



Giovanni di Franco au Louvre : deux Adorations et un mur de pierres

par Cyril Gerbron

Un panneau de Giovanni di Franco conservé au Louvre montre l'Adoration de l'Enfant par la Vierge et Joseph et l'Adoration des Mages, deux épisodes séparés par un mur de pierre partiellement effondré. Ce curieux bâtiment renvoie à un riche réseau de métaphores bibliques tout en participant à la révélation de la double nature du Sauveur.

Parmi les peintures italiennes de la collection Campana conservées au Louvre, figure un panneau fort mystérieux (fig. 1). Les historiens n'ont retrouvé aucun document qui permettrait de déterminer la date, la provenance et l'apparence de l'œuvre à laquelle il appartenait, même si son format invite à l'identifier à un panneau de prédelle. Longtemps attribué à Giovanni di Francesco (vers 1418-1459), il est aujourd'hui donné à Giovanni di Franco di Piero (1425/1426-1498), aussi connu sous le nom de Maître du triptyque Carrand¹, mais l'activité de ce peintre est peu documentée. Formé à Florence dans un climat artistique dominé par les figures d'Andrea del Castagno, Filippo Lippi et Domenico Veneziano, Giovanni di Franco apprécie les couleurs claires et franches, les contours incisifs, et porte une attention remarquable aux effets lumineux : ses œuvres baignent dans une claire lumière d'après-midi qui découpe nettement les formes, mais qui peut se colorer de reflets dorés ou se transformer en une douce pénombre comme dans la partie gauche du panneau du Louvre.

La construction narrative de cette œuvre est tout à fait singulière : alors que les différents récits des prédelles sont à cette époque habituellement isolés les uns des autres, le panneau Campana montre l'Adoration de l'Enfant par la Vierge et Joseph puis par les Mages au sein d'une seule image. Les deux épisodes sont séparés par un élément qui ajoute au mystère : un mur de pierres en partie écroulé dont chaque bloc est peint avec une grande attention. Le processus répétitif et accumulatif qui consiste à dépeindre autant de pierres répète le processus de l'érection d'un mur réel : pierre après pierre, le peintre édifie patiemment un mur



1. Giovanni di Franco. *Adoration de l'Enfant et Adoration des Mages*. Vers 1460 ?
Tempera sur bois. H. 0,21 ; L. 1,17. Paris. Musée du Louvre. Département
des Peintures. Inv. M.I. 523.

figuratif. Ce motif semble avoir été apprécié dans l'entourage de Filippo Lippi (1406-1469), comme en témoignent l'*Adoration* réalisée par le maître dans le dôme de Spolète (fig. 2), qui entretient d'ailleurs d'autres rapports avec le panneau du Louvre², et l'œuvre de Fra Diamante (vers 1430-vers 1498), idéalement exposée au-dessus du panneau de Giovanni di Franco dans le Salon Carré du Louvre (fig. 3). D'autres maîtres italiens ont adopté le motif³ (fig. 4), mais il présente des caractères bien spécifiques dans l'œuvre de Giovanni di Franco.

Par l'importance visuelle qui lui est octroyée, le mur de pierres dépasse le statut de simple décor : il se déploie sur un peu moins des deux tiers de la largeur du panneau et avance jusqu'au premier plan



2. Filippo Lippi. *Adoration de l'Enfant*. 1467-1469. Fresque. Spolète. Cathédrale (abside).

entre les deux Adorations. Précisément à cet endroit, il présente une large faille. L'amas de blocs au premier plan est sans doute le résultat d'un effondrement, tandis que l'origine des très nombreux blocs visibles derrière le mur est plus difficile à déterminer. Les pierres tombées au sol et celles qui construisent encore le mur sont vivement éclairées : au plus près du regard du spectateur, elles imposent leur forte présence matérielle, leurs purs volumes géométriques, mais aussi quelques irrégularités. Loin de s'effacer pour mettre en valeur les personnages, le mur suscite l'interrogation. En outre, il ne présente ni portes ni fenêtres et son plan au sol, avec le décrochement formant un angle aigu, ne répond pas à une logique architecturale vraisemblable. Tout invite à voir en lui un objet symbolique, que cette étude va tenter de mieux comprendre. Il est toujours délicat de déterminer à quelles sources textuelles le peintre, les commanditaires et les destinataires d'une image ont pu avoir accès, mais nous allons montrer que, dans le cas qui nous occupe, toutes les idées associées au motif du mur de pierres trouvent leur origine dans la Bible. Si le panneau appartenait bien à une prédelle, il était principalement visible par les membres du clergé qui connaissaient les psaumes par cœur pour le chant de l'office, récitaient ou chantaient régulièrement les versets utilisés comme répons ou antiennes, lisaient des extraits de la Bible lors de la messe et les commentaient dans leurs sermons et homélies. On peut donc considérer que les textes sur lesquels nous allons nous appuyer étaient bien connus des principaux destinataires de l'image, et sans doute dans une large mesure des simples fidèles. Trois thèmes scripturaires peuvent être retenus pour l'interprétation du mur de pierres : le remplacement du Temple par l'Église, la « pierre angulaire » et les « pierres vivantes ».

Destruction du Temple, construction de l'Église

Si le sacrifice du Christ sur la croix marque le passage historique de l'ère de la Loi à celle de la Grâce, la Nativité marque l'articulation entre l'ère des prophéties et celle des accomplissements. Le Messie se rend alors visible pour la première fois : tout ce que les prophètes et les récits de l'Ancien Testament ont annoncé et préfiguré commence à advenir. Ainsi, bien que le bœuf et l'âne ne soient pas mentionnés par Luc, le seul évangéliste qui raconte la naissance du Sauveur, leur présence dans les images de l'Adoration accomplit un verset d'Isaïe : « Le bœuf a connu son maître et l'âne la crèche de son maître ; Israël n'a pas connu, mon peuple n'a pas compris » (Is 1, 3). Quoiqu'issu d'un texte hébreu, ce passage insiste



3. Fra Diamante. *Adoration de l'Enfant*. Vers 1465-1470. Tempera sur bois.
H. 1,66 ; L. 1,66. Paris. Musée du Louvre. Département des Peintures.
INV. 338.

sur l'aveuglement des juifs. Les chrétiens peuvent le lire comme un appel à la venue d'un peuple capable de connaître et de comprendre, un peuple représenté et incarné par la Vierge, première adoratrice de Jésus. Après avoir retracé la généalogie du Christ et établi ainsi la continuité entre lui et les patriarches de l'Ancien Testament, Matthieu explique : « Tout ceci a été fait afin que soit accompli ce que le Seigneur a dit par le prophète : Voici, une vierge aura un fils en son sein et le mettra au monde, et ils l'appelleront Emanuel [Is 7, 14], qui est interprété Dieu avec Nous » (Mt 1, 22-23). Dieu avec nous, Dieu devenu homme parmi les



4. Sandro Botticelli (1444/1445-1510). *Adoration des Mages*. Vers 1475. Peinture sur bois. H. 1,11 ; L. 1,34. Florence. Galerie des Offices. Inv. CSE-S-000213-9686.

hommes : c'est précisément ce que montrent les images de l'Adoration de l'Enfant, moins un événement qu'un mystère, qui change l'histoire et la perception même de l'histoire. La naissance du Sauveur signifie la chute d'Israël et de l'Ancienne Loi, le commencement de la Nouvelle, contenue dans le Nouveau Testament. Le peintre qui souhaite saisir le mystère de la Nativité, offrir une « définition » du nouveau-né et de sa mission, devra donc réfléchir sur la manière de représenter l'articulation de deux ères et de deux textes qui forment aussi un seul ensemble.

Lors de la Présentation au Temple, Siméon dit à Marie : « Il a été établi pour la ruine et la résurrection de beaucoup dans Israël et comme un signe qui sera contredit » (Lc 2, 34). Ce verset est le premier de l'évangile lu durant la messe de l'octave de la Nativité⁴ : il est lié d'un point de vue liturgique à l'événement illustré par Giovanni di Franco. Rab Hatfield a associé de manière convaincante les bâtiments en ruine, qui sont un décor courant pour les premiers moments de la vie du Christ dans la peinture italienne depuis les années 1420, à l'utilisation par Siméon du mot *ruinā*⁵. Ce terme, ainsi que la référence à Israël, sont parfaitement adaptés à l'épisode au cours duquel le vieillard prononce ces paroles. La Présentation se déroule dans le Temple de Jérusalem, le bâtiment le plus représentatif du judaïsme, où Marie et Joseph se sont rendus afin de respecter les prescriptions de la Loi mosaïque. En outre, Luc rapporte que quelques jours avant la Passion, alors que « certains disaient du Temple qu'il était orné de bonnes pierres et de dons, [Jésus] dit : Les choses que vous voyez, les jours viendront où il ne restera pas pierre sur pierre qui ne sera pas détruite » (Lc 21, 5-6 ; voir aussi Mt 24, 1-2 et Mc 13,

2). L'expression *lapis super lapidem* apparaît aussi dans un verset où le Christ, agissant à la manière d'un prophète, s'adresse à Jérusalem : « Les jours viendront pour toi et les ennemis t'entoureront d'une tranchée et t'encercleront et te serreront de tout côté, et te renverseront à terre, toi et les fils qui sont en toi. Et ils ne laisseront pas en toi pierre sur pierre, car tu n'as pas connu le temps de ta visitation » (Lc 19, 43-44). L'expression laisse imaginer un mur uniquement composé de pierres sèches, précisément ce que Giovanni di Franco a dépeint. Ni mortier pour les joints entre les blocs, ni enduit pour les couvrir et les protéger, ni ornementation sculptée ou peinte : seulement des pierres.

Les exégètes ont relié les idées de *ruina* et *resurrectio* ou reconstruction présentes dans les évangiles à plusieurs textes de l'Ancien Testament. La ruine est évoquée en Osée 10, 2 (« Il brisera leurs simulacres, il dévastera leurs autels ») et Isaïe 30, 12-13 (« Le Saint d'Israël a dit : parce que vous avez rejeté cette parole et avez souhaité la calomnie et le tumulte et vous êtes appuyé sur lui, à cause de cela cette iniquité sera pour vous comme une brèche qui tombe et qui est recherchée dans un mur élevé car soudain, tandis qu'on ne s'y attend pas, viendra son écroulement »). L'idée de *resurrectio* apparaît en Amos 9, 11 : « En ce jour je relèverai le tabernacle de David, qui est tombé, et j'édifierai de nouveau les ouvertures de ses murs, et ce qui était écroulé je le restaurerai, et je le reconstruirai comme dans les jours anciens ». Le tabernacle de David est principalement évoqué en II Samuel 6. Érigé sur le mont Sion à Jérusalem, il abritait l'Arche d'Alliance. Les Actes des apôtres relatent que saint Jacques a cité le verset d'Amos à Jérusalem

au cours d'une discussion sur la légitimité de diffuser le message du Christ auprès des Gentils (Ac 15, 7-17). Jacques est en faveur de cette diffusion car « à cela s'accordent les mots des prophètes, comme il est écrit ». Il cite alors Amos 9, 11 et le verset suivant qui se réfère à « toutes les nations ». La reconstruction est ainsi liée à la diffusion universelle de la foi dans le Christ.

Le mur de Giovanni di Franco peut-il être relié à ce réseau de textes bibliques ? Notons tout d'abord qu'il n'est pas conforme à l'idée moderne de ruine. S'il est affecté de lacunes dans sa partie supérieure et si certaines de ses pierres sont fêlées, l'appareillage des blocs encore debout produit une impression de grande solidité. Il n'y a pas ici de rêverie romantique sur le passage du temps et l'impermanence de toute chose, mais plutôt l'illustration des idées de destruction, construction ou reconstruction. La cassure qui affecte l'angle du mur n'est pas le résultat d'un processus normal d'usure par le temps, mais d'un écroulement soudain, ou plus encore d'une opération de déconstruction. L'in vraisemblance confère un caractère miraculeux à la cassure, si bien que l'on pense à Isaïe 30, 13 (« Soudain, tandis qu'on ne s'y attend pas, viendra son écroulement ») : le simple fait de la naissance du Christ et de la reconnaissance de sa divinité entraîne l'effondrement des œuvres juives. Ceci évoque les prodiges qui se sont produits lors de la consommation du sacrifice du Christ, dont certains sont de nature minérale ou architecturale. Matthieu écrit que « le voile du Temple a été déchiré en deux parties depuis le haut jusqu'au bas, et la terre a tremblé et les pierres ont été séparées (*petrae scissae sunt*) » (Mt 27, 51). Selon une légende médiévale très diffusée, « la nuit même où la Vierge enfanta, le temple [de la Paix à Rome] s'écroula de fond en comble, et c'est sur son emplacement que fut construite depuis l'église de Saint-Marie-la-Nouvelle »⁶.

Dans ce dernier texte de Jacques de Voragine, la destruction devient une manifestation paradoxale de renouveau. La Nativité, bien sûr, n'est pas seulement une œuvre de négation et Giovanni di Franco a également inséré des signes liés à la construction. Ainsi que l'indique leur disposition régulière, les pierres manquantes dans le mur correspondent aux trous laissés dans la maçonnerie pour l'installation des échafaudages ; des poutres de bois sont d'ailleurs insérées à l'intérieur de ces trous dans les *Adorations* de Filippo Lippi à Spolète et de Fra Diamante au Louvre. Ils évoquent donc la possibilité d'une reconstruction. Les matériaux utilisables pour une telle opération sont également présents. Les pierres visibles à travers la cassure du mur sont plus grosses que celles situées devant, leurs formes sont plus régulières et elles ne sont pas mélangées de petits cailloux comme c'est le cas pour ces dernières. En vertu de leur plus grand degré de perfection, elles pourraient constituer une allusion à la reconstruction du Temple promise par le Seigneur. Elles sont aussi bien plus nombreuses, l'Église devant être une construction plus majestueuse que le Temple.

On a vu que le mur de pierres n'est pas un bâtiment vraisemblable mais un signe artificiellement construit par le peintre qui peut ainsi le rendre polysémique. Il renvoie simultanément à deux processus *a priori* contradictoires, mais complémentaires d'un point de vue théologique : l'effondrement du Temple et l'édification de l'Église. Lorsque le Christ parle du Temple ou de Jérusalem, il utilise ces réalités architecturales métaphoriquement (voir aussi Jn 2, 18-21). Un bâtiment permet de désigner une accumulation d'énergie, de richesses, de matériaux, un travail collectif et s'effectuant dans la longue durée. C'est une œuvre, un

accomplissement témoignant d'un effort à grande échelle. Il symbolise ce que nous appellerions aujourd'hui une civilisation, en l'occurrence « Israël » ; dans le panneau de Giovanni di Franco, le mur déclare l'inactualité d'Israël depuis la naissance du Christ et présage sa disparition totale. De même, une église est un bâtiment réel tout en signifiant une institution et une réalité spirituelle bien plus vaste, l'Église ; l'étroite intrication entre les deux réalités est signifiée par le fait qu'elles portent le même nom. L'interprétation ecclésiologique du mur de pierres mérite cependant d'être étayée et approfondie.

Le Christ-pierre angulaire

La forme de l'avancée du mur entre les deux Adorations laisse supposer que Giovanni di Franco a fait allusion au symbole de la pierre angulaire, qui revêt une dimension typologique déjà explicite dans la Bible⁷. Le motif apparaît dans deux versets vétérotestamentaires : « Le Seigneur Dieu dit ceci : Voici que moi je poserai dans les fondements de Sion une pierre, une pierre éprouvée, angulaire, précieuse, établie dans le fondement ; que celui qui croit ne se hâte pas » (Is 28, 16) ; « La pierre qu'ont rejetée ceux qui bâtissaient a été placée au sommet de l'angle. C'est par le Seigneur qu'a été fait cela, et c'est admirable à nos yeux » (Ps 117, 22). Le Christ cite le verset des Psaumes dans les évangiles synoptiques (Mt 21, 42 ; Mc 12, 10 ; Lc 20, 17), et le lecteur comprend qu'il applique ce symbole à lui-même. L'idée est reprise et développée dans les Actes (Ac 4, 11) et plusieurs épîtres (Rom 9, 32 ; Éph 2, 20 ; 1 Pi 2, 4). Les peintres italiens du Quattrocento ont fait allusion à la pierre angulaire à l'aide d'une pierre unique formant un angle ou disposée en oblique⁸ (fig. 5), ou bien en plaçant le Christ devant l'angle de deux murs⁹ (fig. 6). Chez Giovanni di Franco, l'angularité est directement exprimée par le plan du mur, mais également par une pierre particulière, la première visible dans la partie du mur encore debout (fig. 7). Ce bloc semble plus gros que les autres car aucun joint n'est visible sur sa surface supérieure. Les joints apparaissent en revanche normalement sur ses côtés, si bien que cinq pierres semblent être devenues une. La peinture a voulu singulariser un bloc, plus solide que les autres et qui pourrait servir de socle pour la réédification du temple spirituel. Le Christ est la « pierre principale de l'angle, sur lequel tout l'édifice construit s'élève comme un temple sacré dans le Seigneur » (Éph 2, 20).

Le motif de la pierre angulaire apparaît le plus souvent dans les représentations de l'Adoration des Mages car Augustin écrit dans de nombreux sermons sur l'Épiphanie que le Christ est la pierre angulaire unissant les juifs représentés par les bergers et les gentils représentés par les Mages¹⁰. Le Père de l'Église mentionne à plusieurs reprises « deux murs » qui se réunissent¹¹, de même que saint Jérôme : « Notre seigneur est cette pierre véritable trouvée dans la loi, et qui a été rejetée par les juifs qui bâtissaient, c'est-à-dire qui s'attachaient étroitement à la lettre. Placée à la tête de l'angle, pour unir les deux murs, l'une la circoncision, l'autre l'incirconcision, en un seul homme nouveau, c'est-à-dire en lui-même »¹². Les bergers n'apparaissent pas dans le panneau de Giovanni di Franco mais les juifs sont représentés par Joseph qui, de manière tout à fait exceptionnelle, est vu adorant le Christ de la même manière que la Vierge. Il porte un vêtement jaune qui est la couleur traditionnellement associée à la Synagogue¹³. En outre, les Mages représentent eux-mêmes



5. Domenico Ghirlandaio (1449-1494). *Adoration des Mages*. 1487. Huile sur bois. Florence. Galerie des Offices. Inv. CSE-S-000206-9691.



6. Lorenzo Monaco. *Adoration des Mages*. Vers 1422. Florence. Galerie des Offices. Inv. 1890-466.



7. Détail de la fig. 1.

« les prémices des nations qui croient au Christ. En eux apparaissent, comme en un présage, la foi et la dévotion des nations venues de loin vers le Christ »¹⁴. Le motif de l'angle peut donc être relié au globe tenu par le Christ : le jour de l'Épiphanie, c'est l'Église entière (« toutes les nations » comme le dit Jacques dans les Actes des apôtres) qui se réunit autour de la pierre fondamentale.

Giovanni di Franco a fait le choix remarquable de peindre deux Adorations au sein d'une même image, si bien que le mur d'angle se trouve au cœur de sa logique iconographique : il sépare et unit à la fois les deux scènes, il représente à la fois l'Ancienne Alliance, la Nouvelle et l'articulation entre elles, et il convient parfaitement au personnage

principal du panneau. Si tout angle réunit deux éléments différents, le Christ, qui combine les natures humaine et divine *a priori* inconciliables, est l'angle par excellence. On comprend dès lors mieux de nombreux éléments de l'image, qui révèlent de manière éloquente l'opposition radicale entre les deux natures du Sauveur.

Dans la première Adoration, Jésus apparaît comme un nouveau-né nu, posé directement sur le sol, sans aucun des comforts offerts par la technologie humaine. La paille ou le foin répandu par terre insiste sur le fait que la scène prend place dans un lieu conçu pour le séjour des animaux et non des hommes (fig. 8). On voit ainsi que le Christ s'est abaissé au-dessous de l'humanité, qu'il n'a pas même dédaigné le



8. Détail de la fig. 1 : l'Adoration de l'Enfant.



9. Détail de la fig. 1 : les Rois Mages.

règne animal ou refusé le contact avec la matière la plus grossière. La Nativité est le moment de la révélation de l'Incarnation de Dieu, qui est pour lui une humiliation radicale. L'un des éléments essentiels de ce mystère est l'humilité, le degré extrême de sacrifice auquel le Christ a consenti. Les exégètes ont parfois joué sur l'homophonie entre *humilitas* ou *humilis* et *humus* (sol, terre), mots qui partagent en effet une racine commune¹⁵. Le sol créé par Giovanni di Franco pourrait être interprété comme la transcription du terme *humus*, avec la résonance vertueuse qu'il revêtait pour les chrétiens.

Jésus est également nu dans l'Adoration des Mages, mais il agit ici comme un adulte, et même comme un roi ou un empereur. Assis sur les genoux de la Vierge qui est le *Sedes Sapientiae*, il reçoit avec déférence l'hommage des Rois et les bénit tout en tenant le globe, allusion à sa domination sur l'ensemble du monde. Cet objet est en or, matériau qui contrebalance dans cette scène la terre et la paille. Les couronnes des Mages, peintes à l'or, sont dans une large mesure effacées (fig. 9). Les deux Rois agenouillés ont placé la leur sur le sol en signe d'hommage, tandis que celle du plus jeune était certainement tenue par le page

situé derrière lui¹⁶. La nature véritable du pouvoir du Christ, supérieur à toutes les royautés terrestres, est ainsi reconnue. Les Mages tiennent des calices orfévres – eux aussi largement disparus – qui illustrent le verset de Matthieu : « Leurs trésors ouverts (*apertis thesauris suis*), ils lui offrirent de l'or, de l'encens et de la myrrhe » (Mt 2, 11). « Trésors » désigne ici les contenants des offrandes, mais la consonance entre le mot latin *thesaurus* et *aurum* incitait les artistes à rendre ces objets précieux, à en faire des trésors dans le sens de choses de valeur¹⁷. Selon Jacques de Voragine, l'or offert par les Rois signifie « la puissance royale » et sa « divinité très précieuse »¹⁸.

Terre et paille d'un côté, or de l'autre : l'association du Christ à des types de matériaux aussi opposés est directement liée à sa double nature. Entre les deux, il y a l'angle formé par les pierres. Celles-ci sont placées au plus bas de l'échelle de la création car elles appartiennent au domaine de la corporéité la plus inerte, et peuvent renvoyer par là à l'humilité. Mais les pierres sont solides, aptes à être taillées pour devenir des bâtiments et ainsi protéger les hommes : elles expriment également la noblesse et la grandeur du Christ.

Pierres vivantes

Si le panneau de Giovanni di Franco était bien un élément de prédelle, il se trouvait à proximité de l'autel et au plus près du prêtre lorsque celui-ci manipulait les espèces eucharistiques. Or il montre les Mages vérifiant l'humanité d'un être dont la nature divine leur a été révélée par des prodiges : ils voient un corps, s'émerveillent de son existence concrète. L'image révèle donc le signifié des espèces eucharistiques, le Christ représenté nu afin de mieux mettre en valeur sa corporalité. Au cours de la messe, l'hostie devient précisément ce que la Vierge présente aux Mages : le corps réel de Jésus. Les fidèles voient de même l'hostie lors de l'élévation et doivent adorer les espèces eucharistiques. La genuflection des Mages les plus âgés évoque la position adoptée par les fidèles lors de la communion¹⁹. La pierre sur laquelle est assise la Vierge évoque un autel, un objet de pierre qui révèle la présence du Christ dans l'église, car « la pierre était le Christ » ainsi que l'écrit Thomas d'Aquin citant la première épître aux Corinthiens²⁰. Dès lors, le mur de pierres peut être lu comme le prototype ou l'ébauche d'une église, un lieu dans lequel les fidèles, ici les Mages, se rassemblent afin de rendre hommage au Dieu incarné. Cet édifice reste à édifier, puisque les Mages ne sont que les prémices de tous les fidèles appelés à constituer ensemble le corps de l'Église.

Si l'église signifie l'assemblée de tous les fidèles, chacune de ses pierres peut être assimilée à l'un d'entre eux. De nouveau la source de cette analogie se trouve dans la Bible : « Et vous approchant [du Christ], pierre vivante, rejetée des hommes, mais choisie et honorée de Dieu, édifiez-vous sur lui comme pierres vivantes, maison spirituelle, sacerdoce saint, pour offrir des hosties spirituelles, agréables à Dieu par Jésus-Christ. C'est pourquoi on trouve dans l'Écriture : Voici que je pose en Sion une pierre au sommet, angulaire, choisie, précieuse ; et qui croira en elle ne sera pas confondu » (1 Pi 2, 4-6). Dans la Vulgate, ce verset contient le terme *hostia* qui désigne le pain eucharistique depuis le IX^e siècle ; la maison spirituelle est l'église dont les pierres sont les fidèles, pierres vivantes car participant à l'Esprit de la pierre principale, le Christ.

L'identification des blocs peints par Giovanni di Franco aux « pierres vivantes » n'est pas invraisemblable car ce motif, loin d'être isolé, se rapporte à un ensemble de conceptions ecclésiologiques largement diffusées. En 1 Corinthiens 3, 9-17 et Éphésiens 2, 18-22, les fidèles sont définis comme constituant le *templum Dei*, l'*aedificatio Dei*, l'*habitaculum Dei*. Ainsi que l'a montré Henri de Lubac, l'expression *corpus mysticum*, qui désignait originellement l'eucharistie, signifie l'Église à la fin du Moyen Âge²¹. L'Église est assimilée à la fois au corps du Christ, dont les membres sont les fidèles (1 Cor 12, 12-13 ; Rom 12, 4-5), et à un bâtiment, à un « temple saint » (Éph 2, 21). L'eucharistie, le plus important des sacrements chrétiens, crée l'unité de l'Église²². Le panneau permet donc aux fidèles de comprendre la relation étroite les unissant au Christ et de se rattacher, au-delà de la communauté paroissiale à laquelle ils appartiennent, à l'assemblée universelle de l'Église. De même qu'ils mangent le corps du Sauveur pour devenir les membres de son corps spirituel, le Christ rassemble les fidèles et les unit dans le temple de son corps. Les blocs disponibles sur le sol sont ses membres, qui constitueront la maison de Dieu : des signes pour l'édification spirituelle.

Ainsi, les pierres sont des préfigurations, des symboles appartenant à l'Ancien Testament. Elles sont aussi liées au Christ et au futur de l'Église, c'est-à-dire au présent vécu par les fidèles. Il serait hasardeux

d'affirmer que ceux-ci pouvaient s'identifier à des blocs de pierre, mais Giovanni di Franco a tout de même utilisé deux procédés formels qui les impliquent davantage et les invitent à prendre part à l'adoration du nouveau-né. Si le spectateur se place face au centre de l'image comme il a naturellement tendance à le faire, il se trouve face à l'espace vide aménagé entre le Christ et le Mage âgé, près de ce dernier. L'absence de personnage dans cette zone et l'importante lacune dans le mur en face de lui créent un intervalle, une ouverture qui facilite la projection imaginaire du fidèle dans l'image. Il peut dès lors imiter les Rois dans les actions successives de salut, de genuflection et d'hommage rendu au Christ. Par ailleurs, la position de la Vierge est très étonnante. Alors que son torse et sa tête sont orientés vers les Mages, ses genoux font presque face au spectateur. Giovanni di Franco a ainsi fait en sorte de montrer que son action de présentation s'adresse à la fois aux fidèles figurés dans l'image et à ceux qui habitent l'église réelle. D'autres peintres du Quattrocento ont créé cet effet de manière plus efficace en disposant la Vierge de face et les Mages dos aux fidèles ; le regardeur occupe alors la même position que les Rois par rapport au Christ et peut facilement s'identifier à eux²³. Dans tous les cas, il s'agit de combler la distance temporelle et spatiale séparant les fidèles de l'événement évangélique, c'est-à-dire de rendre l'Adoration de l'Enfant plus vivante.

Sauf à considérer que Marie fait preuve d'inconscience dans sa manière de prendre soin de son fils, nu et vulnérable, il est frappant de constater à quel point Giovanni di Franco a écarté tout souci de vraisemblance. Le spectateur du panneau du Louvre doit aller au-delà du sens littéral : la nudité de l'Enfant accentue sa conformation eucharistique, tandis que le contact entre sa chair et la terre révèle son humilité. Le peintre n'a pas davantage pris en compte les indications narratives – pourtant peu nombreuses – données par Luc : le Christ n'est ni « enveloppé dans des linges » ni « allongé dans une crèche » (Lc 2, 7). L'étable est mentionnée par l'évangéliste, mais ce n'est pas le cas du mur de pierres auquel le peintre a accordé plus d'importance. Cet objet trouve cependant son origine dans la Bible, dans des prophéties de l'Ancien Testament ou des versets néotestamentaires à la tonalité allégorique. C'est la volonté d'exprimer au mieux le mystère de l'Incarnation qui l'a emporté dans la conception de l'image, mais de la manière la plus accessible et la plus concrète possible. Le peintre s'est uniquement appuyé sur des versets des Écritures – une autre manifestation du Verbe de Dieu – et a eu recours à des objets communs, des matériaux de construction comme les fidèles pouvaient en voir lors de la construction ou de la rénovation des églises. Ces matériaux n'en sont pas moins extrêmement parlants, tant sont nombreux les textes bibliques utilisant les pierres comme métaphores. Il s'agit pour le peintre de rapprocher le temps de l'Incarnation du temps présent, ce qui est le but même de l'action liturgique : davantage qu'une commémoration du passé, elle vise à sa réactualisation dans le présent et au sein d'une institution qui se pense comme universelle et intemporelle. En renommant son disciple Simon Pierre lors d'un moment essentiel de la fondation de l'Église (Mt 16, 18), le Christ n'a-t-il pas lui-même utilisé métaphoriquement l'objet-pierre pour désigner tout à la fois l'humilité, la solidité et l'immutabilité de son corps spirituel et de ses membres ?

Tous les textes bibliques ont été traduits par l'auteur, d'après *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, éd. Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1994 (1969).

NOTES

1 Grâce aux recherches de T. Itô, « L'identità di Giovanni di Francesco », *Ricerche di storia dell'arte*, 84, 2004, p. 51-69. Voir aussi B. Fredericksen, *Giovanni di Francesco and the Master of Pratovecchio*, Malibu, 1974 ; *Pittura di Luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, Milan, 1990, p. 11-63.

2 Les personnages, les animaux, la mangeoire, l'abri et le mur sont disposés de la même manière dans la fresque de Lippi et la première scène du panneau Campana, et le Christ, en dehors du croisement ou non des jambes, y adopte la même attitude. Sur la fresque de Filippo Lippi, voir C. Gerbron, « Christ Is a Stone. On Filippo Lippi's *Adoration of the Child* in Spoleto », *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 2016, à paraître.

3 Principalement dans des images représentant également l'Adoration de l'Enfant : voir Alesso Baldovinetti, vers 1460-1462, Florence, Santissima Annunziata ; Botticelli, vers 1473-1475, Columbia Museum of Art, et vers 1476, Florence, Santa Maria Novella ; Biagio d'Antonio, vers 1476, Tulsa, Philbrook Art Center, inv. 1961.9.19 ; Carlo Crivelli, vers 1490, Strasbourg, musée des Beaux-arts, inv. 171 et 1492, Londres, National Gallery, inv. NG724.2 (panneau de prédelle du retable Ottoni). Le motif apparaît aussi dans les œuvres suivantes : Carlo Crivelli, *Vierge à l'Enfant*, vers 1460, Vérone, Museo di Castelvecchio.

4 R. Hatfield, *Botticelli's Uffizi Adoration. A Study in Pictorial Content*, Princeton, 1976, p. 58-59.

5 *Ibid.*, p. 60-64. Voir aussi A. Hui, « The Birth of Ruins in Quattrocento Adoration Paintings », *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, XVIII, 2015, p. 319-348.

6 Jacques de Voragine, *La légende dorée*, A. Boureau (dir.), Paris, 2004, p. 52.

7 G. Ladner, « The Symbolism of the Biblical Corner Stone in the Mediaeval West », *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in the History of Art*, Rome, 1983, vol. 1, p. 171-196.

8 Voir Bergognone, *Adoration des Mages*, 1497-1498, Lodi, Santa Maria Inconronata ; Cima da Conegliano, *Vierge*

à l'Enfant, 1504, Minneapolis Institute of Arts, inv. nr 55.4.

9 Voir Fra Angelico, *Adoration des Mages*, vers 1440, Florence, musée de San Marco (voir C. Gerbron, « Fra Angelico, les Médicis, les Mages et le concile de Florence. Une histoire de temps entrecroisés », *Artibus et Historiae*, XXXIII, 2012, p. 35-41) ; Botticelli, *Madone Chigi*, vers 1470, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, inv. P27w73 ; Cima da Conegliano, *Vierge à l'Enfant avec les saints Michel et André*, 1505, Parme, Galleria Nazionale, inv. 361. Voir aussi Hatfield, cit. n. 4, p. 55-56.

10 Voir par exemple Augustin, *Sermons sur l'Épiphanie*, dans *id.*, *Œuvres complètes*, Paris, 1871-1873, vol. 18, p. 95 : « Le Seigneur s'est manifesté le jour même de sa naissance aux bergers avertis par l'ange ; le même jour, il fut annoncé par l'étoile [aux Mages] au loin, dans l'Orient ; mais c'est aujourd'hui seulement qu'il est adoré par eux. L'Église des gentils toute entière a donc voulu célébrer ce jour, car que furent ces Mages, sinon les prémices des gentils ? Les bergers étaient des Israélites, les Mages des gentils ; les uns proches, les autres au loin ; mais les uns et les autres se réunirent à la pierre angulaire ». Pour une édition plus accessible, on pourra consulter les sermons sur l'Épiphanie réunis dans : *id.*, *Sermons, (184-2292) on the Liturgical Seasons*, trans. E. Hill, New Rochelle, New York, 1993, vol. III-6 ; les passages qui assimilent le Christ à la pierre d'angle se trouvent p. 80, 88, 96, 99, 100.

11 Augustin, cit. n. 10, vol. 18, p. 100 : « Qu'est-ce que l'angle, sinon la conjonction de deux murs, qui viennent de directions opposées et trouvent ici, d'une certaine manière, le baiser de paix ? » ; *ibid.*, p. 98 : « Les bergers comme les Mages furent comme les premières pierres de ces deux murs qui venaient de directions différentes, la circoncision et l'incirconcision, et qui, cependant, ont accouru pour se réunir à la pierre de l'angle, afin de trouver la paix dans celui qui, des deux peuples, n'en a fait qu'un ».

12 Jérôme, *Commentaires sur les*

psaumes, dans *id.*, *Œuvres complètes*, Paris, 1877-1884, vol. 12, p. 76. Voir aussi *id.*, *Commentariorum in Matheum. Libri IV*, D. Hurst, M. Adriaen (éd.), CCCM, vol. 77, p. 198 : « Les maçons reçurent la pierre qu'ils posent ou bien dans les fondations selon l'architecte Paul ou bien dans l'angle afin qu'elle unisse les deux murs, c'est-à-dire l'un et l'autre peuple ; cette pierre, rejetée par eux, a été établie au sommet de l'angle et cela a été fait par le Seigneur, non par la force des hommes mais par celle du Dieu puissant (*Caementarii acceperunt lapidem quem vel in fundamentis ponant iuxta architectum Paulum vel in angulo ut duos parietes, id est populum utrumque, consociet, qui reprobatus ab eis, factus est in caput anguli ; et hoc a Domino factum est non humanis viribus sed Dei potentia*) ». Jérôme identifie ensuite cette pierre à celle mentionnée en Isaïe 28, 16. Cette exégèse est développée dans une prière prononcée par l'évêque lors de la consécration des églises : M. Gouillet, G. Lobrichon, E. Palazzo (éd.), *Le pontifical de la Curie romaine au XIII^e siècle*, Paris, 2004, p. 208 : « Dieu tout-puissant et éternel, qui par ton fils, c'est-à-dire la pierre d'angle, as uni deux murs d'origines opposées, ceux de la circoncision et du prépuce, et deux troupeaux de brebis sous l'autorité du même berger, donne à tes serviteurs, durant les offices de notre dévotion, le lien d'une indissoluble charité (*Omnipotens sempiterna Deus, qui per filium tuum, angularem scilicet lapidem, duos e diverso venientes ex circumcissione et preputio parietes duosque greges ovium sub uno eodemque pastore unisti, da famulis tuis, per hec nostre devotionis officia, indissolubile vinculum caritatis*) ». Cette version du pontifical était toujours en usage dans l'Italie du XV^e siècle, mais celle de Guillaume Durand était de plus en plus répandue. Elle contient la même prière : M. Andrieu (éd.), *Le Pontifical romain au Moyen Âge III. Le pontifical de Guillaume Durand*, Città del Vaticano, 1940, p. 461.

13 M. Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, 2004, p. 204-05.

14 Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, III, qu. 36, art. 8. Voir aussi l'article 6 de la même question.

15 *Ibid.*, II-2, qu. 161, art. 1 : « Selon Isidore, humble (*humilis*) signifie pour ainsi dire appuyé à terre (*humus acclinis*), c'est-à-dire adhérent à ce qui est bas ».

16 La zone au-dessus des mains du page a été restaurée ; la couronne se trouvait sans doute sur le support tenu par ce personnage. La couronne des Mages les plus âgés apparaît à proximité de leur pied droit.

17 Voir Isidore de Séville, *Etymologiae*, XVI, 18, 6 : « Trésor [*thesaurum*] est un nom composé d'un mot grec et d'un mot latin : les Grecs appellent $\theta\epsilon\varsigma$ une réserve et les Latins utilisent le terme *aurum* si bien que la jonction des deux fait entendre de l'or mis en réserve ».

18 Jacques de Voragine, cit. n. 6, p. 115.

19 Sur le fait que les fidèles communiaient agenouillés au Moyen Âge, voir J.-A. Jungmann, *Missarum sollemnia. Explication génétique de la messe romaine*, Paris, 1950-1953, vol. 3, p. 307-309.

20 Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, III, qu. 83, art. 3 : « Comme disent les *Décrets* : « Si les autels ne sont pas de pierre, il ne faut pas les consacrer par l'onction du chrême ». Cela convient à la signification de notre sacrement ; d'abord parce que l'autel signifie le Christ, et il est écrit : « La pierre était le Christ » [1 Cor 10, 4] ; et aussi parce que le corps du Christ fut déposé dans un sépulcre de pierre ».

21 H. de Lubac, *Corpus mysticum. L'eucharistie et l'Église au Moyen Âge, étude historique*, Paris, 1949.

22 Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, III, qu. 83, art. 4 : « Parce que ce sacrement embrasse tout le mystère de notre salut, il est célébré avec une plus grande solennité que les autres. [...] L'eucharistie est le sacrement de toute l'unité ecclésiastique. Et par conséquent, spécialement dans ce sacrement plus que dans les autres, on doit faire mention de tous ceux qui relèvent du salut de toute l'Église ». De manière significative, qui est exclu de l'Église est « excommunié ».

23 Voir Hatfield, cit. n. 4.