

TRADITION, TRANSITION, INNOVATION

Comment les sciences humaines et sociales abordent le rapport entre continuité et rupture

Travaux issus de la journée d'étude des jeunes chercheurs ENC-EPHE organisée les 20 et 21 mai 2019.

Études réunies par Léo Davy.

École nationale des chartes

Date de mise en ligne : décembre 2024.

*Contenu mis à disposition selon les termes de la licence
Creative Commons : attribution, pas d'utilisation
commerciale, pas de modification.*

L'image médiévale entre tradition visuelle et innovation esthétique : le tympan de l'église de Bourg- Argental (XII^e siècle)

par SARAH GOUIN-BÉDUNEAU ♦

L'image médiévale entre tradition visuelle et innovation esthétique : le tympan de l'église de Bourg-Argental (xii^e siècle)

SARAH GOUIN-BÉDUNEAU ◆

Si la notion de modèle en histoire de l'art n'est souvent appliquée qu'à partir de la période moderne, et notamment pour des œuvres du xv^e siècle italien s'inspirant de sculptures antiques, la période communément désignée sous le nom de Moyen Âge ne devrait pas pour autant se trouver exclue de ce principe, alors prégnant dans les arts visuels. Le terme « modèle » n'est certes pas opportun pour l'étude de la période médiévale, bien que mentionné dans certaines sources originales. Il convient de privilégier pour celle-ci le concept de tradition visuelle, qui correspond davantage à l'idée médiévale de modèle qu'à l'acception que nous lui attribuons aujourd'hui. De fait, les xi^e et xii^e siècles pensent la création figurée en termes d'inspiration d'images antérieures. À cet égard, les écrits de Guigues le Chartreux sont explicites : « Quand tu peins ou fais quelque autre chose de ce genre, tu prends pour modèle un autre objet déjà vu ou présent »¹. Il ne s'agit cependant pas d'un processus de copie reproductive : lorsqu'une image s'inscrit dans une tradition visuelle, l'image originale – la plupart du temps figurée en contexte non monumental – évolue sans être dissoute. La recherche de la tradition visuelle d'une image permet donc de déterminer le niveau d'inventivité et la culture visuelle du concepteur d'images : plus les images correspondant à cette tradition sont rares, plus le concepteur fait preuve d'originalité, ce qui semble être le cas pour le portail de l'église de Bourg-Argental (Loire), daté de la seconde moitié du xii^e siècle. Au-delà des publications d'Arthur K. Porter ou de Jérôme Baschet, celui-ci n'a été que

1. Guigues le Chartreux, *Les méditations : recueil de pensées*, éd. et trad. Maurice Laporte, Paris, 1983, p. 236-237.

peu étudié, et jamais dans sa totalité². Le cycle de l'Enfance du Christ sculpté sur le tympan est en particulier largement inédit (fig. 1). Il comporte six scènes : l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'Annonce aux bergers ainsi que le voyage et l'Adoration des Mages. Nous nous concentrerons ici sur les traditions visuelles des images de ce cycle³ en appliquant la méthode sérielle établie par Jérôme Baschet⁴.

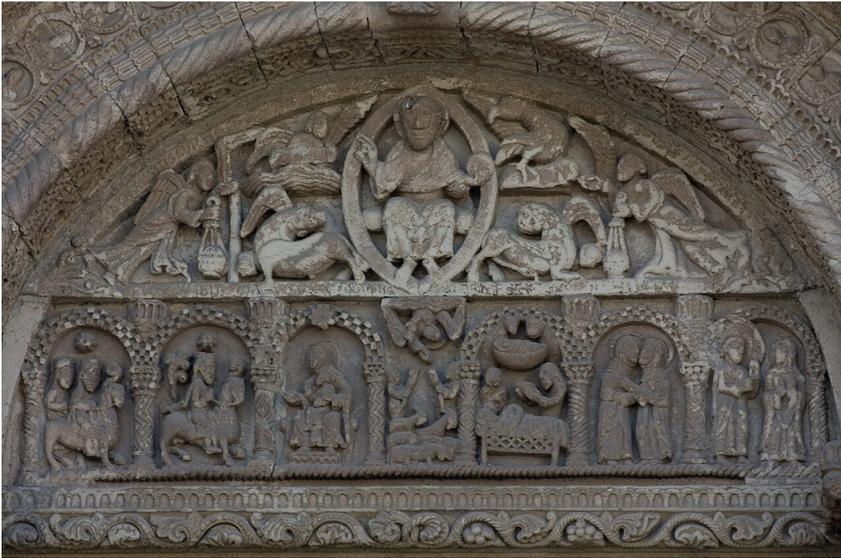


Fig. 1 | Tympan de l'église de Bourg-Argental, XII^e siècle, Daniel Villafruela, Wikimedia Commons.

2. Arthur Kingsley Porter, « Two Romanesque Sculptures in France by Italian Masters », dans *American Journal of Archaeology*, t. 24, 1920, p. 121-135 et id., *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, t. I, Boston, 1923, p. 146 ; Jérôme Baschet, *L'icônographie médiévale*, Paris, 2008, p. 73-92. Pour un bilan historiographique exhaustif, nous nous permettons de renvoyer à notre étude : Sarah Gouin-Béduneau, *Le portail de l'église de Bourg-Argental (XII^e siècle)*, mémoire de master 1, histoire de l'art, université de Poitiers, 2019, p. 19-40, dactyl.
3. Pour des raisons de droits d'auteur, nous ne reproduisons ici que les images du portail. Certaines images liées témoignant d'une tradition visuelle claire seront accessibles par des liens en notes. Pour les autres images, le lecteur est invité à se reporter aux bases de données des institutions conservant les documents.
4. Jérôme Baschet, « Corpus d'images et analyse sérielle », dans *Les images dans l'Occident médiéval*, dir. Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar, Turnhout, 2015, p. 319-332.

I. L'Annonciation

La première des scènes figurées sur le cycle est celle de l'Annonciation (Lc 1, 28-38), située à l'extrême droite. Dans cette scène, selon les textes sacrés, l'ange Gabriel descend sur terre et annonce à Marie la future naissance de Jésus par l'opération du Saint-Esprit. Le concepteur du portail de Bourg-Argental a figuré la scène sous une arcade (fig. 2). Gabriel est en pied et de profil ; il regarde la Vierge et désigne son buste de l'index. Derrière sa main droite et au-dessus de son doigt a été sculptée sa main gauche. Nous pouvons y distinguer son pouce replié sur la paume et ses autres doigts, probablement dépliés. Nous pouvons faire l'hypothèse, pour cette main gauche, d'un geste de salut. La Vierge est située à côté de lui, sur la gauche. Également en pied, son nimbe touche celui de Gabriel. Elle est figurée de face, bien qu'avec la tête tournée vers l'ange. Elle tient ses mains dans un geste signifiant l'accueil de la parole, le consentement ou l'oraison⁵.



Fig. 2 | Tympan de l'église de Bourg-Argental, XI^e siècle, scène de l'Annonciation, Daniel Villafruela, Wikimedia Commons.

5. Hélène Papastavrou, *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XI^e au XV^e siècle : l'Annonciation*, Venise, 2007, p. 64-65 ; Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, 1990, p. 289-295. Pour une analyse des significations de l'image, voir S. Gouin-Béduneau, *Le portail...*, p. 44-45.

Une expérience plastique similaire se retrouve dans l'image de l'Annonciation de l'évangélaire dit de saint Pierre, réalisé antérieurement au portail, au milieu du XI^e siècle environ⁶. À l'intérieur d'un espace architectural délimitant la scène, Gabriel y est figuré de profil et courbé, les pieds en mouvement sur la bordure inférieure. Comme dans l'Annonciation bourguisane, son aile droite dépasse largement sur le décor architectural. Marie est de face, les mains en position d'oraison et la tête tournée vers son interlocuteur. Au-delà de ces quelques points communs, notons que le concepteur de l'image a choisi de représenter le discours angélique par un procédé narratif subtil : la disposition particulière des mains de Gabriel. L'archange fait de sa main droite le geste de la parole (*allocutio*), avec son index et son majeur levés exactement au niveau du visage de Marie, tandis que sa main gauche a été peinte en-dessous⁷. Celle-ci signifie la désignation de la Vierge comme lieu de l'Incarnation, mais pas grâce à l'index comme à Bourg-Argental puisqu'elle est ici dépliée au niveau du ventre marial. L'image du portail peut donc être mise en relation avec la représentation de cet évangélaire par une conception similaire de l'espace, de la relation entre les deux protagonistes et, surtout, du déroulement du discours angélique par la juxtaposition des mains. Cette juxtaposition figure en premier lieu le salut à Bourg-Argental et la parole dans l'évangélaire, en second lieu la désignation de l'endroit de l'Incarnation pour les deux images. Nous pouvons souligner la rareté de cette tradition visuelle, puisque les images médiévales de l'Annonciation comportent le plus souvent une séparation entre l'archange et la Vierge. Cela peut se traduire par un élément figuré entre les deux personnages, comme un ornement végétal⁸ ou une colonne⁹. Cet élément de rupture peut également être intrinsèquement attaché à l'archange : c'est le cas du bâton ou du sceptre¹⁰, du phylactère¹¹ ou de l'une de ses mains qui peut être représentée contre

6. Rome, Biblioteca apostolica vaticana, S. Pietro D.153, fol.18v, lien vers l'image : https://digi.vatlib.it/view/MSS_Arch.Cap.S.Pietro.D.153.

7. J.-C. Schmitt, *La raison des gestes...*, p. 99 et 109.

8. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, 567.

9. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 64-97 mg.21, fol. 11 ; H. Papastavrou, *Recherche iconographique...*, p. 240-242.

10. Trier, Stadtbibliothek, ms. 24, fol. 9v.

11. La Haye, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 F 13, fol. 14v.

lui, tenant son vêtement, afin de figurer une distance avec Marie¹². Une dernière possibilité est celle d'une rupture figurée par une conception spéciale de l'espace pour séparer les deux personnages. Parmi les différentes manifestations de cette rupture, citons un trône sur lequel est assise la Vierge¹³ ou la représentation d'un édifice, souvent du côté de la Vierge, signifiant plus nettement la différence entre les espaces céleste et terrestre¹⁴. Mentionnons enfin le voile, la plupart du temps attaché à un édifice¹⁵. Ainsi, seules les Annonciations de Bourg-Argental et de l'évangéliste semblent traduire une telle proximité entre Gabriel et la Vierge par l'absence de tout élément pouvant introduire une rupture, ainsi que par une rhétorique des gestes très réfléchie. À notre connaissance, ces choix, rares, font de l'image bourguisane un *unicum* parmi les occurrences médiévales du thème composant notre corpus.

II. La Visitation

À la scène de l'Annonciation succède celle de la Visitation (fig. 3). Elle la suit également dans l'Évangile de Luc, et énonce la visite que fait la Vierge à sa cousine Élisabeth, stérile et pourtant enceinte de Jean le Baptiste (Lc 1, 39-45). À Bourg-Argental, le concepteur des images a figuré les deux femmes au centre de l'espace sous l'arcade. Nous pouvons faire une hypothèse quant à leurs identités respectives : celle placée sur la droite de l'image est légèrement plus grande, et son nimbe est perlé alors que celui de l'autre femme est dépourvu de toute ornementation. Ces observations nous permettent de présumer que la femme de droite est Marie, et que celle de gauche est Élisabeth. Les deux femmes sont de profil. Voilées et nimbées, elles s'échangent un baiser sur la bouche et s'enlacent. Deux de leurs bras passent derrière leurs nuques, et les extrémités de leurs doigts

12. BM Amiens, ms. 132, fol. 9v; Aurélia Stapert, *L'ange roman dans la pensée et dans l'art*, Paris, 1975, p. 363-364.

13. Londres, British Museum, 1856-0623.17.

14. Cologne, Museum Schnütgen, B105.

15. Cassino, Biblioteca statale del monumento nazionale del Montecassino, 99 h 99, fol. 5v. Sur ces éléments, voir H. Papastavrou, *Recherche iconographique...*, p. 233-238, 239-240, 243-248, 323-340.

sont d'ailleurs visibles. Marie se courbe légèrement pour embrasser Élisabeth qui plie les genoux. Leurs deux autres bras sont baissés et s'entrecroisent. La main droite de Marie vient s'appuyer à plat sur la hanche d'Élisabeth ; son bras tendu passe devant celui de sa parente, dont la main est placée à l'arrière de la hanche de Marie, jusqu'à se replier dans son dos¹⁶.



Fig. 3 | Tympan de l'église de Bourg-Argental, scène de la Visitation, XII^e siècle, Daniel Villafruela, Wikimedia Commons.

Cette image nous semble s'inscrire dans une tradition visuelle assez longue, bien que rare. Il s'agirait de celle des images figurant Marie et Élisabeth dans un même espace simple, sans aucun autre élément d'aucune sorte, se donnant un baiser en s'enlaçant mutuellement avec deux bras représentés devant elles, et les deux autres passant derrière leurs nuques, tout en présentant presque systématiquement une valorisation de la Vierge. Cette tradition a vu le jour à partir du Moyen Âge central, comme en témoigne un calice bas-saxon daté de 1160-1170¹⁷. Les mouvements suggérant l'arrivée

16. Pour une analyse des significations de l'image, voir S. Gouin-Béduneau, *Le portail...*, p. 48-52.

17. Vienne, Kunsthistorisches Museum, 8924, lien vers l'image : <https://www.khm.at/objektdb/detail/94941/>.

et l'accueil sont ici plus discrets et les corps bien plus statiques, mais la rencontre et l'interaction entre les deux femmes sont signifiées par la superposition des deux nimbes, comme à Bourg-Argental. Remarquons que les images des manuscrits antérieurs et contemporains semblent privilégier un enlacement sans baiser avec la présence d'éléments additionnels autour des femmes : personnages¹⁸, éléments végétaux¹⁹ ou architecturaux²⁰. Le concepteur des images du portail semble donc avoir privilégié pour la Visitation des images sur des supports sculpturaux. Notons néanmoins qu'aucune de ces images ne représente les bras des deux femmes dirigés vers leurs ventres et l'accueil d'Élisabeth par de telles positions des bras. Nous pouvons donc estimer que l'image de Bourg-Argental est, à ce jour et parmi notre corpus, un *unicum*. Plus généralement, la Visitation bourguisane s'inscrit dans son époque puisque, au Moyen Âge central, entre 10 et 15 % des représentations seulement comportent une distance entre les deux femmes²¹. Cependant, si l'on déplace l'analyse du point de vue du support, cette proximité contribue à faire de la Visitation de Bourg-Argental une image profondément originale : à partir du XI^e siècle, les images de la Visitation commencent à figurer Élisabeth et Marie dans une composition les rapprochant, mais surtout sur des chapiteaux. En regard de cela, nous pouvons davantage apprécier le caractère atypique de la Visitation de Bourg-Argental, sculptée sur un tympan.

III. La Nativité

À la suite de la Visitation est figurée la Nativité, épisode relatant la naissance de Jésus et ses circonstances (Lc 2, 1-7). Le concepteur de l'image du tympan a ici dépassé les propos du texte biblique. La Vierge est couchée dans un lit à motif de croisillons derrière lequel une sage-femme a été représentée de face, pointant de l'index droit le troisième protagoniste. Ce dernier est également debout derrière

18. New York, Morgan Library, ms. 724, fol. 1v.

19. *Ibid.*, ms. 781, fol. 132.

20. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Guelf. 16.1 Aug. 2^o, fol. 8v.

21. Anne-Marie Velu, *La Visitation dans l'art : Orient et Occident (V^e-XV^e siècle)*, Paris, 2012, p. 47-48.

le lit marial ; nous pouvons l'identifier sans trop de risque comme Joseph. C'est le plus imposant des quatre personnages représentés dans cette Nativité. La bouche ouverte, il avance de profil vers le centre de l'image, en tenant dans ses mains un objet concave, placé au-dessus du ventre de Marie. Sur le troisième niveau de l'image se situe l'Enfant dans sa couche, adoré à sa droite par l'âne et à sa gauche par le bœuf. Sa couche, dépourvue de toute ornementation extérieure, a une forme arrondie et très concave. Son corps est maintenu dedans par deux petites attaches croisées. Au-dessus de lui, seules les têtes et encolures des animaux sont visibles et dépassent très légèrement sur l'arcade²².

Cette figuration singulière de la Nativité ne semble s'inscrire dans aucune tradition visuelle directe à proprement parler. Sa composition est tout d'abord unique par la disposition des personnages : il existe des images de la Nativité présentant Marie et Joseph sous Jésus, mais celles-ci sont très rares²³. Les images du premier Moyen Âge privilégient généralement une disposition centrée, avec Marie et Joseph entourant l'Enfant, que la Vierge soit assise²⁴ ou allongée²⁵. Une autre tradition visuelle courante consiste à placer les deux parents au-dessus de l'Enfant²⁶. Dans une dernière tradition encore, moins fréquente, on représente la Vierge au-dessus et Joseph au même niveau que l'Enfant²⁷. Mais le choix de sculpter la sage-femme aux côtés de Marie lorsque celle-ci et Joseph sont représentés sous l'Enfant est une pure innovation : les concepteurs d'images antérieurs la représentent systématiquement quand au moins la Vierge est située au-dessus de l'Enfant²⁸. De la même manière, l'image du portail s'émancipe des traditions visuelles des gestes effectués par la sage-femme et Joseph. La sage-femme est fréquemment représentée remplaçant l'oreiller de la

22. Pour une analyse des significations de l'image, voir S. Gouin-Béduneau, *Le portail...*, p. 55-63.

23. Paris, Arsenal, ms. 592, fol. 18v.

24. Trier, Stadtbibliothek, ms. 24, fol. 13v.

25. Brunswick, Herzog Anton Ulrich Museum, MA 59.

26. Londres, British Library, Add. 49598, fol. 15v.

27. BM Rouen, ms. 274, fol. 32v.

28. BM Boulogne-sur-Mer, ms. 11, fol. 12.

Vierge²⁹ ; quant à Joseph, il est souvent figuré songeur³⁰. Encore une fois, la Nativité bourguisane semblerait proposer une création visuelle complète pour ces deux figures. Le lit de la Vierge et son aspect extérieur paraissent également être des innovations esthétiques dépassant les traditions visuelles connues. De fait, les créateurs médiévaux choisissent souvent de figurer un lit apparent richement orné, notamment par des boules à l'extrémité de ses montants³¹, ou encore dissimulé par des draps³². Une troisième tradition visuelle consiste à peindre le lit comme une abstraction³³. Ces différents aspects témoignent de l'extrême inventivité que le concepteur des images du portail forézien a déployée dans son œuvre, et particulièrement pour cette scène de la Nativité qui vient confirmer la singularité considérable des deux scènes précédentes.

IV. L'Annonce aux bergers

La quatrième scène du cycle de l'Enfance, qui est également sa scène centrale, est celle de l'Annonce aux bergers. Dans cet épisode biblique, un ange descend sur terre et annonce à un groupe de bergers la naissance du Sauveur (Lc 2, 8-15). Cette image a été sculptée directement sous le Christ en majesté du registre supérieur. Sont visibles deux bergers, de profil, tous deux adossés à une colonnette. Ces derniers tiennent chacun un bâton et lèvent une main en un geste d'adoration. Leurs têtes sont également dressées en direction de cette zone supérieure, où a été figuré un ange. Seul son buste est visible. Positionné à la verticale, il sort d'une nuée la tête en bas, sous la mandorle de la *Maiestas Domini*. Sa tête est dirigée vers le berger de gauche, mais chacune de ses mains est orientée vers l'un des deux personnages. Sa main gauche descend plus bas que l'autre, jusqu'à se retrouver très proche de la main du berger vers laquelle elle se dirige.

²⁹. Liverpool, Walker Art Gallery, M.8090.

³⁰. BNF, ms. lat. 3630, fol. 2v ; Paul Payan, *Joseph, une image de la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, 2006, p. 125.

³¹. BM Amiens, ms. 132, fol. 10.

³². BNF, ms. lat. 796, fol. 52v.

³³. BNF, ms. lat. 10438, fol. 65v.

L'autre main se situe plus haut, au niveau de sa tête, et a été sculptée dans des dimensions moindres. Enfin, aux pieds des bergers sont représentés deux caprins et cinq ovins. Tous ces animaux se dirigent dans la même direction, à savoir celle de la Nativité voisine³⁴.

Une expérimentation iconique analogue peut être observée dans l'Annonce peinte dans l'évangélaire de Reichenau³⁵. Nous pouvons y voir deux bergers en pied, l'un en face de l'autre, la tête levée. L'un est appuyé sur son bâton, l'autre le tient dans une de ses mains, cachée par son vêtement. Tous deux ont la main droite dirigée vers le haut de l'image, l'un élevant l'index et le majeur en un geste d'allocution, l'autre étendant tous ses doigts en un geste d'adoration. Deux moutons ont été peints à leurs pieds. Leurs corps se dirigent vers la seconde scène de l'image, bien que leurs têtes soient tournées dans la direction opposée. Le registre supérieur vers lequel les bergers dirigent leurs regards et leurs gestes est occupé par un ange dont seul le haut du corps est visible. Il surgit d'une abstraction émergeant de la bordure supérieure, abstraction semi-circulaire signifiant son origine céleste. Sa tête et sa main gauche sont dirigées vers le berger de gauche. Sa main droite réalise le même geste, mais est dirigée vers le second berger. Plusieurs éléments nous autorisent à voir dans cette image peinte la tradition visuelle de l'Annonce aux bergers de l'église forézienne. D'une part, la composition est très semblable à celle de l'image de Bourg-Argental, puisque formée par deux bergers symétriques, des animaux venant rompre cette symétrie et un ange descendant à la verticale mais montrant un contact plus proche avec l'un des bergers par sa tête penchant de son côté et sa main touchant presque celle de l'homme. L'unicité de cette configuration permet d'apprécier la singularité de ces deux images parmi les représentations médiévales de l'Annonce. De fait, beaucoup d'images de manuscrits antérieurs et contemporains comportent un ange peint sur le même niveau que les bergers, à qui le messager divin annonce la nouvelle d'une seule main³⁶. Une deuxième possibilité consiste à figurer l'ange surgissant d'un angle supérieur de l'image, avec toujours une seule main véhiculant visuellement

34. Pour une analyse des significations de l'image, voir S. Gouin-Béduneau, *Le portail...*, p. 66-69.

35. Berlin, Kupferstichkabinett, 78 A 2, fol. 9v.

36. BNF, ms. lat. 8878, fol. 12v.

l'annonce³⁷. D'autres images, moins courantes, représentent l'ange sur une butte³⁸. Enfin, une dernière tradition visuelle privilégie plusieurs anges émergeant des nuées³⁹. Là encore, les images du lectionnaire et du tympan de l'église de Bourg-Argental, par leur composition et les positions et gestes des personnages, témoignent d'une rareté qui mérite d'être soulignée.

V. Le voyage et l'Adoration des Mages

La dernière scène du cycle de l'Enfance sculpté sur le tympan est constituée de deux épisodes bibliques, le voyage et l'Adoration des Mages. Dans le texte sacré, les Mages, guidés par l'étoile, effectuent un voyage vers Bethléem afin d'adorer Jésus (Mt 2, 9-11). Le concepteur des images de Bourg-Argental a déployé ces deux scènes sous trois arcades, à la suite de l'Annonce aux bergers. Sous la première arcade se trouvent deux Mages couronnés, portant la barbe et chevauchant leurs montures. Un seul cheval est cependant visible, puisque l'un des Mages a été représenté au premier plan et cache donc la monture du second. Les animaux sont de profil, mais les visages des Mages sont de face. Une étoile a été sculptée au-dessus de leurs têtes. Nous pouvons apercevoir un harnachement assez ornementé, notamment par une volute sur la têtère du cheval. Le troisième Mage apparaît seul sous la deuxième arcade. Il est également couronné et barbu, mais son visage est de profil. La cape de son manteau est visible dans son dos et épouse la ligne de la croupe du cheval. En plus de la volute sur la têtère, nous pouvons observer des motifs de points et de larmes sur sa bricole. Derrière le Mage a été représentée une palmette à quatre feuilles dont la plus haute pointe vers l'étoile au-dessus de sa tête, très légèrement plus relevée vers le haut que les précédentes. La troisième et dernière arcade de la scène présente une image du Trône de la sagesse ou *Sedes sapientiae*. Sur un piédestal, la Vierge tient l'Enfant sur ses genoux. Leurs corps sont représentés de trois quarts face et leurs visages de profil, tournés vers les Mages

37. Hanovre, Museum August Kestner, WM XXIa 37, fol. 123.

38. Hildesheim, Dombibliothek, ms. 688, fol. 37.

39. Uppsala, Universitetsbibliothek, C.38, fol. 17.

cheminant vers eux. Marie tient un objet dans sa main droite, tendue devant elle en direction des Mages, qui a subi l'érosion de la pierre et n'a pu être identifié ; en revanche, le geste qu'elle effectue est celui de la réception. Enfin, une troisième étoile est visible dans cette scène, mais elle est située sur l'arcade même. Elle est beaucoup plus grande et plate que les précédentes et a la forme d'une fleur à pétales nervurés⁴⁰.

La réunion de ces deux scènes en une image semble constituer une innovation iconique à part entière : dans toutes les images antérieures du voyage et de l'Adoration des Mages, les deux épisodes sont strictement séparés. Ainsi, dans le sacramentaire dit de Drogon figure un cycle des Mages composé de trois épisodes : la rencontre avec Hérode, le voyage et l'Adoration⁴¹. La triade des Mages y est représentée trois fois, une fois pour chaque scène, et chaque moment de l'histoire biblique est fermement distingué des autres par un espacement assez conséquent. Cette fragmentation stricte du cycle se poursuit dans les images du Moyen Âge central : c'est le cas du psautier d'Eadwine⁴². Ces manuscrits expriment la rupture entre les épisodes de manière plus ostensible par des bordures ornementées entre les images. Par cette séparation des deux épisodes, la figuration des Mages du portail semble donc constituer un *unicum*. Les manuscrits que nous venons de mentionner peuvent nous servir de support une seconde fois pour démontrer la singularité d'un autre élément : les trois étoiles et leur rôle dans le déroulement narratif de l'image. Dans aucune de ces œuvres peintes ni dans aucune autre image médiévale le motif de l'étoile ne se répète comme sur le tympan de l'église de Bourg-Argental. Certaines images, comme celle du sacramentaire dit de Drogon, présentent deux étoiles, l'une pour le voyage et l'autre pour l'Adoration, mais cette répétition ne relève pas de procédés de narration analogues. De la même manière, bien que de nombreuses images comportent une étoile avec une forme végétale, aucune n'est intégrée dans un processus structurel aussi fin que celui proposé par le concepteur du portail. Nous pouvons aussi noter la singularité des Mages en eux-mêmes dans le paysage

⁴⁰. Pour une analyse des significations de cette image, voir S. Gouin-Béduneau, *Le portail...*, p. 73-83.

⁴¹. BNF, ms. lat. 9428, fol. 34v.

⁴². Londres, British Library, Add. 37472, fol. 2.

iconique médiéval de la scène. Matthieu Beaud a montré que, à partir du XI^e siècle, la tendance prédominante concernant la gestuelle et les positions des Mages consistait à représenter le premier prosterné ou agenouillé tandis que les deux autres désignent l'étoile⁴³. Cette animation n'est pas visible à Bourg-Argental, puisque les Mages sont à cheval et tiennent les rênes de leurs montures. Même en analysant les figurations médiévales du voyage des Mages, aucune fragmentation similaire à celle de Bourg-Argental ne peut s'observer dans les images antérieures. Si beaucoup en effet présentent une division de la triade, celle-ci se manifeste par la gestuelle et les regards, et jamais par les modalités choisies pour l'image à Bourg-Argental. Ainsi, une enluminure du *Codex Egberti* présente le groupe des Mages séparé en deux parties, avec le premier Mage tourné vers les deux autres qui le regardent pour leur indiquer la voie⁴⁴. Dans cette image comme dans toutes les autres figurations des épisodes, le fractionnement de la triade n'est jamais comparable au morcellement discret observé à Bourg-Argental, qui constitue en cela un exemple unique⁴⁵. Enfin, la réception d'un présent par Marie est un motif singulier, puisque celui-ci semble être une innovation complète. Dans les images médiévales antérieures, il est fréquent qu'un simple geste de bénédiction de l'Enfant soit privilégié, tandis que la Vierge entoure Jésus de ses bras⁴⁶. Un autre choix consiste à représenter le Christ effectuant un geste de réception. Ce choix a perduré durant tout le premier Moyen Âge⁴⁷. Enfin, une troisième possibilité, extrêmement rare et qui semble se rapprocher de l'image de Bourg-Argental, consiste à figurer la Vierge effectuant un geste de réception, mais sans jamais tenir d'objet⁴⁸. Ce

43. BNF, ms. lat. 12117, fol. 108v ; Matthieu Beaud, *Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du X^e au XII^e siècle : le thème des Rois mages et sa diffusion*, thèse de doctorat, histoire de l'art, université de Bourgogne, 2012, dactyl., p. 157.

44. Trier, Stadtbibliothek, ms. 24, fol. 17.

45. Du fait de contraintes liées à la longueur de notre contribution, nous ne pouvons développer ici les traditions visuelles de l'image liées à la thématique de l'entrée dans l'espace sacré. Sur cet aspect, voir S. Gouin-Béduneau, *Le portail...*, p. 86.

46. New York, Morgan Library, ms. G.44, fol. 8.

47. New York, Morgan Library, ms. 492, fol. 20v.

48. BNF, ms. lat. 18005, fol. 34v ; New York, Morgan Library, ms. 645, fol. 2v.

dernier constat nous laisse supposer que le concepteur de la sculpture du portail forézien a entièrement créé ce motif sans se situer dans une tradition visuelle précise.

VI. Conclusion

L'analyse de chaque scène du point de vue du concept de tradition visuelle nous autorise donc à présumer le niveau d'inventivité et de créativité du concepteur. Certaines images du cycle, notamment l'Annonciation, la Visitation ainsi que l'Annonce aux bergers, semblent s'inscrire dans des traditions visuelles excessivement rares, souvent limitées à une seule et unique image antérieure à la construction du portail. La Nativité et la scène des Mages présentent quant à elles des antécédents pour certains motifs ponctuels, mais semblent constituer pour l'essentiel des innovations visuelles complètes. Au terme de cette étude, il apparaît ainsi que le concepteur du portail a fait preuve d'une extrême originalité, tant dans le propos des images que dans les modalités de figuration qu'il a choisi pour l'exprimer. Il est évidemment impossible d'affirmer avec certitude que le concepteur des images du portail de Bourg-Argental a vu les images antérieures que nous avons mentionnées. Notre objectif est simplement de démontrer qu'une même forme plastique se développe sur plusieurs médiums, et que l'évolution observable entre ces images antérieures et celles du portail forézien correspond pleinement à la mentalité avec laquelle les artistes médiévaux abordaient la création visuelle. Il convient également de garder à l'esprit le caractère forcément partiel de notre étude, limité par la non-exhaustivité des bases de données consultées d'une part – aussi conséquentes soient-elles –, et par l'aspect lacunaire des documents médiévaux parvenus jusqu'à nous d'autre part. Nous soulignons donc la grande prudence qui a présidé à nos recherches et à l'avancement de nos hypothèses, ainsi que notre ouverture au débat méthodologique.

SARAH GOUIN-BÉDUNEAU

Université de Poitiers