

La sainte Famille dans l'art chrétien au Moyen Âge

Étude iconographique

Daniel Russo,

Université de Bourgogne (U.M.R. 5594)

C'est dans le cycle de l'enfance de Jésus Christ que prend place l'évocation de la sainte Famille. Plus exactement, après la visite des mages. Seul des quatre Evangiles canoniques, celui de saint Matthieu y réfère explicitement en 2, 13. « Après leur départ (celui des mages), voici que l'Ange du Seigneur apparaît en songe à Joseph et lui dit : Lève-toi, prends avec toi l'enfant et sa mère, et fuis en Egypte ; restes-y jusqu'à nouvel ordre, car Hérode va rechercher l'enfant pour le faire périr. Joseph se leva, prit avec lui l'enfant et sa mère, de nuit, et se retira en Egypte. Il y resta jusqu'à la mort d'Hérode, pour que s'accomplisse ce qu'avait dit le Seigneur par le prophète : *D'Egypte, j'ai appelé mon fils* (Osée 11.1). Du point de vue narratif, l'épisode fait le lien avec l'Ancien Testament et permet de montrer comment la geste de Jésus Christ porte celui-ci à son accomplissement. Suit le massacre des enfants à Béthléem (Mtt. 2, 16). Et de nouveau entre en scène la sainte Famille pour le Retour d'Egypte et l'établissement à Nazareth (Mtt. 2, 19-21 ; 2, 22-23). En voici le bref rappel : « Après la mort d'Hérode, l'Ange du Seigneur apparaît en songe (second songe de Joseph), en Egypte, et lui dit : 'Lève-toi, prends avec toi l'enfant et sa mère, et mets-toi en route pour la terre d'Israël ; en effet, ils sont morts, ceux qui en voulaient à la vie de l'enfant'. Joseph se leva, prit avec lui l'enfant et sa mère, et il entra dans la terre d'Israël. Mais, apprenant qu'Archélaüs régnait sur la Judée à la place de son père Hérode, il eut peur de s'y rendre ; et divinement averti en songe, il se retira dans la région de Galilée et vint habiter une ville appelée Nazareth, pour que s'accomplisse ce qui avait été dit par les prophètes : *Il sera appelé Nazaréen*. »

A. Sources narratives

Sur cette base scripturaire, plutôt ténue, a été greffée la tradition narrative issue des apocryphes. D'abord, l'*Evangile de l'Enfance du Pseudo-Matthieu*, latin fin VIe-début VIIe siècle, puis copie en latin, première moitié du IXe siècle, continue le *Protévangile de Jacques*, à partir du texte grec lui-même ou d'une traduction latine, et suit de près le canevas du modèle, sauf pour les trois derniers chapitres, qui traitaient du sort de Jean le Baptiste et de celui de ses parents (*Protévangile de Jacques* 23-25), et qui sont remplacés par les épisodes d'Anne et de Syméon (15, 2-3), des trois mages (16) et de la fuite de la sainte Famille en Egypte. Celle-ci doit être divisée en deux parties : la première, la fuite en Egypte proprement dite (18-19,2/22), racontant comment les animaux sauvages se mettent au service de la sainte Famille, dans une situation paradisiaque qui réactualise de la sorte le *Psaume* 148, 7 (« Louez le Seigneur depuis la terre : dragons et vous tous les abîmes ...»), 148, 10 (« bêtes sauvages et tout le bétail, reptiles et oiseaux,... »), ainsi qu'Isaïe 65, 25 (« Le loup et l'agneau brouteront ensemble,/ le lion, comme le bœuf, mangera du foin ; ... »), puis le miracle du palmier et celui de la source ; la seconde, le séjour en Egypte (22-24), rapportant l'entrée dans la ville de Sohenen, la chute des idoles de leurs socles, la conversion du gouverneur Afrodissus et son discours prosélyte au peuple. Dans le texte du *Pseudo-Matthieu*, pour la première fois, on situe la naissance de Jésus dans une grotte, en accord avec les Evangiles canoniques (Lc 2, 15 ; Mtt. 2, 11), et on réunit les épisodes du palmier et des idoles ensemble. Le récit s'achève par une référence explicite à l'*Exode*. L'*Evangile du Pseudo-Thomas* ou l'*Histoire de l'Enfance de Jésus*, grec du IIIe ou du IVe siècle, traduction latine du Ve siècle, rapporte un certain nombre de miracles effectués par Jésus dans le cours de son séjour en Egypte, et le présente en train de transgresser les normes de la société lors des épisodes suivants: les oiseaux d'argile (2) ; l'enfant desséché (3, 1-3) ; l'enfant frappé de mort (4, 1-2) , entre autres. On en trouve des recensions en Irlande sous une forme poétique dès le VIIIe siècle. Les thèmes touchant à

l'histoire de l'enfance s'inscrivent dans le prolongement de ceux du *Pseudo-Matthieu*. Puis, l'*Histoire de Joseph le charpentier*, récit copte composé entre le IV^e et le VII^e siècle, copié en copte et en arabe au Xe siècle, reprend les épisodes du songe de Joseph (8), de la fuite en Egypte (8), du séjour en Egypte et du retour (8 et 9). La *Vie de Jésus en arabe*, texte syriaque des Ve-VI^e siècles, copié en arabe au XIII^e siècle, fait le récit du songe de Joseph (9,2), de la fuite et du séjour en Egypte (10-23), du second songe de Joseph (24,2) et du retour vers la Terre sainte (24-25). Le *Livre arménien de l'Enfance*, daté d'avant le Ve siècle, copié en arménien au XIV^e siècle, ajoute à un répertoire déjà riche la séquence de Jésus et du rayon de soleil (15,15), pendant le séjour en Egypte, ainsi que la conversion des prêtres païens et du peuple (15,21-22). Enfin, la *Vision de Théophile*, composé au XI^e siècle, copié en arabe au cours du XIV^e siècle, ajoute un certain nombre de variations aux épisodes qui prennent place durant le séjour en Egypte et fournit une riche matière anecdotique.[1]

Pourtant cette matière demeura inégalement exploitée suivant les époques. Deux constats s'imposent en effet : d'abord, sur tout l'ensemble de ces textes, deux courants dominant nettement, l'un portant sur la vie de Jésus enfant, l'autre sur la vie de Marie, avec pour les deux des annonces répétées de ce qui suivra, et du coup pour Joseph, récepteur du message divin aux deux bouts de l'histoire, guide du groupe en fuite, l'attribution d'un rôle secondaire ; ensuite, les différents épisodes accumulés de tout ce qui survient durant la fuite, les deux repos, le retour en Egypte, ne sont pas tous repris dans la tradition iconographique : longtemps, jusqu'en plein XIII^e siècle, on en resta à la source de l'*Evangile de l'Enfance du Pseudo-Matthieu*. A partir de la fin du XIII^e siècle, la richesse narrative fut plus largement employée sous l'impulsion, et à l'initiative, d'une demande entièrement renouvelée elle aussi.

B. Développements iconographiques

Dans l'art chrétien, Emile Mâle, puis Louis Réau, ont déjà bien souligné comment la sainte Famille était thématifiée lors de la mise en images de la Fuite en Egypte, au moins jusqu'au XIII^e siècle[2]. Pour la fin du XIV^e siècle et au cours du siècle qui suivit, des éléments narratifs sont introduits dans les différents épisodes du cycle de l'enfance de Jésus et, particulièrement, dans la scène de la Nativité, comme nous le verrons. Plus récemment, dans un ouvrage général sur la Nativité dans l'art, Teresa Pérez-Higuera a repris le même découpage, de même que Lucette Valensi dans son étude de la Fuite en Egypte, entre Orient et Occident[3]. Dans un travail de doctorat sur Joseph et son affirmation dans l'iconographie du XV^e siècle, autour de Jean Gerson (1363-1429) et des milieux intéressés par son enseignement, Paul Payan a souligné la forte évolution du thème de la sainte Famille dans l'art religieux, à partir de la seconde moitié du XIV^e siècle et de la prédication franciscaine notamment[4]. Jusqu'au XIII^e siècle, et encore dans une bonne partie du XIV^e siècle, la sainte Famille est insérée dans le cycle liturgique de la fête de Noël, après l'Annonce aux bergers et l'Adoration des mages. Ainsi, sur le feuillet 108 recto de la *Chronique de Saint-Germain-des-Prés* (Paris, B.n.F., ms lat. 12117, fin du XI^e s.), le Songe de Joseph est suivi de la Fuite en Egypte qui touche à son terme, puisque l'enlumineur a montré Joseph conduisant l'âne sur lequel Marie est assise, portant l'enfant, en position frontale, à l'intérieur d'une ville, sans doute celle de Sohennen, sur le territoire de l'Egypte. Dans la moitié inférieure du feuillet, il a figuré l'Adoration des Mages. Sur le portail de gauche de Saint-Gilles du Gard, au XII^e siècle, ont été sculptés au centre la Vierge à l'Enfant, sur la gauche les trois mages avec le premier d'entre eux fléchissant le genou droit, sur la droite l'ange tendant un phylactère à Joseph accroupi et dormant. Nous retrouvons le même dispositif dans l'abbaye de Fontfroide, au XII^e siècle, où une Vierge couronnée est sculptée assise et portant l'enfant sur le genou gauche, tandis que s'avancent les trois mages pour présenter leurs offrandes et que Joseph endormi sans l'ange, rappelle à lui seul l'annonce qui lui a été faite de conduire la sainte Famille en Egypte. Une composition sculptée, analogue à celle de Saint-Gilles du Gard, s'observe sur le portail de Notre-Dame de Laon et sur celui de Germigny-l'Exempt (Cher). On ne montre pas l'histoire de

la sainte Famille, on emploie en regard de l'Adoration des mages seulement le motif figuré de Joseph endormi, pour faire allusion, bien sûr, au Songe, puis suggérer toute la suite du récit. Le procédé sera repris encore durant les XIIIe, XIVE, et XVe siècles, mais transféré dans la scène de la Nativité le plus souvent : Joseph est montré à l'écart, endormi, avec ou sans l'ange, annonçant de la sorte ce qui se déroule sur la gauche. Sur le vantail gauche de la grande porte de bronze de la cathédrale San Ranieri, à Pise, 1168, la Fuite en Egypte est sculptée au repoussé, en léger relief, au quatrième rang en partant du bas, sur la droite, après l'Annonciation, la Visitation, la Présentation au Temple. Joseph s'appuie sur un bâton et suit le couple formé de la Vierge et de l'Enfant vus de face, sur l'âne, les palmes de l'arbre inclinées au-dessus de la tête de Marie. Sur le plafond de l'église Saint-Martin de Zillis (Suisse), sans doute peints à la charnière du XIIe et du XIIIe siècle, cinq panneaux (sur 153) décrivent, à la suite l'un de l'autre, le Songe de Joseph, la Fuite en Egypte avec la mention du palmier, le premier Repos, la rencontre avec les brigands Titus et Dumachus, Jésus donnant vie à un oiseau d'argile, Joseph et Marie (**fig. 1**). Toutes ces images sont conçues dans la série et agissent comme autant de motifs rapportés à l'ensemble qu'ils suggèrent et rappellent, sans qu'il soit pour autant montré dans son intégralité. Au XIIIe siècle, dans l'art monumental surtout, il n'en va pas autrement, les artistes retenant des apocryphes et du *Pseudo-Matthieu* en particulier, la chute des idoles (*Pseudo-Matthieu* 22,2-23), l'arbre devenu un pêcher, et non plus le palmier, (*ibidem* 20,1-2), les légendes des voleurs (*Vie de Jésus en arabe*, 13) et du champ de blé (*Histoire de l'enfance de Jésus*, 12), et les utilisant toujours dans une forme « presque hiéroglyphique », selon l'expression d'Emile Mâle. Pour la chute des idoles par exemple, nous ne voyons ni la ville, ni les prêtres, ni le temple, mais seulement deux statues tombant des colonnes et se brisant par le milieu : elles rappellent le miracle survenu alors que la sainte Famille entrait dans le temple du Capitole de la ville de Sohenen (*Pseudo-Matthieu* 22,2-23) : « Mais aussitôt que Marie entra dans le temple avec son petit enfant, il advint que toutes les statues se renversèrent, et toutes ces idoles (365 au total), gisant à terre, révélèrent qu'elles n'étaient rien. Alors fut accomplie la parole du prophète : 'Voici que le Seigneur viendra sur une nuée légère, et tous les ouvrages des Egyptiens chancelleront devant sa face'. » Dans le *Speculum historiale* (VI, chap. 93) Vincent de Beauvais (fin du XIIe siècle-1264), dans la *Légende dorée* (chap. 10, 'Des saints innocents') Jacques de Voragine (v. 1228/1229-1298) reprennent les motifs des apocryphes, parfois les transforment, comme dans l'épisode du palmier qui s'inclina aux pieds de la Vierge et, par l'intermédiaire d'Honorius Augustodunensis (v. 1080-v. 1157) et de son *Speculum Ecclesiae* (PL 172, col. 837), parlent d'*arbor persicus*, de pêcher. Pour cet épisode, comme à Chartres sur un chapiteau de l'ancien portail, Marie peut aussi tenir en main une palme.

La composition iconographique de la sainte Famille repose sur quelques principes élémentaires que nous retrouvons dans presque toutes les images. La sérialité est l'un d'entre eux, puisque la Fuite en Egypte relève d'un cycle narratif et apparaît comme le chapitre d'une histoire plus longue. Sur les portes de bronze du dôme San Ranieri, à Pise, elle forme l'une des séquences illustrant le cycle de l'Enfance de Jésus Christ. En prédelle de la *Maestà* de Duccio di Buoninsegna, 1308-1311, elle prend place entre le Massacre des Innocents et Jésus au temple parmi les docteurs. Sur l'imposant retable d'autel, destiné au dôme de la ville de Sienne, la dimension significative de ces épisodes choisis est soulignée par les figures prophétiques qui sont intercalées entre eux : la Fuite en Egypte est inscrite entre Jérémie et Osée, rappelant l'allusion de *Matth.* à Os. 11, 1. A l'intérieur même du cycle de l'Enfance, la Fuite en Egypte est souvent associée à l'Annonciation, à la Nativité, à la Visite des mages ou au Massacre des Innocents. L'épisode est également conçu comme une marche, un mouvement, un trajet, sur une route et dans un paysage. D'après *Mtth.*, la sainte Famille va à pied. Toujours d'après *Mtth.*, l'épreuve de la fuite se résumait en un aller et un retour dictés par l'ange à Joseph. Dans la *Bible de Pampelune* (ms 1, 2, lat. 15. f. 190 r., la Fuite et le Retour sont distribués en suivant un ordre exactement inverse : à l'aller, le groupe se déplace de la gauche vers la droite, l'ange étant placé en haut à droite ; au

retour, dans le coin supérieur gauche, il guide la sainte Famille qui se déplace de la droite vers la gauche. La monture de l'âne est donnée à Marie par le *Pseudo-Matthieu* (18, 1), à partir sans doute du cycle de la Passion de Jésus Christ et, plus précisément, de l'Entrée à Jérusalem. Mais l'âne intervient dans deux autres séquences qui doivent être rapprochées de la Fuite en Egypte : lors de l'entrée à Bethléem, il porte Marie enceinte, accompagnée de Joseph à pied, à la suite du songe qui a rassuré ce dernier sur la virginité de la jeune femme ; puis, lors de l'Adoration de l'Enfant, aux tout premiers moments. Dans ces contextes, l'âne évoque la fidélité et l'humilité des voyageurs par rapport à la volonté de Dieu. C'est par analogie de sens et de fonction qu'il entre dans la composition de la sainte Famille fuyant en Egypte. Le moment choisi est rarement la nuit, qu'indique pourtant le texte *Mtth.* 2, 13 : sur la plupart des réalisations, il est situé entre le lever du jour et le crépuscule. Sur la *pala* d'autel qu'il acheva en 1423 pour le compte de Palla di Noferi Strozzi, à destination de la chapelle familiale dans l'église de la Sainte-Trinité de Florence, Gentile da Fabriano peint au milieu de la prédelle la Fuite de la sainte Famille en Egypte et la situe au matin, après l'épisode nocturne de la Nativité et avant la scène diurne de la Présentation au temple (**fig. 2**). Il existe enfin une distribution des rôles entre les membres du groupe, et celle-ci évolue dans le temps. A travers les autres épisodes du cycle de l'Enfance, Jésus est montré comme un sujet actif, debout et maître de ses faits et gestes. Dans la Fuite, au contraire, il est présenté comme une cible désignée, une proie, et devient objet par rapport aux forces qui l'environnent. Le texte du *Pseudo-Matthieu* le décrivait en marche. La mise en images ayant négligé cette notation, l'enfant Jésus est alors vu comme un nouveau-né porté dans les bras de sa mère. Ce que l'image perdait de la fidélité au texte de base, elle le regagnait en effets dramatiques, d'une double manière : les imagiers et les artistes soulignaient le caractère critique de la situation, et ils insistaient sur la relation symbiotique avec Marie, qui le tenait serré sur sa poitrine ou enveloppé de ses bras[5]. L'Enfant est ainsi lié à sa mère par une relation fusionnelle : il n'a d'autres regards que vers elle ; il tient un pan de son drapé ; il tâte son sein ; il tend ses bras vers elle, quand il s'en trouve séparé parce que Joseph le porte dans ses bras. Dans le cycle de l'Enfance peint par Giotto di Bondone à Padoue, en 1305-1308, dans la chapelle dite de l'Arena, le petit Jésus est porté par Marie en un bandeau d'étoffe nouée derrière son cou. Dans le groupe formé par la sainte Famille fuyant en Egypte, le couple principal est constitué de la Vierge et de l'Enfant, à l'exclusion pour ainsi dire de Joseph. L'asymétrie est totale entre les trois protagonistes de la Fuite : Marie représente l'aspect triomphal de l'épisode, Joseph sa part d'humilité et d'obéissance ; l'une est revêtue de draps nobles, l'autre de hardes rustiques ; en position frontale, Marie regarde vers l'observateur de la scène, alors qu'en mouvement, vue de profil sur l'âne, elle ne voit que l'Enfant ; Joseph, au contraire, tourne un regard chargé de vénération vers le couple formé par la mère et l'Enfant[6]. De façon générale, Joseph est l'homme à tout faire, qui prend en charge les corvées matérielles du voyage, se rend utile en guidant le groupe, en tirant l'âne, en puisant de l'eau ou cueillant les fruits d'un arbre. Il est celui qui gesticule en contraste, et par opposition, au groupe hiératique de la Vierge et de l'Enfant. A partir des XIe et XIIe siècles, il lui arrive de prendre en charge l'Enfant[7]. Joseph ne porte pas de nimbe, mais le bonnet de juif, ce qui peut passer pour une charge négative contre le personnage[8]. Souvent, alors qu'il vaque à ses besognes, il se voit affublé d'un aspect grotesque, dormant sur un tonneau ou buvant goulûment à la gourde, comme sur le revers du retable peint par Jacques de Baerze et doré par Melchior Broederlam en 1397, pour l'oratoire ducal dans la Chartreuse de Champmol et aujourd'hui conservé au Musée des Beaux-Arts de Dijon (**fig. 3**).

En dehors de ces caractères de base, deux traits structurels relient la sainte Famille fuyant en Egypte à l'iconographie triomphale de la Vierge-Eglise. Ce sont, respectivement, la transformation de la Fuite en une marche victorieuse, puis l'expression d'une scène de majesté. A partir du XIIe siècle surtout, des personnages secondaires entrent en scène et viennent modifier les relations à l'intérieur du groupe et glorifier le couple central de la Mère et de l'Enfant. Sur les

mosaïques de la chapelle palatine à Palerme (XIIe siècle), sur celles de la coupole du Baptistère à Florence (XIIIe siècle), en peinture aussi, sur les murs de la chapelle dite de l'Arena par Giotto et sur le grand retable peint à Sienne par Duccio, ou encore sur les grandes tapisseries de chœur des églises cathédrales, par exemple celle de Reims (XIIIe siècle), des anges, de jeunes serviteurs, le fils de Joseph, Jean, ainsi que la servante Salomé, tous s'en viennent grossir le cortège au centre duquel prend place la sainte Famille, en une position de plus en plus surélevée pour la Vierge et l'Enfant. Mais le moment par excellence de la glorification de la sainte Famille est celui du Repos pris durant la Fuite, qui vient nier les aspects menaçants de celle-ci et révéler à la vue la signification théologique de l'épisode, celle de la majesté de Dieu révélée en son Eglise militante. Dans le *Pseudo-Matthieu* l'épisode du Repos pendant la Fuite se démultiplie à la faveur des miracles qui scandent chacune des stations de la sainte Famille. Dans l'iconographie, c'est autour du XIIe siècle que sont composées les premières images en rapport avec l'épisode (**fig. 1**, premier panneau, en haut, à gauche). Au XIIIe siècle, cependant, le Repos est mis en images de plus en plus en rapport avec le champ analogique des représentations connues de l'Eglise triomphante, celles du groupe de la Vierge et de l'Enfant, de la Vierge Marie trônant et du Couronnement marial ou de son intronisation au côté du Fils. Montée sur l'âne et présentant l'Enfant aux regards extérieurs, la Vierge Marie occupe le centre d'une composition pyramidale, tandis que sont relégués à l'arrière-plan, voire au fond du tableau, les différents épisodes anecdotiques et les références scripturaires. Au cours de l'évolution, le Repos reprend du thème de la Vierge dans l'*hortus conclusus* pas mal d'éléments, paysage enclos, flore précieuse et détaillée, compagnie noble des suivantes, l'ensemble de ces motifs convenus évoquant la vision paradisiaque d'éternité obtenue par la rédemption sur la croix du péché originel. Dans le même temps, quand Marie donne le sein à Jésus blotti contre elle, elle reprend la pose et le sens de la *Madonna lactans* exaltant de la sorte la grâce de sa maternité divine et le dogme de l'Incarnation. La disposition rubannée du cortège, qui tend à s'allonger au XVe siècle, achève de rapprocher l'image des formes courtoises prises, à la même époque, par les cortèges des rois mages dans la séquence de l'Adoration, à un moment particulier où la symbolique de la vision spirituelle de la Terre sainte et l'imagerie des pèlerins se coulaient toutes entières aussi dans un schème de représentations aristocratiques^[9]. Enfin, au groupe de la sainte Famille, s'adjoignent, passé le milieu du XVe siècle, les figures de sainte Anne et de saint Jean-Baptiste pour faire du Repos une autre scène de sainte Conversation. A ce point de l'évolution les formulations données de la Fuite et du Repos de la sainte Famille font de celle-ci, dans les développements iconographiques, une image inscrite dans le champ allégorique de la majesté de l'Eglise.

A des degrés divers, selon des environnements variés, ce sont les constantes qui structurent la sainte Famille et lui donnent toute sa signification. Elles perdurent jusqu'au XVIe siècle. A partir d'un choix d'exemples d'origine hispanique, nous les lisons toujours à l'œuvre dans des objets qui nous ont été conservés. Ainsi, dans l'ancienne cathédrale de Salamanque, sur le retable du maître-autel, au début du XVe siècle, Dello Delli a montré, dans la partie gauche, Marie entourée de ses servantes, tenant un livre de prières en main et regardant dans l'autre direction, vers l'ange qui vient annoncer à Joseph la venue de Jésus (**fig. 4**). Selon le texte des *Méditations du Pseudo-Bonaventure* (vers 1340), le peintre a figuré sur la gauche « La bienheureuse Vierge Marie (qui) attendait, doucement et patiemment, que le temps fût accompli. » ; tandis que sur la droite, il peignait, en un même motif unique, l'ange qui apparut en songe et dit à Joseph: « Ne crains pas et n' imagine rien de coupable chez la Vierge, car ce qui est né en elle, et qui aujourd'hui afflige ton cœur, n'est pas l'œuvre d'un homme, mais celle de l'Esprit saint. » (*Evangile de la Naissance de Marie*, chap. 8 ; chap. 10) ; mais aussi l'ange cité en *Matthieu* 2, 13, au début de l'histoire de la sainte Famille en Egypte. Il y a là comme un effet de prolepse compte-tenu de ce qui va advenir peu après la Nativité. Sur le retable de la *Nativité*, provenant de La Baneza (auj. Madrid, Musée du Prado), Nicolas Francès a représenté, vers 1430, sur la gauche l'Adoration de

l'Enfant par Marie et sur la droite, Joseph apportant du foin à l'âne (**fig. 5**). Les deux sages-femmes entourent la sainte Famille et vivent dans sa suite: sont ainsi montrés le bain de l'enfant et l'incrédulité de l'une d'entre elles, Salomé avec sa main miraculée (*Pseudo-Matthieu* 13, 3-5). L'épisode contient plusieurs variantes : par exemple, la main est brûlée par le feu plutôt que desséchée dans le *Protévangile de Jacques* (chap. 20) et dans le *Pseudo-Matthieu* (23, 3-5) ; elle est paralysée dans l'*Evangile arabe de l'enfance* (chap. 3) ; le conseil de toucher l'enfant et de reconnaître sa divinité peut être donné par Marie ou par l'ange qui apparaît à ce moment. Dans la *Nativité* peinte par le Maître de Flémalle, vers 1430 (auj. Dijon, Musée des Beaux-Arts) (**fig. 6**), Salomé se tient debout, désignant sa main droite desséchée et portant sur son phylactère les caractères inscrits : « Credam quum probarim », « Je croirai ce que je peux vérifier ». Sur la gauche, l'ange apparaît et lui dit : « Tange puerum et sanaberis, », « Touche l'enfant et tu seras guérie ». La scène se lit de la gauche à la droite : l'autre sage-femme, Zelomi, vient de dire, après avoir touché Marie et cru: « Virgo peperit filium », « la Vierge a enfanté un fils ». D'après l'*Evangile arménien de l'enfance* (chap. 9), l'une des deux sages est Eve, qui entre dans la grotte (et non plus Zelomi, comme dans le *Pseudo-Matthieu*) et qui est témoin de la Rédemption. Voici le passage intéressant par rapport à l'image peinte sur le retable d'Anvers, vers 1400 (auj. Anvers, Musée Mayer van den Bergh) (**fig. 7**): « ... Et pendant qu'ils étaient en chemin, Joseph demanda à la femme : J'aimerais que tu me dises ton nom. Et la femme répondit : Pourquoi veux-tu savoir mon nom ? Je suis Eve, la première mère de tous ceux qui sont nés et je suis venue voir de mes propres yeux ma rédemption qui vient de se réaliser... » Ils glorifient Dieu ; Eve voit une nuée monter au ciel, s'élever au-dessus de la grotte. Devant ce spectacle, à nouveau, Eve et Joseph glorifient Dieu. Et voici le passage qui commenterait presque ce que nous voyons : « ... Et notre première mère entra dans la grotte, prit l'enfant dans ses bras, et le caressa avec tendresse. Et elle bénissait Dieu parce que l'enfant avait un visage resplendissant, aux traits ouverts et beaux. Et l'enveloppant dans des langes, elle le déposa dans la mangeoire des bœufs, puis sortit de la grotte. Et aussitôt elle vit une femme du nom de Salomé. » Sur le panneau, derrière Marie qui lui tourne le dos, ce pourrait être Eve, rachetée ainsi de sa faute, tandis que la nouvelle Eve se tourne vers Joseph en train de travailler le cuir de la selle de l'âne pour le placer sous le coude de l'accouchée. La référence aux *Méditations du Pseudo-Bonaventure* est ici directe. Des apocryphes le thème d'Eve passa, ensuite, à la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, puis à la littérature et au théâtre liturgique (*Mystère de l'Incarnation et de la Nativité de Notre Seigneur Jésus Christ*, encore mis en scène en 1474 à Rouen).

Autres motifs clefs dans ces images, le palmier et la source d'eau vive sont souvent figurés avec la sainte Famille. Sur le retable destiné à la Chartreuse de Champmol (**fig. 3**), le petit arbre derrière l'âne fait référence au palmier du *Pseudo-Matthieu* (chap. 20), sauf qu'il ne s'agit plus un palmier. Le ruisseau et le petit bassin de réception, dans la partie inférieure, renvoie au *Pseudo-Matthieu*, quand Jésus a donné l'ordre à l'arbre de se relever et qu'il poursuit en disant : « ... Découvre avec tes racines la source qui court sous la terre, et fais que l'eau jaillisse suffisamment pour apaiser notre soif. Aussitôt, l'arbre se redressa et au milieu de ses racines jaillirent des filets d'eau très claire, très fraîche et d'une extrême douceur. Voyant cette eau, tous se réjouirent et burent, ainsi que les bêtes de charge, et ils rendirent grâce à Dieu. » Au-dessus de Joseph buvant à la gourde, une idole sans doute rendue pour faire penser à l'idole multicolore du Songe de Nabuchodonosor, sa lance brisée, tombe de la colonne qui la supportait, coupée en son milieu. Sur le retable hispanique de Fromistà (**fig. 8**), destiné au maître-autel à la fin du XVe siècle (auj. Palencia, Musée de la cathédrale), l'ange perché sur l'arbre se saisit d'une branche, en référence au *Pseudo-Matthieu* (chap. 21) : le matin suivant, en se remettant en marche, Jésus dit au palmier : « Palmier, je t'accorde le privilège qu'une de tes branches soit emportée par mes anges et plantée au Paradis de mon Père ... pour que l'on dise à ceux qui ont vaincu dans une lutte : Tu as obtenu

la palme de la victoire. Et pendant ce temps un ange apparut sur le palmier et, prenant une branche à la main, s'envola au ciel avec elle. » Dans l'arrière-plan, le peintre a placé l'épisode du champ de blé.

C. Actualité de la sainte Famille dans l'Europe chrétienne

Pour Emile Mâle, la sainte Famille rejoignait les images de son temps dans le cours de la seconde moitié du XIIIe siècle, surtout sous l'effet de sentiments nouveaux et de marques de tendresse qui rapprochent entre eux les personnages formant le groupe. Sur la longue durée du Moyen Âge, cependant, le processus est repérable dès l'an mil. Dans le poème *Maria*, composé en Saxe par Hrotsvita de Gandersheim, une femme, une religieuse, utilise les apocryphes et leurs légendes pour raconter l'histoire de la fuite de la sainte Famille en Egypte et, sur deux cents vers environ, pour un total de neuf cents, évoque la rencontre avec les dragons, le miracle de la source et du palmier, la chute des idoles et la conversion du gouverneur Afrosidius[10]. Et si elle utilise les apocryphes pour cela, c'est qu'elle les considère comme étant compatibles avec le canon[11]. Il est vrai qu'elle rédige son poème dans la solitude monacale, à l'intérieur de la clôture et que, dans l'immédiat, son œuvre n'est guère diffusée. Pourtant, tel qu'il est agencé, le poème rend compte de tout un mouvement de ferveur mariale qui se développe dans la région et qui inclut dans son cycle les histoires de la sainte Famille et de la Fuite en Egypte. Autour du XIIe siècle, plutôt dans des livres de prières illustrés, le patronage des femmes s'impose et commence à tenir un rôle central dans les développements donnés à ces histoires, tant dans les couvents qu'auprès des laïques[12]. Mais c'est surtout à travers les psautiers composés et enluminés aux XIIIe et XIVe siècles, à l'intention d'une clientèle laïque, que ces histoires sont vulgarisées et portées à la connaissance du plus grand nombre. Dans le diocèse de Liège, par exemple, la sainte Famille n'accompagnait, le plus souvent, ni les Evangiles, ni les poèmes, destinés à soutenir l'attention, voire la méditation, mais toujours les Psaumes, notamment le Psaume 38 qui traduit la supplication individuelle d'un pécheur gémissant et en appelant à la miséricorde de Dieu[13]. Suivant l'exégèse médiévale, le Psaume 38 est, en effet, rattaché à un épisode bien particulier de l'Ancien Testament, la Fuite de David devant Saül. Le lecteur, la lectrice, devaient avoir une assez bonne connaissance de 1 *Samuel* où il aurait pu suivre le conflit noué entre les deux protagonistes du drame. Les lamentations du psalmiste renvoient donc à celles de David, menacé de mort par le roi et cherchant à éviter la mort. Selon l'approche typologique, alors de règle, la Fuite de David est le type que réalise la Fuite en Egypte dans le Nouveau. Depuis le XIIIe siècle, les Bibles des pauvres popularisent aussi ce genre de typologie courante. Toujours dans le diocèse de Liège, la base thématique commune à tous les psautiers mosans est celui du péché, de la souffrance du croyant et du salut obtenu par le sacrifice de Jésus Christ sur la croix. Sans trop de difficultés, des rapprochements étaient faits avec la Fuite en Egypte, désormais interprétée comme souffrance et dernière tentative pour soustraire l'Enfant à la mort. Tout un dispositif est à l'œuvre qui soutient le sens allégorique du texte, la relation typologique entre Ancien et Nouveau Testament, et la lecture typologique du croyant. Aux XIIIe et XIVe siècles, les psautiers exigeaient de leurs lecteurs et lectrices une connaissance intime des textes religieux et de leur interprétation. Dans bien des cas, voir l'épisode figuré c'est récapituler toute l'histoire, remonter de l'image au psaume, puis de celui-ci au récit de l'Ancien Testament. L'image relève du commentaire théologique, la lecture de l'exercice spirituel. Dès lors, nous comprenons mieux l'aspect hiéroglyphique de certaines de ces Fuites en Egypte du XIIIe et du XIVe siècle.

Dans la *Bible des pauvres*, composée en latin vers le premier quart du XVe siècle, en suivant la présentation typologique habituelle, la Fuite en Egypte, le Repos et le Retour forment, chacun indépendamment, le sujet à part entière d'une composition en médaillon. Sur le feuillet 5 verso, la Fuite est encadrée de quatre autres médaillons qui abritent les quatre prophètes, David, Isaïe, Jérémie et Osée, identifiables par le texte qui entoure leur effigie. Des deux côtés, à gauche et à droite, Rebecca pousse Jacob à fuir Esaü (*Genèse* 27, 42-45), David fuit Saül (1 *Samuel* 19, 11). Les quatre

prophètes ont annoncé les épreuves de la sainte Famille ; les deux épisodes rapportés sont les anté-types des souffrances endurées par l'enfant Jésus[14].

La dernière catégorie de documents, celle des livres d'heures, est sans doute la plus riche pour l'image du groupe de la sainte Famille. Le texte et l'arrangement des différentes parties du livre d'heures varient selon les manuscrits, mais tous sont divisés en huit séquences dont chacune comprend, à son tour, plusieurs moments (hymnes, psaumes, antiphones, oraisons, ...). Dans cet ensemble très réglé, et somme toute très homogène, pour la grande période du livre d'heures, le XVe siècle et la première moitié du XVIe siècle, la Fuite en Egypte occupe un emplacement spécifique. Ainsi, sur cent dix neuf livres d'heures conservés à la Walters Art Gallery de Baltimore, dont la réalisation est échelonnée entre le dernier tiers du XIIIe siècle et les débuts du XVIe, l'image illustre les complies (fin XIIIe et XIVe siècle), puis les vêpres (à partir de 1310/1320, et au XVe siècle surtout)[15]. Assez régulièrement aussi, l'image est incluse dans un cycle d'illustrations qui montrent l'Adoration des mages, la Présentation au temple et le Massacre des Innocents. De façon plus resserrée autour de la Fuite en Egypte elle-même, nous observons presque toujours le même schéma de correspondances : à none, la Présentation au temple ; à vêpres, la Fuite en Egypte ; à complies, l'intronisation de Marie au côté du Fils, principalement au XVe siècle[16]. Dans les Heures à l'usage de Rome, la Fuite en Egypte est associée aux vêpres à partir des années 1430/1435, mais pas exclusivement[17]. La signification ecclésiologique de l'image est fortement soulignée par la double contextualisation de la Présentation au temple et la glorification de Marie, prise dans l'affirmation de l'intercession de la Vierge au sein de l'Eglise de Jésus Christ. Dans la collection de manuscrits de la Walters Art Gallery, le Repos durant la fuite en Egypte est introduit vers 1440[18]. Enfin, tout le cycle complet de la séquence de la Fuite est inséré dans les Heures de la Vierge à partir des manuscrits enluminés vers 1460/1465[19].

Dans le cycle même, des épisodes sont mis en valeur : la Chute des idoles de leur socle ; le miracle du palmier ; le miracle du champ de blé, qui développent aussi une forte signification ecclésiologique, particulièrement le premier[20], celui-ci en venant à désigner l'idolâtrie, mais aussi l'hérésie et toute forme de déviance vaincues. De même, mais de manière plus large et difficilement mesurable, le miracle du champ de blé peut évoquer, à la campagne, dans les décors peints ou sculptés des églises rustiques, la pérennité d'un folklore paysan de la fécondité et des fruits de la terre : les motifs de la Vierge allaitant l'Enfant, de l'arbre chargé de fruits et du champ prêt pour la moisson, pouvaient supporter cette compréhension extensive[21]. L'Egypte, la chute des idoles, le départ de la sainte Famille, tout induit, dès les Pères de l'Eglise, un rapprochement d'ensemble avec le livre de l'*Exode* et Moïse, jouant comme un horizon de lecture[22].

A ce titre, la sainte Famille, la Fuite en Egypte, les autres séquences aussi, sont montrées comme des *exempla* visant différents publics, dont ceux des laïcs. De ce point de vue pratique, concret pour les croyants de l'époque, la sainte Famille apparaît sous un jour nouveau : les personnages, leurs poses, leurs attitudes, les rapports qu'ils entretiennent entre eux, tout change. Deux cas doivent retenir l'attention, d'abord la série des miniatures qui décorent le manuscrit du *Pseudo-Bonaventure*[23], ensuite celle de carreaux de faïence provenant de Tring Church (XIVe siècle, Londres, British Museum), directement inspirés par l'*Evangile du Pseudo-Thomas* ou *Histoire de l'Enfance de Jésus*. Les *Meditationes* sont, ainsi que l'avait vu Emile Mâle, le texte fondamental qui ouvrit l'iconographie de la sainte Famille en direction de la dévotion laïque et de l'histoire parfois la plus contemporaine. Nicolas de Lyre avait par son exégèse diffusé une nouvelle interprétation du rôle tenu par Joseph, reprise par les glossateurs et les théologiens. Mais les *Meditationes* eurent une portée bien plus forte encore en dehors des milieux de l'Eglise et des cercles religieux. Longtemps attribué à saint Bonaventure, il est aujourd'hui, d'un commun accord, reconnu comme l'ouvrage d'un franciscain de San Gimignano, Jean de Caulibus (vers 1340). La diffusion fut rapide : deux cents manuscrits conservés, dont une quarantaine en latin,

plus de soixante en italien, une quinzaine en français. Rapidement relayé par l'imagerie religieuse, le texte donne une bonne idée de ce qu'était la nouvelle spiritualité franciscaine, centrée sur la contemplation de la vie terrestre de Jésus Christ, le cycle de l'Enfance et, bien sûr, tout ce qui se rattachait à la sainte Famille. Inspiré des apocryphes, notamment du *Pseudo-Matthieu*, transmis à l'auteur par Jacques de Voragine, il ajoute à l'ensemble des détails inédits, tout en reprenant *Matthieu*. Rédigé dans un souci manifeste de pastorale et de dévotion, il multiplie les invitations au lecteur, les mises en garde et les incitations à la contemplation des étapes du mystère de l'Incarnation. L'ouvrage comporte cent huit chapitres. Il présente la sainte Famille dans les chapitres 3 à 15, qui rapportent l'Incarnation et l'enfance de Jésus Christ, jusqu'à son adolescence, dans le chapitre 17, qui décrit une visite de Jésus à ses parents après s'être retiré dans le désert quarante jours. Aux feuillets 37 v. et 39 r., on insiste sur les fatigues du voyage que Marie et Joseph devaient effectuer à pied, portant l'Enfant à tour de rôle dans leurs bras. Sur le feuillet 37 v., l'arbre est figuré ; trois autres le sont sur le feuillet 39 r. Mais Marie et Joseph vont à pied. Au feuillet 31 r., Joseph adore l'Enfant, quand Marie l'allait. Il est bien intégré à la sainte Famille, même si le groupe central demeure toujours celui de la Vierge et de l'Enfant. L'auteur des *Meditationes* ne brosse pas de Joseph un portrait très neuf, il ne cherche pas non plus à en faire un personnage de premier plan. Il insiste sur le quotidien, sur le côté matériel de la vie de Jésus Christ et en fait un acteur de l'histoire sainte, à sa juste place, ni plus ni moins. Le séjour en Egypte lui fournit l'occasion de s'interroger sur les conditions de vie éprouvées par la sainte Famille : il indique, très brièvement, que Joseph devait exercer son métier de charpentier (*Meditationes* 12), détaille sa pauvreté d'existence, perçue d'emblée comme le gage de sa sainteté. De même, il représente Marie sous les traits d'une femme qui est obligée de travailler et qui ne refuse pas l'aumône faite par quelques voisines charitables (*Meditationes* 12). Au moment de quitter l'Egypte pour s'en retourner en Palestine, la sainte Famille est escortée par des personnes jusqu'à la porte de la cité et en reçoit de l'argent : Jésus l'accepte en remerciant « par amour de la pauvreté » (*Meditationes* 13). Le quotidien de la sainte Famille s'est précisé sous l'effet des réflexions franciscaines sur la pauvreté (Ubertin de Casale, Jean Olivi, entre autres), l'humilité, le service, mais aussi sur Joseph qui entre là vraiment dans la vie de sa famille. Au XVe siècle, saint Bernardin de Sienne construit tout un sermon sur *Matthieu* 25, 21, « serviteur bon et fidèle, entre dans la joie de ton Seigneur », en faisant de Joseph le modèle de ces vertus chrétiennes.

Dans la même veine, des carreaux de faïence, destinés à des abbayes bénédictines de femmes, supportent tout un décor tiré des jeux de l'enfant Jésus durant son séjour en Egypte : les uns se réfèrent à la colère de Jésus envers ses petits camarades, les autres à la punition qu'il inflige aux mauvaises intentions comme aux actions méchantes (**fig. 9, 10**). Sans doute réalisés pour des femmes de l'aristocratie, ces carreaux montrent un Jésus enfant tiré des réalités quotidiennes et diffusent une imagerie pieuse très appréciée des religieuses autant que des laïques. Autour du milieu du XIVe siècle, dans certains milieux, pour certains publics, la sainte Famille, et particulièrement l'Enfant, se prête à des lectures éloignées des contenus savants et plus adaptées aux attentes les plus larges. Ce fut l'indice d'un succès plus assuré encore.

[1] *Ecrits apocryphes chrétiens I*, éd. par F. Bovon, P. Geoltrain, Paris, éd. La Pléiade Gallimard, 1997, p. 105-140 (*Pseudo-Matthieu*) ; p. 211-238 (*Vie de Jésus en arabe*) ; L. Valensi, *La fuite en Egypte. Histoires d'Orient et d'Occident. Essai d'histoire comparée*, Paris, éd. du Seuil, 2002, p. 19-87.

[2] E. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France. Etude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, éd. A. Colin, 1922 (8^e éd. 1998), p. 140, p. 428 ; Id., *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, éd. E. Leroux, 1898 (12^e éd., 1987, Le Livre de poche), p. 409-414 ; Id., *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*,

- Paris, éd. A. Colin, 1908 (7^e éd. 1995), p. 243-251. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 6 vol., Paris, éd. des P.U.F., 1956-1959, s. v. 'Fuite en Egypte' ; 'Sainte Famille'. E. von Kirschbaum, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 vol., Rome, 1968-1976, s. v. Un instrument utile pour l'identification du thème iconographique et le tableau d'ensemble de ses variantes, jusqu'au XIV^e siècle, est constitué par l'*Index of Christian Art* de l'Université de Princeton, dont il existe des copies à la Bibliothèque vaticane dans la Cité du Vatican et à l'Institut d'Histoire de l'Art d'Utrecht.
- [3] T. Pérez-Higuera, *Puer natus est nobis. La iconografía de la Navidad en el arte medieval*, Madrid, ediciones Encuentro, 1996 (trad. fr. Paris, éd. Citadelles/Mazenod, 1996). L. Valensi, *La fuite en Egypte. Histoires d'Orient et d'Occident*, Paris, éd. du Seuil, 2002.
- [4] P. Payan, *Un autre père. L'image de Joseph, époux de Marie, à la fin du Moyen Âge*, 2 vol., thèse de doctorat présentée sous la dir. de J. Chiffolleau à l'Université Lumière Lyon 2, déc. 2002.
- [5] Au XV^e siècle, en dépit d'autres conventions dans l'art de peindre, on montre davantage encore la situation d'objet de l'Enfant, ne le faisant paraître que de dos et ne montrant que sa tête ronde (Hubert Wolf ; Bruegel l'Ancien ; Tintoret, entre autres exemples).
- [6] *Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, Robert S. Nelson dir., Cambridge University Press, 2000, sur ces conventions et leurs changements.
- [7] Par exemple, Ms lat. 15903, XI^e siècle, Munich, Prikopenbuch, f. 14 r. ; peinture murale de San Vito de'Normanni, chapelle de la grotte de Biagio, 1196 ; chapiteau sculpté provenant de San Abondio, Côme, Musée archéologique ; *Psautier d'Ingeburge*, ms 9 (1695), 1200, Chantilly, Musée Condé, f. 18 v.
- [8] B. Blumenkranz, *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris, Mouton, 1966, p. 128-129, rattachant cet insigne iconographique aux mouvements de mise à l'écart, ou d'expulsion, des juifs de la société chrétienne.
- [9] A. Grabois, *Le pèlerin occidental en Terre sainte au Moyen Âge*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998, p. 65, p. 105, sur ces tendances à l'aristocratisation du culte des reliques en provenance de la Terre sainte, du fait même de la participation croissante des marchands aux pèlerinages du XV^e siècle.
- [10] M. Goulet, « Hrotsvita de Gandersheim, *Maria* », dans D. Iogna-Prat, E. Palazzo, D. Russo, *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, éd. Beauchesne, 1996, p. 441-470, pour l'édition du texte et son commentaire.
- [11] Sur les usages orthodoxes de la littérature non canonique, F. Bovon, « Réception apocryphe de l'*Évangile de Luc* et leur lecture orthodoxe des actes apocryphes des apôtres », dans *Apocrypha* 8, 1997, p. 137-146.
- [12] J. Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York, Zone Books, 1998, pour l'étude du thème dans les derniers siècles du Moyen Âge, mais aussi dans son évolution plus longue.
- [13] J. Oliver, *Gothic Manuscript Illumination in the Diocese of Liege, c. 1250-c. 1330*, 2 vol., Louvain, Peeters éd., 1988.
- [14] Ch. Tetzl éd., *The Biblia pauperum, Armenbibel. Codex Palatinus Latinus 871, Bibl. apostol. Vaticana*, Stuttgart-Zurich, Belsler, 1995.
- [15] *Time Sanctified. The Book of Hours in Medieval Art and Life*, Roger S. Wieck dir., New York, Baltimore, George Braziller, The Walters Art Gallery (23 avril-17 juillet 1988), 1988, catalogue des manuscrits, p. 169-227.
- [16] Toutefois dans le manuscrit 390, Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, des *Heures de Savoie*, enluminées à Paris dans le deuxième quart du XIV^e siècle et produites pour Blanche de Bourgogne, comtesse de Savoie, la Présentation au temple illustre none, la Fuite en Egypte les vêpres, l'intronisation de Marie les complies.
- [17] Voir le manuscrit *Walters* 281 enluminé en France du nord ou en Belgique, à Tournai, vers 1430/1435, f. 103. L'épisode de la Fuite en Egypte, qui correspond à vêpres, est précédé de la Présentation au temple (f. 97, none), et suivi de l'intronisation de Marie (f. 112, complies). *Time Sanctified*, cat. 35, p. 186-187.
- [18] *Time Sanctified*, cat. 88, p. 211 : manuscrit *Walters* 211, Bruges.
- [19] *Time Sanctified*, cat. 42, p. 189 : manuscrit *Walters* 274, Angers (?), la sainte Famille au temple (f. 74 : sexte) ; Hérode ordonne aux soldats de tuer tous les nouveaux-nés, Joseph est averti en songe par l'ange, Massacre des Innocents, Fuite en Egypte (f. 78 : none) ; Retour d'Egypte, Marie et Joseph entrent dans le temple, Jésus parmi les docteurs (f. 82 : vêpres) ; Intronisation de Marie, Mort de Marie (f. 88 v. : complies).
- [20] M. Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge University Press, 1989, note justement que la Chute des idoles n'est pas un sujet nouveau au XIII^e siècle, mais que c'est l'imagination de l'artiste qui constitue le fait nouveau, puisqu'il interprète la scène en en faisant le support de toute une réflexion sur les images licites et illicites.
- [21] L. Valensi, *La fuite en Egypte. Histoires d'Orient et d'Occident*, p. 161-165, qui utilise P. Burger, *The Goddess Obscured. Transformation of the Grain Protectress from Goddess to Saint*, Boston, Beacon Press, 1985.
- [22] Sur ces tendances à interpréter le texte biblique à des fins théologiques, S.-Ch. Mimouni, « A la recherche de la communauté chrétienne d'Alexandrie aux I^{er}-II^e siècles », dans *Origeniana octava : Origen and the Alexandrian Tradition ; Origene e la tradizione alessandrina* (Pise, 27-31 août 2001), Louvain, Peeters éd., 2003, p. 137-164.
- [23] Ms it. 115, XIV^e siècle, Paris, B.n.F.

