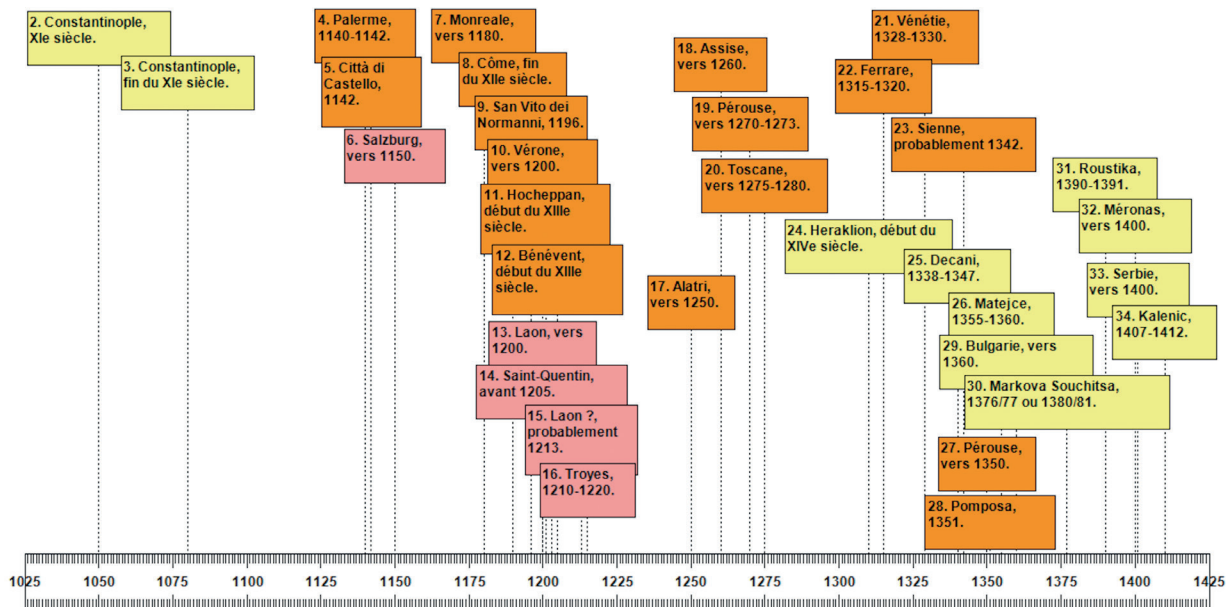
L'analyse chronologique et géographique du corpus fait donc apparaître une circulation extrêmement intéressante du motif et de ses transformations. Une origine copte de Joseph portant le Christ sur ses épaules lors de la Fuite en Egypte est quasiment certaine. Ce schéma passe ensuite dans le monde byzantin avant d'être adopté et modifié à Palerme dans les années 1140. A partir de là, il se diffuse en Italie mais également au nord des Alpes de manière toutefois sporadique. Après un développement par-



33



34

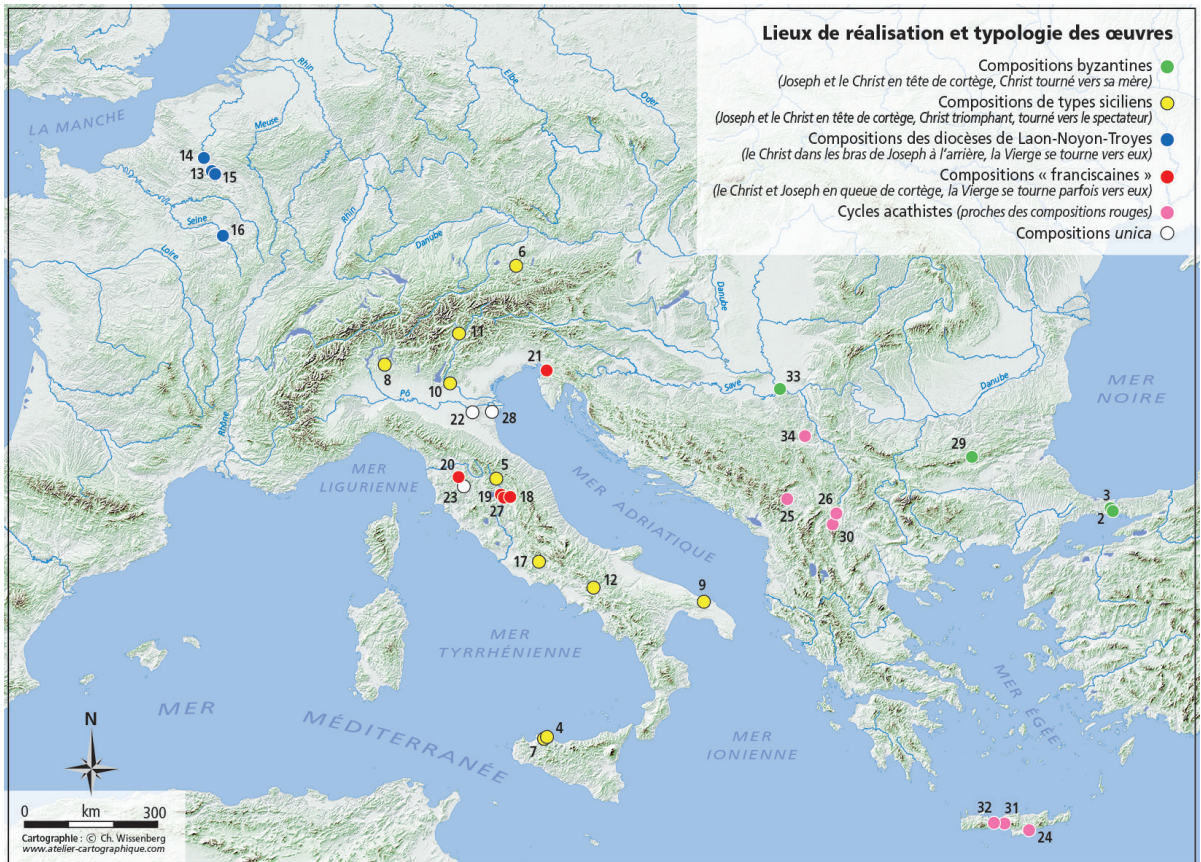


E Frise chronologique indiquant chacune des occurrences du catalogue
Jaune : aire byzantine
Orange : Sicile et Italie
Rose : Nord des Alpes

ticulier entre Laon et Troyes, il jouit d'une certaine fortune en Italie dans le milieu franciscain de la deuxième moitié du XIII^e siècle et de la première moitié du XIV^e siècle. Finalement, il est délaissé en Occident ; nous n'en retrouvons plus d'exemple après le milieu du XIV^e siècle (fig. E et F). Sur les vingt-deux occurrences occidentales entre 1143 et 1351, deux se trouvent en Sicile (nos 4 et 7), quatorze dans la péninsule italienne (nos 5, 8 – 10, 12, 17 – 23, 27 – 28), contre cinq au nord des Alpes (nos 6, 13 – 16). Le château d'Appiano à Hocheppan est, quant à lui, situé dans les Alpes (no 11). Dès 1400 et durant tout le siècle, c'est en Crète et en Serbie qu'il se diffuse, sur des cycles peints de l'hymne acathiste ou sur des cycles qui en dépendent, comme à Kalenič. L'observation de l'évolution chronologique (fig. E) montre un pic d'apparition du motif autour de 1200, en Italie et au nord de la France. Après 1220, il n'y a plus d'occurrences connues au nord, tandis que la diffusion italienne se poursuit. L'on perçoit également le fossé dans

l'espace byzantin entre le XI^e siècle et le début du XIV^e siècle. L'ensemble du XIV^e siècle est bien représenté, grâce à la prospérité de l'ordre franciscain en Italie et des cycles acathistes en Crète et en Serbie.

On peut désormais tracer les voies de diffusion que le motif emprunte et relever le rôle déterminant de certaines œuvres dans la constitution d'une iconographie particulière et dans son développement. Palerme, le vitrail de Laon, le vitrail d'Assise, puis un cycle acathiste peint sur un support miniature ou monumental semblent donner une impulsion et trouver plusieurs échos dans une sphère géographique souvent bien délimitée. Cette impulsion s'essouffle au bout de plusieurs décennies, un siècle au maximum. La carte des différentes variantes de la Fuite avec Joseph christophore (fig. F) montre que la péninsule italienne est le lieu où les formules les plus diverses se croisent tandis qu'au nord des Alpes ou à l'est, le motif connaît une diffusion plus circonscrite et plus figée. A partir de là, il est né-



F Lieux de réalisation et typologie des œuvres

cessaire de s'interroger sur la signification d'un tel motif. Comme nous l'avons mentionné plus haut, une Fuite incluant Joseph christophore est un écart à la norme, à l'habitude qui centre le récit sur le noyau mère-enfant. Ne pas opter pour cette convention doit comporter des intentions qu'il convient d'interroger.

VI. Significations du motif de Joseph christophore : Exégèse

À la stricte lecture biblique, la représentation logique de l'épisode serait Joseph en tête guidant l'enfant et la mère sur la route vers l'Égypte. En effet, le récit de Matthieu focalise entièrement sur Joseph, à qui l'ange enjoint d'amener

l'enfant et sa mère en Égypte. Il incombe alors à Joseph un rôle protecteur sans lien paternel effectif. La toute première représentation de la scène connue, celle de la mosaïque à Sainte-Marie-Majeure à Rome, présente les personnages à pied. Néanmoins, une monture a rapidement été assignée à Marie et l'enfant fut placé avec elle. Le schéma comprenant Jésus porté sur les épaules de Joseph, en dehors du milieu copte, n'apparaîtrait pas avant le XI^e siècle dans l'aire byzantine, à notre connaissance et d'après les œuvres conservées. Logiquement et toujours selon la lecture de l'évangile de Matthieu, Joseph doit être placé à l'avant, comme c'est déjà le cas sur l'encolpion d'Adana et sur la grande majorité des représentations de la Fuite. Il paraît plus curieux et moins anodin de le placer à l'arrière. Cet

emplacement injustifié par rapport aux textes et qui ne suit aucune tradition iconographique ancienne est certainement significatif.

Le passage de Matthieu 2,13–15 ne suscita pas de vives discussions parmi les théologiens médiévaux et contraste avec la profusion des représentations de l'épisode inséré dans la plupart des cycles consacrés à la vie de la Vierge et à la vie du Christ. Dès les commentaires patristiques, l'épisode est passé plutôt rapidement ; l'intérêt se focalise sur le déroulement nocturne de la Fuite et sur la destination, l'Égypte, pays des idoles. L'on constate pourtant que dès saint Jérôme, les paroles de l'ange nécessitent une explication. Celui-ci ordonne à Joseph : « prends avec toi l'enfant et sa mère ». La narration répète : « Joseph se leva, prit avec lui l'enfant et sa mère, de nuit, et se retira en Égypte », paroles encore réitérées lors du retour d'Égypte. Les pères de l'Église remarquent la focalisation sur Joseph et soulignent qu'il n'est pas dit « prends ta femme et ton enfant », car Joseph n'est pas le mari et le père, mais il est le nourricier et le protecteur.⁴⁶ Chez Paschase Radbert, le commentaire de la Fuite est un peu plus développé, mais il reste basé sur les prophéties de l'Ancien Testament, sur le déroulement nocturne de l'épisode et sur l'Égypte. En revanche, une précision sur le personnage de Joseph apparaît au moment du commentaire du retour d'Égypte : il porte l'aspect des apôtres (*Joseph apostolorum gerit speciem*).⁴⁷ Néanmoins, les commentaires varient peu jusqu'au début du XII^e siècle. A ce moment, dans les commentaires de la Fuite, Joseph devient explicitement la figure des prédicateurs qui augmentent la nation de Dieu en portant l'enfant et la mère.⁴⁸ Cette identification de Joseph au prêtre apparaît dans des textes issus de l'école de Laon et surtout, elle se manifeste plus tôt que ce que Paul Payan ne le supposait.⁴⁹ En effet, celui-ci situait l'émergence du rôle de modèle donné à Joseph dans le milieu franciscain. Or, l'identification du clergé à Joseph apparaît bien antérieurement.

Nous avons déjà relevé ailleurs la manière dont Joseph est progressivement assimilé à la figure des prêtres dans les commentaires exégétiques à partir du milieu théologique laonnois du XII^e siècle et reprenons ici nos résultats.⁵⁰ Il s'avère que dans les commentaires bibliques, Joseph devient effectivement un christophore, au même titre que Marie. Selon toute vraisemblance, c'est saint Bernard de Clairvaux qui, le premier, offre une interprétation des trois personnes ayant porté le Christ : Marie l'a porté dans le ventre et figure les prédicateurs ; Joseph l'a porté sur ses épaules durant la Fuite et figure les pénitents ; Siméon l'a porté dans ses bras au temple et figure les bons chrétiens.⁵¹ Cette interprétation des porteurs du Christ est reprise ensuite plusieurs fois, en particulier à la fin du XII^e siècle par Pierre Comestor, puis au milieu du XIII^e siècle par le dominicain Hugues de Saint-Cher.⁵² Chez ces deux derniers, Joseph christophore n'est plus considéré comme la figure des pénitents, mais bel et bien comme la figure des prêtres. L'examen des textes théologiques révèle donc qu'au début du XII^e siècle Joseph reçoit une attention particulière et est alors vu comme un christophore tout en étant progressivement assimilé à la figure du prêtre. Le père nourricier du Christ devient le modèle du célébrant eucharistique, parallèle qui trouvera un développement important dans les milieux franciscains, comme cela a déjà été relevé par Paul Payan et par Annick Lavaure.⁵³

L'assimilation de Joseph et du prêtre qui apparaît dans quelques exégèses de la Fuite n'est toutefois pas inédite au XII^e siècle. Quelques auteurs patristiques, saint Ambroise et Athanase d'Alexandrie en particulier, avaient déjà procédé au rapprochement.⁵⁴ Mais elle connaît alors une impulsion nouvelle. Pierre le Chantre et Werner de Küssenberg reprennent l'assimilation en évoquant la figure de l'évêque. Le processus d'identification se base sur le parallélisme de la Vierge à l'Église. Tout comme les prêtres, Joseph a épousé chastement la Vierge-Église. Cette tra-

dition est en revanche fortement concurrencée par celle qui compare Joseph au Christ en raison du mariage de Joseph et de Marie mis en parallèle avec l'union du Christ et de l'Eglise.⁵⁵ Elle l'emporte largement au XIII^e siècle et est affirmée entre autres chez Thomas d'Aquin.⁵⁶ A ce moment, il n'y a alors plus que peu d'auteurs qui effectuent le parallèle entre Joseph et le prêtre ou l'évêque. Marcel Lalonde le repère chez deux théologiens : Richard de Saint-Laurent et le franciscain Pierre de Jean Olivi.⁵⁷ La pensée du premier peut provenir de ses contacts attestés avec le dominicain Hugues de Saint-Cher, qui, comme nous l'avons vu, établit aussi le parallèle Joseph-prêtre. Le second propose la double comparaison au Christ et au prêtre : « [...] De là vient que Joseph représente Dieu le Père, ou le Christ, en tant qu'époux de l'Eglise ; il est également la figure des évêques, époux de l'Eglise [...] ». ⁵⁸ Les liens dévotionnels qui unissent les ordres mendiants à Joseph sont bien connus ; celui-ci constitue un modèle pour les franciscains.⁵⁹ Il est particulièrement intéressant de repérer la persistance de l'assimilation Joseph-prêtre au XIII^e siècle dans le milieu des frères mineurs, alors même que nous avons vu la diffusion en milieu franciscain de Joseph christophore.

VII. Explications du motif et de ses variations

L'iconographie de la Fuite avec Joseph christophore est-elle liée aux développements exégétiques du passage et à l'assimilation de Joseph comme figure du prêtre ? Il est difficile d'y répondre. Le contexte dans lequel chacune des Fuites en Egypte de notre corpus est insérée varie, les scènes environnantes ne se répètent pas. Alors que nous avons relevé les liens formels qui unissent les vitraux de Laon, de Saint-Quentin et de Troyes avec la Présentation au temple, il n'en va pas de même pour le reste du corpus. Bien que la scène de la Présentation accompagne logiquement la Fuite dans la majorité des

œuvres de notre corpus, les représentations diffèrent, l'enfant étant tantôt offert par la Vierge tantôt recueilli dans les bras de Siméon, surtout dans les régions à forte influence byzantine.⁶⁰ La liturgie orientale accorde en effet une dévotion importante au prêtre juif qui attendit la venue du Christ.⁶¹ Par exemple, à Hocheppan, au château d'Appiano, l'iconographie générale des peintures murales étant marquée d'influences byzantines, la Présentation au Temple suit immédiatement la Fuite et Jésus embrasse tendrement le vieux prêtre.

Sur plus de deux siècles durant lesquels le motif se diffuse en Occident (de 1143 à 1351, pour les exemples connus), il est évident que le motif de Joseph christophore ne connaît pas une interprétation unique. Chaque contexte d'apparition diffère et les raisons qui ont motivé le choix du commanditaire ou de l'exécutant artistique pour ce motif varient. Néanmoins, quelques regroupements peuvent s'effectuer et permettent certaines affirmations. Nous pouvons dégager, parmi toutes les compositions, trois cas de figures principaux :

1. L'accent est mis sur le triomphe du Christ.
2. Le Christ est tendu par Joseph à Marie ; la narration du voyage est effacée au profit de l'action qui consiste au déplacement du Christ d'un personnage à l'autre.
3. L'accent est mis sur les liens affectifs qui unissent les protagonistes ; là encore, le voyage en tant que tel ne constitue pas la narration.

Dans le premier groupe sont insérés les exemples qui dérivent de Palerme et de Monreale, en particulier ceux de Città di Castello (no 5), de Vérone (no 10), de Hocheppan (no 11), d'Alatri (no 17) et des deux psautiers bulgare-serbes (nos 29, 33). Le Christ est juché bien haut sur les épaules de Joseph, en tête de cortège et proche de l'arrivée, il fait face au spectateur et le bénit. Joseph lui sert en définitive de piédestal lui permettant de mettre en avant sa suprématie. En ce sens, le rappel aux scènes de l'*adventus* victorieux des empereurs romains effectué par

Ernst Kitzinger est éloquent et permet de comprendre la mise en scène de ces Fuites en Égypte. Dans les deux psautiers bulgare-serbes de la fin du XV^e siècle (nos 29, 33), le caractère victorieux du Christ est souligné par un halo de lumière qui l'entoure. Cette iconographie est particulièrement privilégiée en Italie autour de 1200 à la suite de Palerme, puis en Bulgarie et en Serbie trois siècles plus tard. Nous avons déterminé le caractère particulier de l'iconographie des vitraux de Laon, de Saint-Quentin et de Troyes ainsi que l'enluminure du psautier de la reine Ingeburge (nos 13 – 16).⁶² Ces occurrences constituent un second groupe. L'innovation consistant à placer le Christ dans les bras de Joseph qui le tend à la Vierge sur sa monture joue sur le renvoi formel avec la Présentation au Temple, scène représentée au-dessus, dans les vitraux. Il s'agit d'une iconographie qui insiste sur l'assimilation du prêtre à Joseph, hypothèse soutenue par l'analyse des textes théologiques. Cette spécificité est restée extrêmement restreinte géographiquement et chronologiquement (1200 – 1220). Troisièmement, Joseph christophore permet de mettre judicieusement en scène les liens affectueux qui unissent les trois protagonistes de la Fuite. Comme dans les cas du deuxième groupe, la famille est présentée en circuit fermé, l'action se concentrant sur l'union des membres. Tous ces exemples forment une rupture avec le premier groupe, l'accent est véritablement porté sur les liens familiaux. Ce type de composition est surtout privilégié sur des réalisations franciscaines : aux vitraux de l'église d'Assise (no 18), sur le triptyque de Pérouse (no 19), sur l'enluminure du manuscrit des *Meditationes* de Pérouse (no 27). Puis, elle est attestée sur les peintures monumentales des cycles acathistes de Serbie et de Crète (nos 24 – 26, 30 – 32) et sur le cycle de la vie de la Vierge à Kalenič (no 34), dont l'iconographie dépend fortement de Dečani.

Malgré les incertitudes et la rareté des textes glosant la figure de Joseph, on peut néanmoins affirmer qu'une rupture s'effectue autour de

1200 en Occident. Alors que la diffusion à partir du modèle de Palerme se poursuit jusqu'à, avec une occurrence encore vers 1250 à Alatri (no 17) (pour autant que la datation soit correcte), elle s'interrompt pour privilégier des compositions dans lesquelles Joseph est placé à l'arrière. Cette rupture s'effectue au moment où l'assimilation de Joseph au prêtre est la plus forte. A partir du moment où une innovation iconographique s'effectue à Laon, l'assimilation se fait sur le parallèle formel avec la Présentation au temple. Il est alors nécessaire de décaler Joseph à l'arrière, de lui faire porter à bout de bras l'enfant et de faire retourner la Vierge vers le couple pour qu'elle accueille l'enfant comme le fait le vieux prêtre Siméon. Les occurrences suivantes se trouvent dans un contexte franciscain, en Italie du nord. Nous l'avons vu par les textes, les franciscains s'identifient volontiers à Joseph. Tout comme lui, ils portent le Christ. Ainsi, le motif de Joseph christophore doit leur être éloquent, néanmoins l'exigence d'humilité ne concorde pas avec le schéma palermitain. Il est bien entendu nécessaire de ne pas placer Joseph en évidence mais de l'intégrer dans une relation familiale et affectueuse avec la Vierge et l'enfant. A San Antonio in Polesine (no 22) et à Pomposa (no 28), si Joseph se retrouve à l'avant, il est vu de dos dans le premier cas, et son corps est à moitié masqué dans le second. Le triomphe et la mise en avant de Joseph que l'on trouve avant 1200 ne sont pas présents. Dans notre corpus, il y a tout de même deux résistances tardives au schéma triomphaliste : les deux enluminures bulgare-serbes du XIV^e siècle qui dérivent probablement d'un modèle commun perdu. Les deux manuscrits dans lesquels elles apparaissent émanent d'une commande souveraine. Le tsar bulgare Jean Alexandre d'une part et le prince Lazar ou Stefan Lazarevič d'autre part. Néanmoins, la commande souveraine ne saurait expliquer le motif, puisque la construction de Dečani résulte également d'une initiative royale sans pour autant mettre en avant le côté triomphal de l'épisode.

Reste toutefois à comprendre les raisons de la diffusion de la composition mise en place à Palerme. Si la référence à l'*adventus* impérial se justifie à la chapelle palatine, à Monreale et à Città di Castello – du fait de la commande royale ou papale – elle ne peut clarifier les autres occurrences, qui d'ailleurs ne reprennent pas la personnification de la ville. S'agit-il uniquement de la reprise d'une variante iconographique de la Fuite qui a connu un certain succès en Italie ? Palerme aurait constitué un modèle à imiter pour cette composition, sans que d'autres raisons interviennent. Nos recherches et nos connaissances ne nous permettent pas d'aller plus en avant, mais la mise en relief de la diffusion du Joseph christophore permettra peut-être à d'autres de proposer des hypothèses. En revanche, nous sommes en mesure de relever la surprenante transmission limitée à l'Italie.

En définitive, l'étude des commentaires du passage biblique relatif de Matthieu 2,13 – 15 et des textes évoquant Joseph permet de relever que le moment où celui-ci apparaît comme christophore dans les textes, à partir de saint Bernard au XII^e siècle, précède de peu la diffusion du motif iconographique de la Fuite en Egypte mettant en scène Joseph portant le Christ. Parallèlement, dès la fin du XII^e siècle, l'identification patristique de Joseph au prêtre connaît une impulsion et est particulièrement appréciée dans les milieux franciscains. C'est justement à partir du moment où Joseph se retrouve en queue de cortège dans l'iconographie qu'il

vu comme type des prêtres se développe. Ainsi, nous avons tendance à comprendre les compositions qui se répandent à partir de 1200 avec Joseph à l'arrière portant le Christ dans ses bras ou sur les épaules et qui connaissent une diffusion au nord des Alpes puis au nord de l'Italie parmi les ordres mendiants comme une référence à Joseph prêtre ou une mise en avant des liens affectifs qui unissent tous les membres de la Sainte Famille. Bien que la recherche s'effectue avec un état fragmentaire de la production artistique, nous obtenons tout de même une cohérence dans les résultats. L'analyse du corpus fait apparaître plusieurs groupes bien distincts qui montrent une prédilection du motif dans un espace-temps relativement limité et révèle également les transformations iconographiques au fil du temps. Certains foyers artistiques adoptent le motif et l'adaptent : la Sicile en 1143 et vers 1180, l'Italie vers 1200, puis entre 1260 et 1350, le nord de la France entre 1200 et 1220, enfin la Crète et la Serbie au XIV^e siècle. Les résultats de notre étude étoffent d'une part les analyses portant sur la figure de Joseph au Moyen Age et d'autre part fournissent des renseignements sur la circulation d'un modèle iconographique et sur ses différentes interprétations. La poursuite de telles études sur d'autres représentations, en particulier celle de la Présentation au Temple, permettrait de croiser les données et d'apporter de nouveaux éléments dans la compréhension de la mise en œuvre iconographique durant le Moyen Age.

- 1 Voir les études iconographiques de Karl Vogler, *Die Ikonographie der « Flucht nach Ägypten »*, Arnstadt 1930 ; Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, vol. 1, Gütersloh 1966, 127ss ; Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, Paris 1957, 273 – 277 ; Schoole Mostafawy, *Die Flucht nach Ägypten*, Berne 1998 ; Lucette Valensi, *La Fuite en Egypte. Histoire d'Orient et d'Occident. Essai d'histoire comparée*, Paris 2002.
- 2 La mosaïque de Saint-Sauveur-in-Chora à Constantinople et l'enluminure des évangiles conservés à Paris, BnF, Grec 74 sont effectivement des représentations du Retour.
- 3 Réau 1957 (note 1), 275 – 276 ; Schiller 1966 (note 1), 130 – 113 ; Valensi 2002 (note 1), 289, note 9.
- 4 Article à paraître. Ce groupe particulier a également été rapidement évoqué par Annick Lavaure, *L'image de Joseph au Moyen Age*, Rennes 2013, 64.
- 5 Voir en particulier Paul Payan, *Joseph : une image de la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris 2006, et Lavaure 2013 (note 4).
- 6 Voir la notice dans *The Year 1200. The Exhibition* (cat. expo. New York, Metropolitan Museum), dir. par Konrad Hoffmann, New York 1970, cat. 182, 176 – 177, et voir également toutes les photographies haute résolution sur le site internet BA-LaT (Belgian Art Links and Tools).
- 7 Payan 2006 (note 5), 31 – 32.
- 8 Texte cité par Valensi 2002 (note 1), 48.
- 9 Voir l'illustration dans *ibidem*, fig. 41.
- 10 Nos prospections ont peut-être été moins pointues dans la sphère byzantine que dans la sphère occidentale.
- 11 Tomičov *Psaltir : v dva toma*, dir. par Aksinija Džurova, 2 vols., Sofia 1990.
- 12 *Der Serbische Psalter. Faksimile-Ausgabe des Cod. Slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek München*, Wiesbaden 1983, 8.
- 13 Ioannis Spatharakis, *The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Leyde 2005, 172.
- 14 Leena Mari Peltomaa, *The Image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn*, Leyde 2001.
- 15 Alexandra Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart 1989 ; Spatharakis 2005 (note 13).
- 16 Voir entre autres, Sima Ćirković, *I Serbi nel Medioevo*, Milan 1992 ; Bratislav Pantelić, *The Architecture of Dečani and the Role of Archbishop Danilo II*, Wiesbaden 2002 ; Branislav Todić et Milka Čanak Medić, *The Dečani Monastery*, trad. par Randall Major et al., Belgrade 2013.
- 17 Spatharakis 2005 (note 13), 35.
- 18 *Ibidem*, 22, signale que l'état très dégradé des peintures de Méronas ne permet pas leur reproduction mais il déclare que Joseph se trouve derrière Marie qui se tourne vers lui.
- 19 *Ibidem*, 181.
- 20 *Ibidem*, 182.
- 21 Parmi la nombreuse bibliographie concernant la chapelle palatine de Palerme, voir surtout l'imposant ouvrage récent et complet, *La Cappella Palatina a Palermo*, dir. par Beat Brenk, 4 vols., Modène 2010. L'ouvrage de référence antérieur est Ernst Kitzinger, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, fasc. I : La cappella Palatina in Palermo. I Mosaici del Presbiterio, Palerme 1992.
- 22 Ernst Kitzinger, The Mosaics of the Capella Palatina in Palermo. An Essay on the Choice and Arrangement of Subjects, dans : *The Art Bulletin* 31, 1949, n°4, 269 – 292.
- 23 Voir les reproductions de toutes les scènes de l'autel dans Filippo Rossi, *Oreficeria italiana. Dall'XI al XVIII Secolo*, Milan 1970, 6, pl. 1 – 3.
- 24 Elisabeth Klemm, *Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek. Die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg*, Wiesbaden 1980, cat. 272, 157 – 161.
- 25 Otto Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres 1949 ; Ernst Kitzinger, *I mosaici di Monreale*, Palerme 1960 ; Thomas Dittelbach, *Rex Imago Christi. Der Dom von Monreale. Bildsprachen und Zeremoniell in Mosaikkunst und Architektur*, Wiesbaden 2002 ; David Abulafia et Massimo Naro, *Il Duomo di Monreale. Lo splendore dei mosaici*, Cité du Vatican/Ravenne 2009 ; Sulamith Brodbeck, Le chantier du décor en mosaïques de la cathédrale de Monreale, dans : *Arte Medievale* 4, 2013, n°3, 271 – 286.
- 26 Kitzinger 1960 (note 25).
- 27 *Ibidem* ; idem, Two Mosaic Ateliers in Palermo in the 1140s, dans : Xavier Barral I Altet (dir.), *Artistes, Artisans et production artistique au Moyen Age*, Paris 1986, 277 – 297, 282.
- 28 Voir l'ouvrage monographique de Maria Luisa Semeraro-Hermann, *Il Santuario rupestre di S. Biagio a San Vito dei Normanni*, Fasano 1982.
- 29 Helmut Stampfer et Thomas Steppan, *Die Burgkapelle von Hocheppan*, Bolzano 1998.
- 30 Andrea von Hülsen-Esch, *Romanische Skulptur in Oberitalien als Reflex der kommunalen Entwicklung im 12. Jahrhundert. Untersuchungen zu Mailand und Verona*, Berlin 1994, 57, fig. 42.
- 31 Voir l'article et la documentation photographique de Sergio Angelucci, Claudio Marinelli et Janua Major, La porta di bronzo del duomo di Benevento ed il problema del suo restauro, dans : Salvatore Salomi (dir.), *Le porte di bronzo dall'Antichità al secolo XIII*, Rome 1990, 447 – 476.
- 32 *Ibidem*.
- 33 *Ibidem*, fig. 103.
- 34 Enzo Carli, *La scultura lignea italiana. Dal XII al XVI secolo*, Milan 1960, 29.
- 35 Laurence Terrier Aliferis, A propos de quatre représentations particulières de la Fuite en Egypte autour de 1210 dans les diocèses de Laon, Noyon et Troyes, dans : Pascale Charron, Marc Gil et Ambre

- Vilain (dir.), *Mélanges dédiés à Christian Heck*, Turnhout 2016, sous presse.
- 36 Nous avons discuté des datations de ces quatre œuvres dans notre article en cours de publication. Nous retenons donc vers 1200 pour le vitrail de Laon, peu avant 1205 pour celui de Saint-Quentin, 1213 pour le psautier d'Ingeburge et entre 1210 et 1220 pour le vitrail de Troyes.
- 37 Giuseppe Marchini, *Le vetrate dell'Umbria* (Corpus vitrearum medii aevi, vol. 1), Rome 1973, 24–28 ; Frank Martin, *Die Apsisverglasung der Oberkirche von S. Francesco in Assisi*, Worms 1993.
- 38 Maria Walcher Casotti, *Il Trittico di S. Chiara di Trieste e l'orientamento paleologo nell'arte di Paolo Veneziano*, Trieste 1961, et Francesca Flores d'Arcais, *Il Trittico di Santa Chiara e la pittura a tempera su tavola del Trecento a Trieste*, dans : Paolo Cammarosano (dir.), *Medioevo a Trieste. Istituzioni, arte, società nel Trecento*, Rome 2010, 353–377.
- 39 Francesco Piagnani, La provenienza del Trittico Marzolini di Perugia, una nuova proposta, dans : Francesco Piagnani et Mirko Santanicchia (dir.), *Storie di pittori tra Perugia e il suo lago*, Morbio Inferiore 2008, 77–111 ; Mario Roncetti, Pietro Scarpellini et Francesco Tommasi (dir.), *Templari e Ospitalieri in Italia. La chiesa di San Bevignate a Perugia*, Milan 1987, 138–143, et Pietro Scarpellini, La decorazione pittorica di San Bevignate e la pittura perugina del Duecento, dans : Sonia Merli (dir.), *Milites templi. Il patrimonio monumentale e artistico dei Templari in Europa*, Pérouse 2008, 205–284.
- 40 Holly Flora, *The Devout Belief of the Imagination. The Paris « Meditationes vitae Christi » and Female Franciscan Spirituality in Trecento Italy*, Turnhout 2009 ; Jacques Dalarun et Marianne Besseyre, La méditation de la vita del nostro Signore Yhesù Christo dans le ms. It. 115 de la Bibliothèque nationale de France, dans : *Rivista di storia della miniatura* 13, 2009, 73–96 ; Renana Bartal, Repetition, Opposition and Invention in an Illuminated *Meditationes Vitae Christi*, dans : *Gesta* 53, 2014, n° 2, 155–174.
- 41 *Meditationes vitae Christi*, X. Cité par Lavaure 2013 (note 4), 126.
- 42 Payan 2006 (note 5) et Lavaure 2013 (note 4), 122ss.
- 43 Ibidem, 124.
- 44 Voir l'illustration dans ibidem, 214.
- 45 Sptharakis 2005 (note 13), 22, signale que pour Méronas en Crète où la peinture est très abimée, Joseph se trouve derrière Marie qui se tourne vers lui.
- 46 Saint Jérôme, Commentaire de Matthieu, dans : *Patrologia Latina*, 26, col. 28B : « Non dixit, accepit filium suum, et uxorem suam, sed puerum, et matrem ejus, quasi nutritius, non maritus. »
- 47 Paschase Radbert, Commentaire de Matthieu, dans : *Patrologia Latina*, 120, col. 147B : « Servari itaque typicam narrationis figuram recte diximus ; quia Joseph apostolorum gerit speciem, quorum officio Christus circumferendus erat passim per universam hanc moeroris ac tribulationis Aegyptum. »
- 48 Glose ordinaire, dans : *Patrologia Latina*, 114, col. 75D : « Joseph figura praedicatorum, qui Christum, cum matre, idest, fidem Christi, et Ecclesiae tulerunt ad gentes, relicto Herode, idest Judaeorum infidelitate. » ; Anselme de Laon, Commentaire de Matthieu, dans : *Patrologia Latina*, 162, col. 1258B : « Joseph figurat praedicatores qui augmentant gentem Domini, unde et augmentum interpretatur. Hi portaverunt puerum et matrem ejus in Aegyptum, dum fidem Christi et Ecclesiae ad gentes transtulerunt, relicto Herode, idest infidelitate Judaeorum. »
- 49 Payan 2006 (note 5), 85–86.
- 50 Terrier Aliferis 2016 (note 35).
- 51 Bernard de Clairvaux, Sermones de diversis, dans : *Patrologia latina*, 183, *Sermo LI. De Mariae Purificatione et Christi Circumsione*, col. 674A : « Quid est autem quod Maria portat Jesum in utero, Joseph in humero, in Aegyptum scilicet iens et inde rediens ; Simeon portat in brachiis ? Significant isti tres electorum ordines : Maria, praedicatores ; Joseph, poenitentes ; Simeon, bonos operadores. »
- 52 Pierre Comestor, Sermones, dans : *Patrologia latina*, 198, *Sermo IX. In hypapante Domini vel in purificatione beatae Virginis*, cols. 1747A–1747C : « Tres leguntur Dominum portasse : Virgo in utero, Simeon in ulnis, et tandem Joseph super humeros, cum fugisset in Aegyptum. Hic est progressus religionis : ut scilicet primo sit vir justus auditor, post doctor, tandem si Dominus vocaverit, pastor. [...] Si sola tam meticulosa est inter intrinsecos doctrina, grave est super humeros portari infantem jam grandiusculum. Meticulosa res est descendere in Aegyptum ad omnigenum monstrum deorum. Verumtamen viri sunt magnarum carniū Aegyptii ; super ollas carniū sedentes quaestum putant esse pietatem. Ex Aegypto vocavit Dominus Filium suum in luto et latere servientem. Noli illuc redire, fili Dei, nisi ad similitudinem Christi corruant ante faciem tuam simulacra Aegypti. Nec nisi Deo specialiter vocante ; angelus enim in somnis admonuit Joseph, ut iret in Aegyptum. » ; Hugh de Saint-Cher, *In Evangelia secundum Lucam*, 2, 27, éd. 1621, f. 145 : « Item quod Simeon Iesum in ulnis portavit et tenet figuram bonorum activorum. Maria in utero et tenet figuram bonorum contemplativorum qui in corde Christum gestant. Ioseph creditureum portasse in humeris in Aegyptum, et tenet figuram praelatorum, qui magis pro Christo laborant, et minus eius visione fruuntur. »
- 53 Payan 2006 (note 5) ; Lavaure 2013 (note 4).
- 54 René Laurentin, *Maria, Ecclesia Sacerdotum. Essai sur le développement d'une idée religieuse*, Paris 1952, 42.

- 55 Marcel Lalonde, La signification mystique du mariage de Joseph et de Marie, dans : *Cahiers de jésé- phologie* 19, 1971, 548 – 563.
- 56 Ibidem.
- 57 Ibidem.
- 58 Cité par Lalonde 1971 (note 55).
- 59 Payan 2006 (note 5) ; Lavaure 2013 (note 4).
- 60 C'est le cas dans les péricopes de Saint-Eretrud (no 6), à Monreale (no 7), à San Vito dei Norman- ni (no 9), à Hocheppan (no 11), à Alatri (no 17) et dans les deux cycles acathistes enluminés (nos 29, 33) (d'après Spatharakis 2005 [note 13], 182 – 186, le manuscrit archétype des cycles acathistes trans- mettait la scène de la Présentation au Temple avec l'enfant dans les bras de Siméon).
- 61 Voir à ce propos Henry Maguire, The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art, dans : *Dumbarton Oaks Papers* 34 – 35, 1980 – 1981, 261 – 269. Les rapports tendres et affectueux entre Siméon et l'enfant à Byzance sont traduits dans l'iconographie de la Présentation surtout dans la deuxième moitié du XII^e siècle. Siméon occupe la même place que celle de Joseph en Occident dans les rapports de tendresse avec l'enfant.
- 62 Terrier Aliferis 2016 (note 35).

Crédits photographiques : 1 Brooklyn Museum, Gift of Dr Lillian Malcove. – 2 MiBACT. – 3, 25, 34 DR. – 4 Joachim Poeschke, *Mosaiken in Italien 300–1300*, München 2009, pl. 115. – 5 ArtStor. – 6, 33 Bayerische Staatsbibliothek. – 7 Laurence Terrier. – 8 Musée de Côme. – 9 Photo Vincimanno Capograssi – Wikimedia. – 10 Photo Wolfgang Sauber – Wikimedia. – 11 Archives institut d'histoire de l'art Genève. – 12, 17 © Bildarchiv Foto Marburg. – 13, 14, 16 Marc Gil. – 15 RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly) / René-Gabriel Ojéda. – 18 Dresde, Institut für Kunstgeschichte. – 19 Avec la gracieuse permission de la Galerie Nationale d'Ombrie. – 20 Photo les Art décoratifs, Paris / Jean Tholance. – 21 Civico Museo Sartorio, Trieste. – 22 Fondazione Zeri. – 23 BnF. – 26, 30 Alexandra Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts* (Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie, 16), Stuttgart 1989, fig. 61b, 94b. – 27 CCC Joanna Snelling. – 28 Photo Richard Stracke. – 29 *Tomičov Psaltri* 1990. – 31, 32 Photo Ioannis Spatharakis. – A Photo Damian Entwistle – Flickr. – B Cliché IRHT. – C © KIK-IRPA, Bruxelles. – D RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly) / René-Gabriel Ojéda.