HAL
open science

Pérénnité et évolution d'un thème : L'Adoration des Rois mages

Gérard Veyssière

▶ To cite this version:

Gérard Veyssière. Pérénnité et évolution d'un thème : L'Adoration des Rois mages. Travaux & documents, 2006, La répétition, 26, pp.71–88. hal-02183720

HAL Id: hal-02183720
https://hal.univ-reunion.fr/hal-02183720

Submitted on 21 Aug 2019

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.

Pérennité et évolution d'un thème : *L'Adoration des Rois mages*

GÉRARD VEYSSIÈRE*

Résumé : L'iconographie du thème de *L'Adoration des Rois mages* se transforme au cours des temps. D'âge identique à l'origine, ils se différencient à partir de l'an mil, représentant dès lors les trois étapes de la vie. Ce n'est qu'au XVe siècle que l'un des Rois apparaît sous les traits d'un noir, d'abord de type maure puis africain et même, vers 1501-1506 sous l'aspect d'un Indien d'Amérique. Accompagnés par un cortège magnifique, les Mages symbolisent la reconnaissance par tous les êtres de l'oekoumène de la royauté de l'Enfant.
Si Marie et l'Enfant sont d'abord, à la manière byzantine, réfugiés dans une grotte, à partir du XIIIe siècle l'abri précaire de l'étable prédomine dans les images et au milieu du XVe siècle la crèche est désormais incluse dans les ruines du *Templum Pacis*. Exaltation de la toute-puissance de Jésus, né dans une étable en bois, triomphant d'Auguste, trônant au milieu de la gloire des temples païens, mais en ruine.
La localisation des Rois, d'abord sous l'auvent de l'étable puis parfois à peine esquissée, dans les vastes ruines du *Templum Pacis*, soulignent, en cette fin du XVe siècle, l'apparition du décor à l'Antique dans ces images.
L'iconographie des *Adorations des Rois mages* témoigne du triomphe de l'Église qui a su vaincre les dieux de Rome et qui se lance désormais dans la grande aventure de la conversion des mondes qui viennent de s'ouvrir.

Personnages hauts en couleur et obligés de la crèche depuis sa création au début du XIIIe siècle, les trois Rois, ces mages venus d'Orient, enchantent les esprits, nous emmenant avec eux vers un ailleurs de rêve. La venue de ces Rois n'a pas seulement une dimension exotique. En effet, aux yeux de l'Église, leur acte d'adoration se présente d'abord comme le symbole et la reconnaissance de la royauté de Jésus, non seulement sur les juifs, mais désormais sur l'ensemble du monde habité. La liturgie chrétienne en fixant au 6 janvier la fête de l'Épiphanie ou de l'Adoration des Rois mages l'a incluse dans le cycle de la Nativité[1].

* MCF d'Histoire médiévale, Département d'Histoire, Université de La Réunion.

1 Ce n'est qu'au milieu du IVe siècle, après le concile de Nicée de 325, que l'Occident célébra la Nativité le 25 décembre.

Les sources de ce thème iconographique, particulièrement riche, s'étirent sur des siècles et peuvent apparaître comme triples.

Au début, seul l'évangéliste Matthieu, dans les années 80, mentionne la venue des Rois mages. Pour lui, cette visite est l'accomplissement de la prophétie ancienne sur l'hommage que rendront au Dieu d'Israël les nations païennes[2].

Cependant, très vite, dès le milieu du IIe siècle, les évangiles apocryphes développent ce thème. En Occident, c'est dans l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* réalisé entre les VIIIe et IXe siècles, nouvelle élaboration et compilation d'œuvres orientales comme les *Protoévangiles de saint Jacques* et du *Pseudo-Thomas*, que l'on rencontre les détails que les artistes utiliseront au gré de leur inspiration. De nombreuses scènes de la vie de Jésus, devenues très populaires, trouvent leur origine dans ces évangiles apocryphes comme la présence du bœuf et de l'âne dans la crèche.

Enfin, dans les années 1264, le dominicain Jacques de Voragine compose la *Legenda aurea*, qui reprend les données de ces divers évangiles en les parcellisant. Le succès est immense et la *Légende dorée* apparaît très vite comme une pourvoyeuse essentielle de scénettes à imager[3].

La mise en image de ce thème évangélique débute très tôt dans l'Empire romain. Dans les premiers temps du christianisme, et jusque vers l'an mil, les Rois sont représentés comme des rois Perses[4]. Ce n'est

---

2 La venue des mages est mentionnée dans l'évangile de saint Matthieu (2, 1-12), dans le Livre des Psaumes (72, 10-11) : « Les rois de Tharsis et des Îles lui enverront des tributs, - les rois d'Arabie et de Saba lui apporteront des présents. Tous les rois de la terre se prosterneront devant lui, - toutes les nations le serviront. » ainsi que dans Isaïe (49, 7) : « Des rois à ta vue se lèveront, - des princes se prosterneront ».

3 *Legenda aurea* : « Après être rentrés dans la chaumière, et après avoir trouvé l'enfant avec sa mère, ils fléchirent les genoux et chacun offrit ces présents : de l'or, de l'encens et de la myrrhe. » Jacques de Voragine, OFP, *Legenda aurea* (composée dans les années 1261-1266) t. I, trad. J.-B. M. Roze, chronologie et introduction Révérend Père H. Savon, Paris : Garnier-Flammarion, 1967, *L'Épiphanie du Seigneur*, p. 119.

4 « L'Adoration des mages », IVe siècle, sarcophage en pierre, Rome, Latran. Les Rois sont en marche, vêtus du costume persan, bonnet phrygien et étroits pantalons appelés anaxyrides. L'Enfant est dans le berceau, la Vierge à ses côtés, ayant accouché sans douleur.

qu'à partir du XIe siècle que des transformations importantes ont lieu et se poursuivront, lentement, jusqu'au XVe siècle.

« Épiphanie », *Beato* de Gérone, 975, manuscrit enluminé 7, fol. 15v, cathédrale de Gérone

Il nous apparaît que ces modifications de l'iconographie des mages sont essentiellement à mettre en liaison avec trois éléments chronologiques importants.

Dans un premier temps, il s'agit de l'occupation franque de la Terre Sainte, de la prise de Jérusalem en 1099 jusqu'à la chute de Saint-Jean d'Acre en 1291. Cette conquête éphémère a rappelé aux chrétiens que Jésus était né sur cette terre de Palestine, qu'il y avait vécu, prêché et subi le martyre. Les nombreux fidèles qui la parcourent désormais durant cette période, pèlerins, soldats, commerçants, se trouvent directement confrontés à l'espace géographique que le Christ a connu. Maintenant, de très nombreux chrétien peuvent mettre « leurs pas dans les pas du Christ », refaire le trajet de la *Via dolorosa*.

Ensuite, dès le début du XIIIe siècle, la prédication des ordres mendiants modifie le message de l'Église en mettant l'accent bien davantage sur l'amour de Dieu pour sa créature que sur la crainte qu'Il inspire. Avec eux, les fidèles redécouvrent l'humanité de Jésus, Dieu fait homme. Saint François rend visible et davantage sensible le message

« Épiphanie », *Beato* de Gérone, 975, manuscrit enluminé 7, fol. 15v, cathédrale de Gérone. Ici, les Rois sont représentés jeunes et de manière très semblable.

divin d'humilité et d'amour lorsqu'il met en scène l'épisode de la crèche à Greccio à l'occasion de la Nativité de 1223[5].

Enfin, à partir du XIVe siècle, le mouvement religieux de la *devotio moderna* implique une dévotion plus individuelle et plus personnelle du fidèle, propose une religion où les sentiments occupent une place prépondérante. Beaucoup plus sensuelle, elle n'est pas sans connaître parfois des excès comme les confréries de battus ou encore celle des flagellants, surtout après les ravages de la Peste noire. Les textes apocryphes sont alors repris et commentés dans un sens plus moralisateur, plus didactique, plus exemplaire[6].

L'évolution iconographique de l'Adoration des mages tient évidemment compte de cette évolution religieuse du fidèle. De ce fait, elle s'organise autour des trois personnes royales qui, peu à peu, voient leur image se transformer.

Dans un premier temps, les trois Rois, sauf exception comme à Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne, n'étaient pas différenciés par leur âge[7]. Ce n'est véritablement qu'à partir du XIIe siècle que les artistes les représentent généralement sous l'aspect d'un vieillard, d'un adulte et d'un jeune homme[8]. L'iconographie souligne les traits du visage et met l'accent sur la différence d'âge, accentuée par le port de la barbe, symbole

---

5 J. Le Goff, *Saint François d'Assise*, Paris : Gallimard, « nrf », « Bibliothèque des histoires », 1999, p. 183-184 et p. 184, n. 1.

6 À l'image des *exempla* comme Les *Célestes révélations* de sainte Brigitte à la fin du XIVe siècle, sorte de manuel de conduite à l'usage des religieuses et pourquoi pas des laïques.

7 Au milieu du VIe siècle, les mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne, sans doute réalisées par des artistes constantinopolitains, montrent les trois Rois vêtus comme des Perses apportant leur offrande à l'Enfant, mais ils sont déjà identifiables par leur âge souligné par le port d'une barbe individualisée.

8 Voir sur les Rois mages et une iconographie centrée plutôt sur la péninsule Ibérique, T. Perez-Higuera, *La Nativité dans l'art médiéval*, Paris : Citadelles & Mazenod, 1996, p. 155-199.
Leurs noms et leurs attributions peuvent varier suivant le temps et les lieux, mais la norme la plus courante montre Melchior, vieillard à la grande barbe blanche, Roi des Perses, offrant l'or, symbole de la royauté terrestre. Balthazar, l'adulte à la barbe noire, est le Roi des Indiens apportant l'encens, symbole de la royauté divine. Gaspard, le jeune imberbe, est le Roi des Arabes présentant la myrrhe, annonce de la mort du Fils de l'homme.

de sagesse, longue pour Melchior, elle est courte pour Balthazar et inexistante pour le jeune Gaspard, encore imberbe[9]. Parmi une très riche iconographie, on peut mentionner des œuvres aussi diverses dans leur support et éloignées dans la chronologie qu'un devant d'autel peint du XIIIe siècle, qu'un tympan sculpté des années 1300 ou encore qu'un livre d'Heures enluminé vers 1416[10].

Les trois Rois, représentant symboliquement les trois âges de la vie, manifestent par leur venue la reconnaissance de la royauté de l'Enfant. Comme les Rois, tous les fidèles, des plus jeunes aux plus anciens, doivent adorer le Christ. Pour reprendre un vocabulaire féodal, chacun doit hommage et allégeance à Jésus et devenir son « homme ».

Ce n'est qu'au XVe siècle que l'un des Rois apparaît avec une couleur de peau différente[11]. Cependant, il convient ici de différencier les

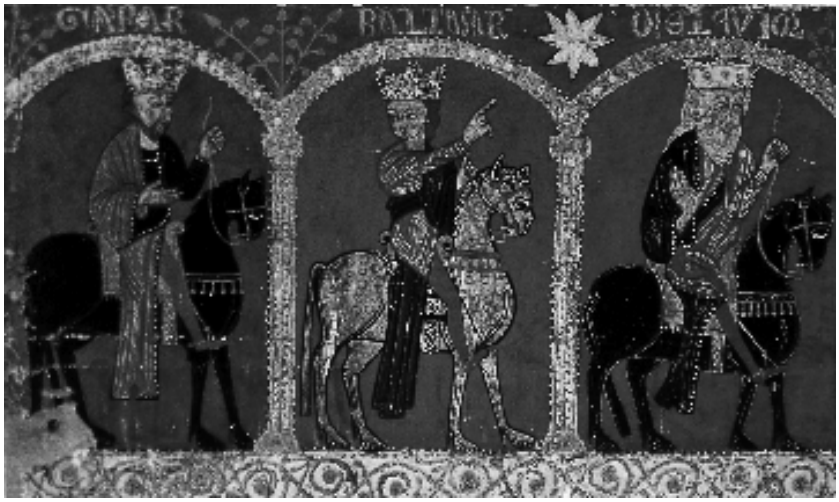
---

9 Il est à noter qu'à l'exception des premiers siècles, pratiquement toutes les représentations médiévales du Christ le montre barbu, symbole de sagesse.

10 *L'Adoration des mages*, devant d'autel de Mossol, XIIIe siècle, Barcelone, museo d'Art de Catalunya. Les trois Rois, dont le nom est inscrit au-dessus de chacun, chevauchent. Balthazar, ici le plus jeune, montre l'étoile dans un geste d'autorité et de commandement, alors que les mains droites de Melchior et de Gaspard, présentées paume ouverte, dans une position anatomique surprenante, impliquent la notion d'acceptation et d'adhésion. Sur la gestuelle médiévale, voir F. Garnier, *Le Langage de l'image au moyen âge. Signification et Symbolique*, Paris : Le Léopard d'or, 1982, p. 167 et 174.
« Les Mages devant Hérode », vers 1300, Tolède, cathédrale, tympan de la porte de l'Horloge, *in situ*. Les Rois viennent de quitter Hérode, qui, conseillé par Satan, leur a demandé de repasser par Jérusalem afin de pouvoir éliminer l'Enfant.
Les frères Limbourg, « La Rencontre des mages », *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, vers 1416, Chantilly, musée Condé, fol. 51 v. Leur rencontre a lieu à la croisée de chemins, près d'une montjoie, avec la Cité comme décor où l'on reconnaît nettement la Butte Montmartre, la cathédrale Notre-Dame et la Sainte-Chapelle.

11 L'image du noir dans l'iconographie chrétienne est héritée de l'Antiquité et des Pères de l'Église. La statue de saint Maurice présentée avec des caractères négroïdes dans la cathédrale de Magdebourg dans les années 1240 témoigne de la possible représentation positive du Noir dans l'art occidental. En revanche, les fresques de la tour Ferrande à Pernes, postérieures à 1285, dépeignent le géant païen Isoré, pourtant d'origine anglo-saxonne, dans sa lutte contre Guillaume d'Orange sous la forme d'un Noir aux cheveux crépus, portant sur son bouclier rond le dragon de Saladin. L'image du Noir est ici volontairement et absolument négative. Un siècle plus tard, l'Atlas

représentations de ce Roi de couleur en fonction des différentes régions européennes de composition.



L'Adoration des mages, devant d'autel de Mossol, XIIIe siècle, Barcelone, museo d'Art de Catalunya.

En effet, la présence d'un Roi maure à la peau très foncée se rencontre essentiellement dans des œuvres ibériques, là où les contacts directs sont importants avec les populations musulmanes du sud de l'Espagne et du Maghreb. Dès les années 1430 un tableau du maître d'Avila nous montre un Roi aux traits typiquement mauresques, qui paraît bien être la plus ancienne peinture représentant un Roi noir. D'autres tableaux suivront comme celui de Bartolomé Bermejo qui est

catatlan, dit de Charles V, montre Mussa Melly, le roi du Mali, assis sur un trône, couronné, tenant un sceptre fleurdelisé à l'image d'un souverain français. Cependant, le roi est représenté de profil, et non de face, et il tient dans sa main droite non pas la main de justice, mais une pépite d'or, témoignage de sa seule richesse. Sa peau noire renvoie ici à un ailleurs différent, sans connotations positives ou négatives particulières, mais la représentation de profil le place dans une situation inférieure à son égal français. Voir F.-X. Fauvelle-Aymar, B. Hirsch, « L'Afrique, cette inconnue », *L'Histoire*, n° 296, mars 2005, p. 48-51, illustrations p. 49 et 48.

présenté dans la chapelle royale de Grenade à la fin du XVe siècle, une fois la ville reconquise[12].

L'Annonce aux mages, panneau de gauche du retable du maître d'Avila, vers 1430, Madrid, museo Làzaro Galdiano.

[12] *L'Annonce aux mages*, panneau de gauche du retable du maître d'Avila, vers 1430, Madrid, museo Làzaro Galdiano. C'est peut-être le premier Roi noir représenté avec le visage d'un maure. Si l'on considère qu'il porte la barbe de l'adulte, il devrait être plutôt identifié à Balthazar. Bartolomé Bermejo, *L'Adoration des mages*, chapelle royale de Grenade, fin du XVe siècle. Ici, le Roi maure, magnifiquement vêtu, est le plus jeune des Rois, Gaspard.

En fait, c'est plutôt en Flandre et dans le quatrième quart du XVe siècle, que l'on représente un Roi de type africain. Hans Memling et Jérôme Bosch par exemple nous présentent deux magnifiques Gaspard dans des atours splendides et dans une attitude d'une somptueuse majesté[13]. Cette illustration d'un Gaspard à la peau très noire est en revanche peu usitée dans les œuvres réalisées dans la péninsule Italienne, à l'exception notable de *L'Adoration des mages* qu'Andrea Mantegna peint dans les années 1462[14].

Enfin, mais c'est une représentation exceptionnelle dans la production des *Adorations*, le peintre portugais Vasco Fernandes, nous montre à voir dans les années 1501-1506 un magnifique Roi à la peau cuivré, sans contestation possible un Indien d'Amérique[15]. Peut-être le

---

13 Hans Memling, *L'Adoration des mages*, seconde moitié du XVe, Madrid, museo del Prado. Les Rois viennent adorer l'Enfant que sa mère tient sur ses genoux. Melchior, agenouillé, embrasse ses pieds, Balthazar, un genou fléchi présente son offrande et Gaspard, debout, un peu en retrait, venant à peine de pénétrer dans la pièce, observe la scène, superbe de prestance et de beauté.
Jérôme Bosch a représenté deux fois un Roi noir. Dans *L'Épiphanie*, vers 1475 (?), huile sur bois, 74 x 54 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, Johnson collection, Gaspard est représenté sous les traits d'un Africain. Dans *L'Adoration des mages*, triptyque de l'Épiphanie, tout début du XVIe siècle, peinture à l'huile sur bois, panneau central, 138 x 72 cm, Madrid, museo del Prado, Gaspard, est vêtu d'atours magnifiques, son vêtement blanc souligne la noirceur de sa peau alors que la robe et le manteau bleu foncé de la Vierge mettent en valeur la blancheur de la sienne.
La sculpture n'est pas en reste dans la représentation de ces Rois aux traits africains nettement marqués avec leurs cheveux bouclés, leur nez légèrement épaté et leurs lèvres épaisses à l'image du Gaspard réalisé par Jean d'Aix-la-Chapelle, *Adoration des Rois mages*, 1502-1503, sculptures, Strasbourg, cathédrale, portail Saint-Laurent, présenté dans la salle de la Loge du musée de l'Œuvre Notre-Dame.

14 Andrea Mantegna, *L'Adoration des mages*, v. 1462, détrempe sur bois, 76 x 76,5 cm, Florence, Galleria degli Uffizi.

15 Vasco Fernandes G. V., *Adoration des mages*, 1501-1506, Viseu, Museu, Portugal. Gaspard est représenté avec une couronne de plumes, un vêtement tissé avec des matières végétales, des parures de plumes, des franges au-dessus des genoux et chaussé de sandales. Il porte un collier (de perles ?), de grosses boucles d'oreilles et des bracelets. Gaspard présente dans sa main gauche un vase contenant des pierres précieuses et tient dans sa main droite

peintre reproduit-il l'un des Indiens que Christophe Colomb a ramené avec lui des îles et que de nombreux Lisboètes, et peut-être le peintre, ont pu voir à partir du lundi 4 mars 1493 ou encore quelques indigènes du Brésil que Cabral vient tout juste de découvrir en 1500. Cette nouveauté spectaculaire, exceptionnelle et inoubliable, a pu amener le peintre à représenter Gaspard dans sa future *Adoration* sous les traits de ces nouveaux peuples.

Jean d'Aix-la-Chapelle, *Adoration des Rois mages*, 1502-1503, sculptures, Strasbourg, cathédrale, portail Saint-Laurent, présenté dans la salle de la Loge du musée de l'Œuvre Notre-Dame.

La présence d'un Roi de couleur souligne le fait que l'ensemble des peuples de la terre vient, par l'intermédiaire de leurs souverains, reconnaître la royauté de l'Enfant. N'oublions pas que l'image de ce Roi coloré porte le témoignage des contacts établis entre différents peuples. Dès le XIVe siècle, avec l'envoi systématique de grands voyages de découverte le long de la côte africaine, l'Occident prend contact avec des régions de plus en plus éloignées et maintenant très différentes où les occidentaux rencontrent des hommes à la peau de plus en plus noire. Il conviendrait également de ne pas oublier que cette apparition de l'image du Roi noir renvoie à l'épisode de la rencontre de l'apôtre Philippe avec l'intendant éthiopien de la reine Candace, sans oublier le mythique et

---

une longue sagaie. En revanche, les papegeais, que nous savons avoir été présents sur le bateau de Colomb, sont absents du tableau.

mystérieux royaume du Prêtre Jean, placé d'abord en Asie, puis, au XVe siècle, plutôt en Afrique[16].

Vasco Fernandes (Grao Vasco), *Adoration des mages*, 1501-1506,
Viseu, Museu, Portugal.

[16] Baptisé par Philippe, l'intendant poursuit sa route afin de rentrer chez lui et annoncer la bonne nouvelle, Actes des Apôtres (8, 27-39).
La « lettre du Prêtre Jean » aurait été envoyée au pape Alexandre III et aux empereurs Frédéric Barberousse et Manuel Comnène vers 1160. Elle décrit une contrée au-delà des Indes, à la richesse fabuleuse, dominée par Jean, « roi et prêtre ». Sur cette lettre voir I. Bejczy, *La Lettre du Prêtre Jean. Une Utopie médiévale*, Paris : Imago, 2001.

La puissance d'un Roi allant de pair avec l'importance de son cortège, l'image somptueuse de Laurent en Gaspard, peinte par Benezzo Gozzoli, témoignait de l'importance que les Médicis attribuaient à la représentation du pouvoir, magnifié par l'art du peintre[17]. La présence de camélidés dans de nombreux cortèges est essentiellement destinée à souligner le caractère « exotique » de ces Rois mages et de mettre ainsi en valeur un ailleurs lointain, merveilleux et fabuleux[18].

Le peintre met en scène l'Adoration de l'Enfant par les trois Rois dans un décor qui se modifie au cours des siècles.

Les premières représentations de l'Adoration avaient pour cadre une grotte, à l'imitation de celle que l'iconographie byzantine représentait souvent[19]. Cependant, en Occident, les peintres préfèrent très vite l'image de l'étable qui se développe à partir du XIIIe siècle, mais ce n'est qu'au siècle suivant qu'ils placent la crèche dans les ruines d'un temple, celles du *Templum Pacis*.

La présence de la grotte qui sert de décor à *L'Adoration des mages* qu'Andrea Mantegna peint dans les années 1462 apparaît, par rapport aux images représentées par les autres peintres italiens contemporains, comme archaïsante[20]. Pourtant, c'est dans ce même tableau qu'est représenté un superbe cortège, où l'on peut relever quatre chameaux, mais surtout un Gaspard aux traits africains alors que cette nouveauté commence seulement à s'imposer dans des œuvres extérieures à la péninsule Italienne.

Cependant, ce sont bien les représentations de la pauvre étable de Bethléem bâtie à la hâte dans les ruines du Temple de la Paix qui

---

17 B. Gozzoli, *La Chapelle privée,* 1459-1463, fresques, tempera, huile, pourpre, lapis-lazuli, feuilles d'or, Florence, Palais des Médicis. Le cortège des Rois représente en fait la réunion conciliaire de 1439 à Florence à l'église Sainte-Marie-Nouvelle entre Joseph, le patriarche de Constantinople, Jean VIII Paléologue 1390-1448, empereur de Byzance de 1425 à 1448 et les familles régnantes européennes, dont celle des Médicis. Sur le mur de droite, le jeune Roi a les traits de Laurent de Médicis.

18 Giotto, *L'Adoration des mages*, vers 1305, fresques, Padoue, chapelle Scrovegni.

19 La référence à la grotte, largement répandue dans l'iconographie byzantine, se trouve dans le *Protoévangile de saint Jacques*, seconde moitié du II siècle, (17, 3 et 18,1) : « Il la descendit de l'ânesse et lui dit : "Où pourrai-je t'emmener, et préserver ta pudeur ? Car ce lieu est désert". Et il trouva une grotte, où il fit entrer Marie. »

20 A. Mantegna, *L'Adoration des mages*, v. 1462, *op. cit.*

apparaissent comme le décor dominant des *Adorations* entre 1465 et 1488, et en particulier dans la décennie 1480, dans la peinture de la péninsule italienne. À l'origine de cette image de la crèche dans un temple en ruine, se trouvait une croyance médiévale concernant le Temple de la Paix réalisé par la Rome païenne et qui se serait écroulé le jour de la naissance du Christ. Interprétant cette légende, compilée dans la *Legenda aurea*, les artistes installèrent l'étable de la Nativité dans un temple ruiné, en référence au *Templum Pacis*[21].

La première illustration d'un temple en ruine, à peine esquissée, associé à la fois à la grotte et à l'étable, se trouve dans *L'Adoration des*

---

[21] L'épisode de la crèche est relaté dans l'évangile de saint Luc (2,7) : « Elle mit au monde son fils premier-né, l'enveloppa de langes et le coucha dans une crèche, parce qu'il n'y avait pas de places pour eux à l'hôtellerie ». La légende de la crèche dans la *Legenda aurea*.

« Arrivés à Bethléem, parce qu'ils étaient pauvres, et parce que tous les autres venus pour le même motif occupaient les hôtelleries, ils ne trouvèrent aucun logement ; ils se mirent donc sous un passage public, qui se trouvait, au dire de *L'Histoire scholastique*, entre deux maisons, ayant toiture, espèce de bazar sous lequel se réunissaient les citoyens soit pour converser, soit pour se voir, les jours de loisir, ou quand il faisait mauvais temps. Il se trouvait que Joseph y avait fait une crèche pour un bœuf et un âne, ou bien d'après quelques auteurs, quand les gens de la campagne venaient au marché, c'était là qu'ils attachaient leurs bestiaux, et pour cette raison, on y avait établi une crèche. Au milieu donc de la nuit du jour du Seigneur, la bienheureuse vierge enfanta son fils et le coucha dans la crèche sur du foin ; et ce foin, ainsi qu'il est dit dans *L'Histoire scholastique* (chap. V), fut dans la suite apporté à Rome par sainte Hélène. Le bœuf et l'âne n'avaient pas voulu le manger ».

Jacques de Voragine, OFP, *Legenda aurea*, *op. cit.,* t. I, La Nativité de N. S. Jésus-Christ selon la chair, p. 66-67.

La légende du *Templum Pacis* dans la *Legenda aurea*.

« 5° Par l'évidence du miracle : au témoignage d'Innocent III (pape de 1198 à 1216, IIe sermon sur la Nativité), Rome fut en Paix pendant douze ans. Alors les Romains élevèrent à la Paix un temple magnifique et y placèrent la statue de Romulus. On consulta Apollon pour savoir combien de temps durerait la Paix et on obtint cette réponse : « Jusqu'au moment où une vierge enfantera ». En entendant cela, tout le monde dit : « Donc elle durera toujours ». Ils croyaient impossible en effet qu'une vierge mît jamais au monde. Ils placèrent alors cette inscription sur les portes du temple : *Temple éternel de la Paix*. Mais la nuit même que la Vierge enfanta, le temple s'écroula jusqu'aux fondements et c'est là que se trouve aujourd'hui l'église de Sainte-Marie-la-Nouvelle ». J. de Voragine, *Legenda aurea*, *ibid.,* p. 67-68.

mages de Gentile da Fabriano[22]. Au cours des décennies suivantes, les peintres abandonnent l'image de la grotte et choisissent de mettrent en valeur celle de la crèche. Cependant, si celle-ci demeure bien l'élément essentiel du tableau, il n'empêche que les ruines du temple sont de plus en plus présentes, même si elles ne le sont que sous la forme d'un mur délabré sur lequel repose en partie la construction précaire de l'étable comme sur le grand tondo de Fra Filippo Lippi[23].

Passé le milieu du XVe siècle, tout change. On retrouve la crèche et les ruines, mais l'ordre de préséance s'est inversé. Désormais, c'est le temple en ruine qui se montre et il est parfois nécessaire de regarder avec attention le tableau pour localiser l'emplacement de l'étable comme dans le grand tondo de Botticelli des années 1470-1474 ou sur le tableau de Domenico Ghirlandaio à L'Hôpital des Saints Innocents de Forence[24]. Sur ce dernier, les madriers qui supportent la charpente sont désormais très peu visibles, d'autant que le toit de l'étable disparaît, littéralement envahi par les anges, mais c'est bien le temple ruiné, avec ses magnifiques pilastres sculptés, qui forme l'essentiel du bâtiment.

Évolution iconographique ultime, au début du XVIe siècle, Bramantino réalise une *Adoration* dans laquelle la crèche a maintenant totalement disparu et où seul le temple est représenté[25]. Les *Adorations des*

---

22 Gentile da Fabriano, *L'Adoration des mages*, 1423, détrempe sur bois, sans la prédelle : 173 x 220 cm, avec la prédelle : 300 x 282 cm, Florence, Galleria degli Uffizi.
C'est S. Forero-Mendoza qui mentionne cette première image de ruine dans une *Adoration*. Voir S. Forero-Mendoza, *Le Temps des ruines. Le Goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel : Champ Vallon, 2002, p. 136.

23 Fra Filippo Lippi, *L'Adoration des mages*, vers 1445, détrempe sur bois, tondo, Ø 137 cm, Washington, National Gallery of Art. Le bâtiment essentiel demeure l'étable, construction hâtive en bois, reposant sur quelques murs de pierre ayant pu appartenir à un temple.

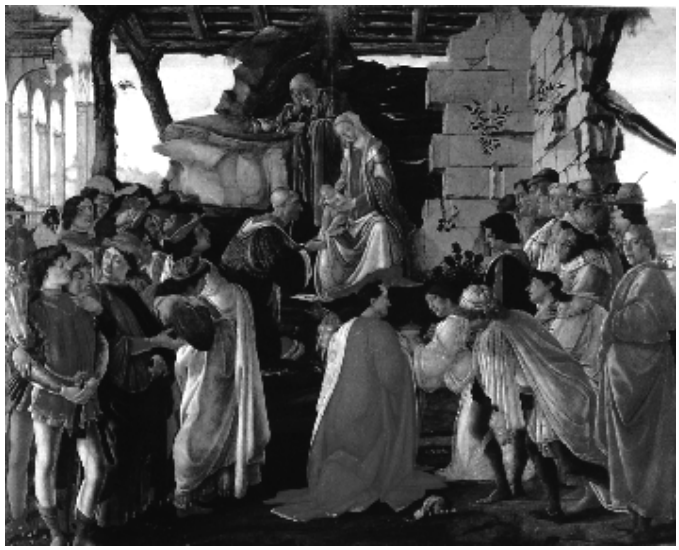
24 Botticelli, *L'Adoration des mages*, vers 1470-1474, peinture sur bois, Ø 131,5 cm, Londres, National Gallery.
Domenico Ghirlandaio, *L'Adoration des mages*, 1488, détrempe sur bois, 285 x 243 cm, Florence, Ospedale degli Innocenti.

25 Bramantino, *L'Adoration des mages*, 1501-1503, détrempe sur bois, 60 x 58 cm, Londres, National Gallery.
Cependant, vers 1501, Botticelli reprend dans *La Nativité mystique* les seules images de la grotte et de l'auvent. Il n'y a plus traces du *Templum Pacis* et de

mages commencent d'ailleurs à passer de mode et, de moins en moins prisé par les commanditaires, leur nombre diminue fortement.

Enfin, il est une dernière remarque que l'on peut émettre à propos de l'évolution de la position des Rois venus adorer l'Enfant Jésus. On constate qu'ils sont placés indifféremment, de dos, de profil ou de face. Ils sont agenouillés, genoux fléchis ou debout, statiques ou en mouvements. Cette gestuelle diversifiée et conventionnelle ne paraît pas significative dans cette scène obligée. L'essentiel ne se trouve pas dans l'attitude soumise des Rois, mais bien dans leur venu.

Cependant, l'on constate que dans ces *Adorations*, la localisation de la Vierge et de l'Enfant, d'une part, et celles des Rois d'autre part, se modifie. En effet, l'Adoration s'effectue de prime abord sous l'abri de fortune installé dans le temple comme dans le retable dit « Del Lama », que réalise Botticelli en 1475[26].



Botticelli, *L'Adoration des mages* (dit *Retable del Lama*), vers 1475, détrempe sur bois, 111 x 134 cm, Florence Galleria degli Uffizi.

ses ruines. En ce début de XVIe siècle, ce tableau apparaît maintenant archaïsant dans la production de la péninsule italienne. Botticelli, *La Nativité mystique*, v. 1501, tempera sur toile, 108,5 x 75 cm, Londres, National Gallery.

26 Botticelli, *L'Adoration des mages (*dit *Retable del Lama)*, vers 1475, détrempe sur bois, 111 x 134 cm, Florence Galleria degli Uffizi.

Domenico Ghirlandaio, *L'Adoration des mages*, vers 1487,
huile sur bois, Ø 171 cm, Florence, Galleria degli Uffizi.

Tout se passe comme si le peintre plaçait au cœur de son tableau, et sur un même plan, l'aspect religieux de la scène et la légende, l'Enfant se trouvant au cœur du naos ruiné. Même si certains éléments antiques comme des arches et des entablements brisés se trouvent dans la périphérie du tableau, temple et étable ne font qu'un avec la scène évangélique. La leçon anagogique que le chrétien devait tirer de cette image est qu'il n'existe pas d'éternité autre que celle de Dieu. La prophétie, réalisée, du Temple de la Paix en est le témoignage. Vingt ans plus tard, Domenico Ghirlandaio dans un grand tondo situe délibérément cette même scène d'Adoration très en avant de l'abri formé par un temple,

dont un entablement brisé rappelle qu'il s'agit bien du *Templum Pacis*, et de la crèche dont l'importance est extrêmement réduite puisqu'elle n'apparaît que sous une des travées de l'édifice antique[27].

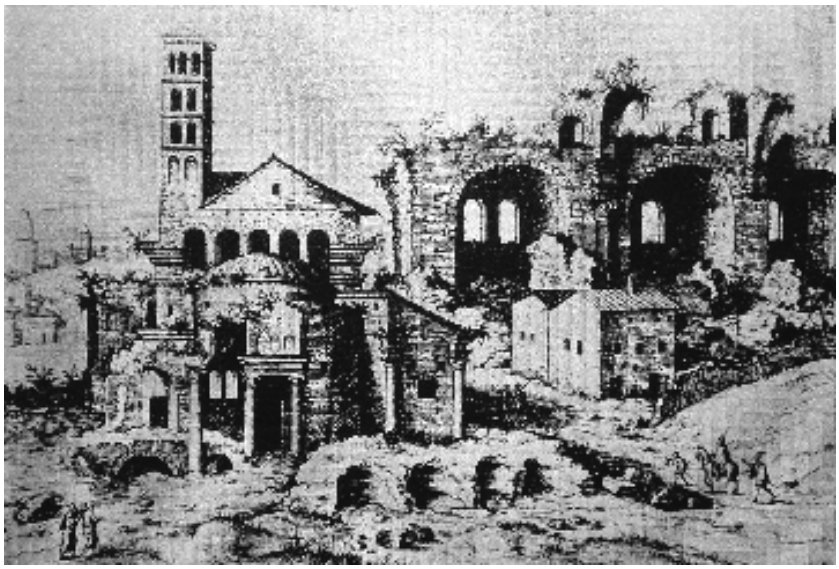
Dans ce tondo, temple et crèche ne sont plus considérés que comme décor et l'artiste les relèguent maintenant dans un second plan lointain. Cependant, paradoxalement, ce décor prend aussi de plus en plus d'importance puisque désormais il se donne à voir pour lui-même et n'est plus seulement un simple écrin pour la représentation de la sainte Famille. En cette fin de XVe siècle, le Temple de la Paix tend à occuper davantage de place, à prendre des caractères antiquisants et à devenir un véritable décor à l'Antique, au détriment de l'étable.

Les illustrations des *Adorations* apparaissent bien comme une iconographie codifiée, soumise à des règles assez strictes de présentation. Cependant, au fils des temps, cette image se modifie lentement, témoignage de transformations spirituelles et populaires. Les exemples les plus frappants en sont la présence de trois Rois d'âge différent et l'apparition de Rois de couleur à partir des années 1430, illustration emblématique de la puissance de l'Enfant Jésus où, suivant les régions de composition de l'image, il est représenté comme un maure, un noir d'Afrique ou un Indien d'Amérique. De même, il est à signaler que la matérialisation de la crèche, rappel fondamental de l'humanité du Christ, sous la forme d'une étable avec son toit en bâtière à l'intérieur d'un temple en ruine, naît, se développe et meurt entre les années 1423 et le début du XVIe siècle. Il est à noter que la place de la Toscane et de ses peintres dans l'évolution architecturale de cette présentation apparaît comme primordiale.

Ainsi, les Adorations apparaissent bien comme le témoignage iconographique du triomphe de l'Église. Temporellement, elle a vaincu les dieux de Rome et son empereur, spatialement, elle se lance dans la grande aventure de la conversion des mondes qui viennent de s'ouvrir.

---

[27] D. Ghirlandaio, *L'Adoration des mages*, vers 1487, huile sur bois, Ø 171 cm, Florence, Galleria degli Uffizi. Ici, l'étable, représentée avec la structure traditionnelle de sa charpente : l'entrait horizontal, le poinçon vertical et les contre-fiches qui rejoignent les arbalétriers latéraux surmontés de son toit, se détache à peine sur l'azur de l'horizon.



Hieronymus Cock, *Ruines du Temple de la Paix*, planche 37 du recueil *Præcipua Aliquot Romanæ Antiquitatis Ruinarum Monumenta*, Anvers, 1551, eau-forte, 27,7 x 32 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

Les chrétiens de la fin du moyen âge avait assimilé la basilique de Maxence et de Constantin sur le forum romain, en partie ruinée par des tremblements de terre successifs, au fameux *Templum Pacis*. Ils avaient désigné, symboliquement, à l'intérieur de ces ruines la vieille église dédiée à saint Pierre et saint Paul comme étant celle de Sainte-Marie-Nouvelle[28]. Dans une de ses gravures romaines, réalisée en 1551, Hieronymus Cock représente cette église que les fidèles avaient édifié comme une nouvelle étable au beau milieu des ruines d'un « temple »[29]. La légende était devenue réalité.

---

[28] En 760, le pape Paul Ier occupe une partie du temple de Vénus et de Rome et y consacre une église à saint Pierre et saint Paul. Agrandie, elle prend le nom de Santa Maria Nova sous Grégoire V (996-999) puis Santa Francesca Romana au début du XVIIe siècle.

[29] H. Cock, *Ruines du Temple de la Paix*, planche 37 du recueil *Præcipua Aliquot Romanæ Antiquitatis Ruinarum Monumenta*, Anvers, 1551, eau-forte, 27,7 x 32 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Livres des Psaumes (72, 10-11) ; (49,7).
Évangile de saint Matthieu (2, 1-12).
Protoévangile de saint Jacques (17, 3 et 18, 1).
Voragine, J. de, OFP, *Legenda aurea*, t. I, trad. J.-B. M. Roze, chronologie et introduction Révérend Père H. Savon, Paris : Garnier-Flammarion, 1967.

Ouvrages critiques

Bejczy, I., *La Lettre du Prête Jean. Une Utopie médiévale*, Paris : Imago, 2001.
Fauvelle-Aymar, F.-X., Hirsch, B., « L'Afrique, cette inconnue », *L'Histoire*, n° 296, mars 2005, p. 48-51.
Forero-Mendoza, S., *Le Temps des ruines. Le Goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel : Champ Vallon, 2002.
Garnier, F., *Le Langage de l'image au moyen âge. Signification et Symbolique*, Paris : Le Léopard d'or, 1982.
Le Goff, J., *Saint-François d'Assise*, Paris : Gallimard, « nrf », « Bibliothèque des histoires », 1999.
Perez-Higuera, T., *La Nativité dans l'art médiéval*, Paris : Citadelles & Mazenod, 1996.