

Emplacement de la peinture

La Crucifixion se trouve dans l'actuelle tour nord, qui jouxte l'abside, au rez-de-chaussée et au-dessus de la porte donnant accès au collatéral nord de l'église (paroi nord-est).

Description

Actuellement, seuls les trois quarts supérieurs de la fresque²⁵⁹ sont encore visibles. Se déployant sur une surface d'environ 200 cm de large sur 120 cm de haut, l'ensemble de la scène de la Crucifixion s'insère sur un large panneau délimité par des bordures (constituées de deux bandes rouges et d'une bande ocre, verte et bleue ?). La peinture est très détériorée²⁶⁰, mais la scène se développe sur un fond paysagé sommaire, constitué de bandes horizontales (grises ou bleues pour la partie haute, verte pour la partie médiane et ocre-rouge, pour la partie basse) et de trois collines ocre-rouge dans le registre médian²⁶¹.

Le Christ est peint au centre de la composition ; il n'est lisible que dans ces grands traits. En effet, les traits de son visage et les modelés du corps ont disparu. Brun aux cheveux longs, il a la tête penchée en direction de son épaule droite. Elle est ceinte d'un large nimbe crucifère à fond ocre-jaune et bordure ocre-rouge (ou ocre-brun). Sa posture est raide, mais ses bras sont pliés au niveau des coudes. De ses mains étendues contre la traverse semblent couler des gouttes de sang, visibles dans la partie gauche de la composition. La carnation est ocre-jaune/ocre-blanche et le corps est dessiné par un cerne fin ocre-rouge. L'observation de la partie basse démontre que le Crucifié est vêtu d'un *perizonium* ocre-rouge/ocre-brun noué sur le devant des hanches.

La croix large présente des couleurs similaires : ocre-jaune pour le fond et ocre-rouge pour la plinthe qui en fait le pourtour. Dans sa partie haute se trouve la tabula ansata en queue d'aronde qui portait à l'origine le *titulus*.

Le nombre de personnages accompagnant le Christ est assez important. Ils sont au moins au nombre de sept et se répartissent de part et d'autre du Crucifié de façon

²⁵⁹ La fresque est constituée d'un enduit composé d'un amalgame à base de chaux et de pouzzolane rouge, d'une épaisseur variable entre 5 et 15 mm. On peut encore observer à certains endroits la présence de spirales faites avec des ficelles utilisées pour reporter les traits et délimiter les cadres (G. SACCHI, « Elementi dell'architettura carolingia e affreschi medievali rinvenuti nella chiesa dei Ss. Nereo e Achilleo a Roma », dans *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia Rendiconti*, LX, 1987-1988, p. 128).

²⁶⁰ Son altération est notamment due au percement de la porte actuelle donnant à accès au collatéral nord, mais aussi à une différence de niveau du sol.

²⁶¹ Celle de droite a visiblement perdu sa couleur initiale dans sa partie haute.

symétrique, la croix étant le point central distribuant la composition aussi bien d'une façon horizontale que verticale. Seule leur silhouette générale est restée à peu près intacte.

Au-dessus de la traverse se trouvent deux anges en buste qui émergent au sommet des deux collines. Reconnaisables à leurs ailes blanches cernées de rouge, ils sont nimbés d'un halo ocre-jaune, et portent une tunique blanche avec par-dessus une *paenula* ocre-jaune. Celui de droite, peint de face, semble esquisser un geste de bénédiction de sa main droite et regarde le Christ ; l'autre en revanche est tourné de trois quarts en direction du Crucifié et se penche vers lui. Derrière les anges, à chaque extrémité de la composition, sont figurés les larrons en croix. Plus petits que le Christ, ils sont vêtus d'un linge jaune noué sur le devant. Leur instrument de supplice est quelque peu différent de celui de Jésus puisque leur croix est plus petite, et la traverse de celui de gauche est beaucoup plus courte. Par ailleurs, les personnages accrochés ne sont pas cloués, mais leurs bras sont liés derrière la traverse. Il semblerait en outre que le larron de droite ait la tête tournée en direction de Jésus, spécificité qui pourrait traduire la conversion de l'un des deux voleurs selon l'Évangile de Luc (Lc 23, 39-43).

Dans le bas de la composition, trois autres personnages sont encore visibles, selon la règle de symétrie généralement adoptée, il devait sûrement y en avoir quatre à l'origine. À la droite du Christ se trouve la Vierge qui est tournée de trois quarts en direction de son fils. Plus grande que les larrons, la tête voilée et nimbée, elle est vêtue d'une tunique ocre-rouge et semble tendre les bras vers Jésus. Juste devant elle et sous de la traverse, l'on distingue encore la tête d'un personnage plus petit qui regarde Jésus, probablement Longin, le porte-lance. De l'autre côté de la croix, et faisant pendant à la Vierge, se tient Jean l'évangéliste, également de grande taille, présenté de face, nimbé et vêtu d'une tunique blanche recouverte d'un *pallium* ocre-jaune. Comme la Vierge, il regarde en direction de la croix. Il est accompagné de Stephaton, le porte-éponge. De ce personnage, l'on devine seulement le haut de la tête sous le bras droit de la traverse, ainsi que les traces de l'éponge fixée à l'extrémité de la branche d'hysope.

La Crucifixion et son environnement

La Crucifixion s'intègre dans un vaste cycle qui s'étendait jadis sur les quatre parois de la salle et sur au moins trois registres superposés. Les parties supérieures ont été coupées par l'adjonction du plancher du premier niveau. Aujourd'hui, seules quelques scènes sont encore lisibles.

- Sur la paroi nord-est, au-dessus de la Crucifixion, nous trouvons quatre scènes, dont une représentant un baptême, et l'autre un couronnement de deux saints

par un ange. Selon G. Sacchi, il s'agit du Baptême de Nérée ou d'Achille par saint Pierre, et du couronnement des deux saints dédicataires²⁶². Pour S. Pennesi Verrocchio, en revanche, ces séquences présentent le Baptême de Valère et le couronnement de ce dernier avec sainte Cécile²⁶³.

- Sur la paroi sud-est, en bas, se trouve une scène présentant deux personnages masculins et un troisième nimbé vêtu d'une tunique et d'un *pallium* ; en haut, une autre séquence dans laquelle un personnage est assis de profil.
- Sur la paroi sud-ouest, qui conserve des traces d'anciennes ouvertures, il subsiste quelques traces de peintures qui sont aujourd'hui illisibles.
- La paroi nord-ouest présente plusieurs scènes, dont certaines sont visiblement des scènes de martyres, dont peut-être ceux de saint Sébastien à gauche et de saint Laurent à droite.



Figure 70 : Ss Nereo e Achilleo, peintures de la paroi nord-est avec la *Crucifixion*, un baptême et un couronnement (cliché J. MERCIECA, 2010)

²⁶² G. SACCHI, « Elementi dell'architettura carolingia e affreschi medievali rinvenuti nella chiesa dei Ss. Nereo e Achilleo a Roma », *op. cit.*, p. 133.

²⁶³ S. Pennesi Verrocchio s'est appuyé entre autres sur les cycles hagiographiques de Sant'Urbano alla Caffarella et du portique de Santa Cecilia in Trastevere qui présenteraient un certain nombre de scènes semblables (S. PENNESI VERROCCHIO, « I cicli dei martiri Cecilia e Sebastiano ai SS. Nereo e Achilleo : continuità dei programmi narrativi agiografici nella pittura romana fra X e XI secolo », *op. cit.*, p. 116).



**Figure 71 : Ss Nereo e Achilleo, peintures de la paroi sud-est
(cliché J. MERCIECA, 2010)**



**Figure 72 : Ss Nereo e Achilleo, paroi sud-ouest avec les quelques restes de peintures
(cliché J. MERCIECA, 2010)**



Figure 73 : Ss Nereo e Achilleo, peintures de la paroi nord-ouest, scènes de martyres (cliché J. MERCECA, 2010)

Ce cycle est donc manifestement de type hagiographique. Cependant, alors que certains identifient cet ensemble à la *Passio* légendaire des deux saints patrons, d'autres y voient davantage un triple cycle hagiographique consacré à saint Sébastien, sainte Cécile et saint Urbain²⁶⁴, auquel s'ajouteraient quelques panneaux à caractères votifs, dont la Crucifixion²⁶⁵. Quelle que soit l'identification des autres scènes, il n'en reste pas moins qu'il s'agisse d'un ou plusieurs cycles hagiographiques, mis en parallèle avec l'exemple premier du martyr, celui du Christ sur la croix.

Un dernier paramètre reste à explorer : quelle était la fonction de cet espace qui accueille le cycle ? Nous avons vu plus haut que les deux tours, encadrant l'abside, rappellent les *pastophoria* orientaux qui avaient notamment la fonction de servir d'annexes liturgiques. Selon G. Sacchi, cet espace pouvait donc être destiné à garder les espèces telle une *prothesis*, ou avait une fonction similaire à celle d'une bibliothèque, d'une sacristie ou d'une salle d'archives, qui donnait également accès au *matroneum*. À l'inverse, R. Bianchini envisage que le rez-de-chaussée de cette tour ait assumé la fonction d'espace de culte secondaire, peut-être un oratoire, comme le suggère S. Pennesi Verrocchio, chargé d'abriter les reliques des saints représentés. D'ailleurs,

²⁶⁴ Saint Urbain est le pontife associé à la vie de Cécile dans sa *Passio* légendaire.

²⁶⁵ S. PENNESI VERROCCHIO, « I cicli dei martiri Cecilia e Sebastiano ai SS. Nereo e Achilleo : continuità dei programmi narrativi agiografici nella pittura romana fra X e XI secolo », *op. cit.*, p. 116.

S. Pennesi Verrocchio rappelle qu'il est fort possible que cette tour fût en connexion avec les bâtiments monastiques situés sur le côté nord et l'église.

Style

Du point de vue stylistique, la gamme chromatique est composée d'ocre et de ses dérivés (rouge, jaune), de vert et de blanc. Les corps apparaissent bien proportionnés et sont marqués par des cernes ocre-rouge. La ligne est prédominante, que ce soit dans le dessin des corps ou les plis des vêtements. La posture du Christ n'est pas sans rappeler les Crucifiés de San Clemente, de Cimitile ou encore de Reichenau²⁶⁶ : la position de la tête, l'emploi d'une gamme chromatique similaire et surtout la silhouette du Christ.

De même, la Crucifixion, comme les autres scènes, est insérée dans un cadre ocre-rouge, mais sa taille est deux fois plus grande que les autres. Cette utilisation est assez typique du haut Moyen Âge : elle se rencontre aussi bien à Münstair dans les Grisons, que dans des cycles plus proches, tels qu'à San Clemente ou Sant'Urbano alla Caffarella²⁶⁷. S. Pennesi Verrocchio rapproche également ce décor des peintures romaines de Sant'Urbano alla Caffarella, décor daté entre 1011 et la fin du XI^e siècle.

Datation

Les propositions de datations s'appuient principalement sur une lecture archéologique et historique du bâtiment, mais aussi sur une analyse stylistique. Des premières analyses de la structure dans les années 1980 ont permis de dater la tour nord entre le IX^e et le XII^e siècle²⁶⁸. Mais en 1988, R. Bianchini resserra la fourchette chronologique en proposant de situer le décor au IX^e siècle, hypothèse partagée par M. Cecchelli²⁶⁹. Cette proposition repose notamment sur l'inscription du *Liber Pontificalis* sous Léon III qui précise que la basilique était *mire magnitudinis et pulchritudinis decoratam*²⁷⁰. La date de 816 fournirait ainsi un *terminus ante quem*²⁷¹. À partir d'une analyse stylistique du décor et des choix iconographiques du cycle,

²⁶⁶ Cf. Not. 7 ; Not. 1 ; Not. 4.

²⁶⁷ S. PENNESI VERROCCHIO, « I cicli dei martiri Cecilia e Sebastiano ai Ss. Nereo e Achilleo : continuità dei programmi narrativi agiografici nella pittura romana fra X e XI secolo », *op. cit.*, p. 123-124, 126.

²⁶⁸ G. SACCHI, « Elementi dell'architettura carolingia e affreschi medievali rinvenuti nella chiesa dei Ss. Nereo e Achilleo a Roma », *op. cit.*, p. 126.

²⁶⁹ M. CECHELLI (dir.), *Romarcheologica. Guida alle Antichità della città eterna. Monasteri e diaconi tra l'età tardoantica e l'alto medioevo*, 25-26, 2005, p. 45.

²⁷⁰ R. BIANCHINI, « La basilica carolingia dei Ss. Nereo e Achilleo e il restauro di Sisto IV », *op. cit.*, p. 9.

²⁷¹ *Ibid.*

S. Pennesi Verrocchio place en revanche les peintures à la fin du X^e siècle ou au tout début du siècle suivant²⁷², hypothèse que nous partageons.

Bibliographie

Sources et documents d'archives :

- GRÉGOIRE LE GRAND, *Homilia XXVIII*, PL 76, col. 1210-1213.
- L. DUCHESNE (éd.), *Le Liber Pontificalis*, vol. II, Paris, 1955, p. 33, 424.

Études :

- APOLLONJ GHETTI B. M., S. Susanna, coll. « *Le Chiese di Roma illustrate* », Roma, 1965, p. 32-35.
- BIANCHINI R., « La basilica carolingia dei Ss. Nereo e Achilleo e il restauro di Sisto IV », dans *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, XII, 1988, p. 3-18.
- BRANDENBURG Hugo, *Le prime chiese di Roma : IV-VII secolo : l'inizio dell'architettura ecclesiastica occidentale*, Milan : Jaca Book, 2004, p. 137.
- CECHELLI Margherita (dir.), *Romarcheologica. Guida alle Antichità della città eterna. Monasteri e diaconi tra l'età tardoantica e l'alto medioevo*, 25-26, 2005, p. 45.
- CURZI Gaetano, « La decorazione musiva della basilica dei Ss. Nereo e Achilleo in Roma : materiali ed ipotesi », dans *Arte Medievale*, II/VII, 1993, p. 21-45.
- FASOLA U. M., *La basilica dei Ss. Nereo e Achilleo e la catacombe di Domitilla*, Roma, Marietti, 1980.
- GUERRIERI A., *La Chiesa dei Ss. Nereo e Achilleo*, Città del Vaticano, 1951.
- KRAUTHEIMER R., CORBETT S. et FRANKL W., *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, III, Città del Vaticano, 1971, p. 138-153.
- MATTHIAE G., « Tre chiese all'inizio dell'Appia », dans *Capitolium*, XLIV, n° 10/11/12, 1969, p. 149-154.
- PENNESI VERROCCHIO Stefania, « I cicli dei martiri Cecilia e Sebastiano ai SS. Nereo e Achilleo : continuità dei programmi narrativi agiografici nella pittura romana fra X e XI secolo », dans S. ROMANO, J. ENCKELL JULLIARD (dir.), *Roma e la Riforma gregoriana, tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, Rome, Viella, 2007, p. 113-140.
- SACCHI Giuliano, BRESCIANI Carla, « Affreschi medievali nella chiesa dei Ss. Nereo e Achilleo a Roma », dans *Antiqua*, 12, 1987, 1-2, p. 16-26.

²⁷² S. PENNESI VERROCCHIO, « I cicli dei martiri Cecilia e Sebastiano ai SS. Nereo e Achilleo : continuità dei programmi narrativi agiografici nella pittura romana fra X e XI secolo », *op. cit.*, p. 128.

- SACCHI Giuliano, « Elementi dell'architettura carolingia e affreschi medievali rinvenuti nella chiesa dei Ss. Nereo e Achillo a Roma », dans *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia Rendiconti*, LX, 1987-1988, p. 103-144.

Not. 9. Rome - San Pietro in Vaticano

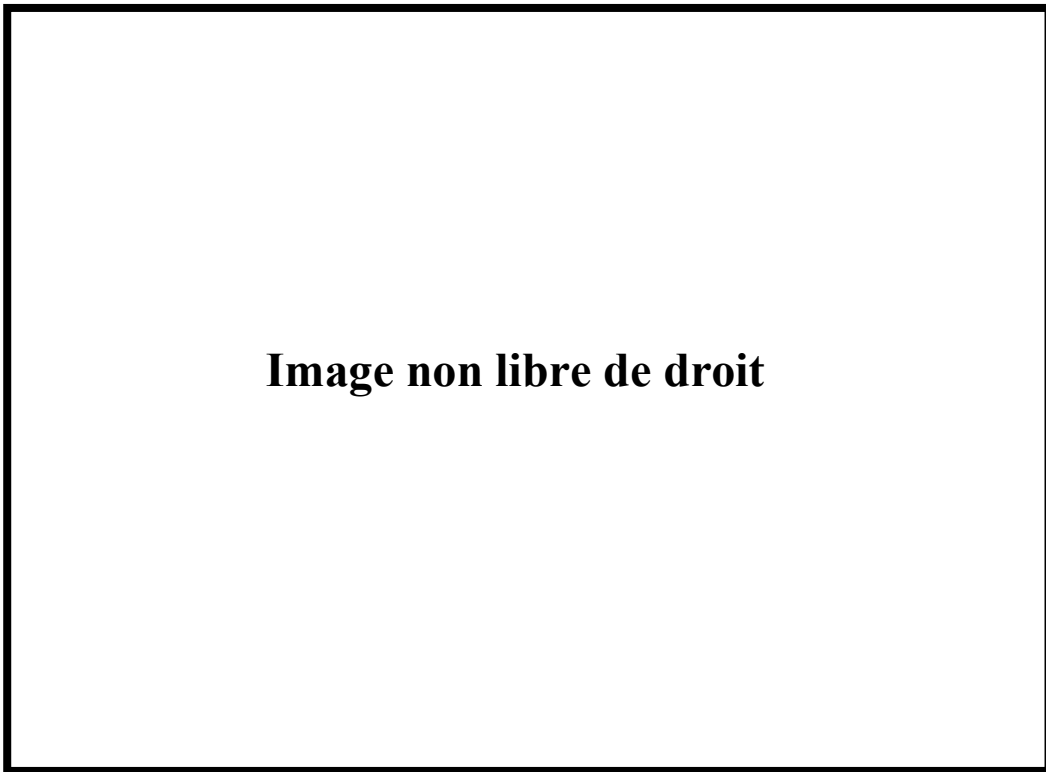


Figure 74 : Rome, ancienne basilique San Pietro in Vaticano, copie aquarellée de D. Tasselli des décors de la paroi sud de la nef centrale (d'après G. GRIMALDI, 1972, p. 148-149)

Situation géographique : Italie, Latium, Rome

Édifice : ancienne basilique San Pietro in Vaticano

Localisation : nef, mur sud, 6^e et 7^e travées

Technique : peinture (à fresque ?)

Date : 2^e moitié du IX^e siècle

Dimensions : environ 500 × 400 cm



Figure 75 : San Pietro in Vaticano, plan de l'ancienne basilique (d'après S. DE BLAAW, 1994, fig. 25)

L'édifice d'accueil

La basilique San Pietro, au cœur du Vatican, est l'une des plus anciennes églises de Rome, mais également la plus grande. Construite à la demande de l'empereur Constantin sous le pontificat de Sylvestre I^{er} (314-335), elle fut érigée sur le lieu de sépulture de l'apôtre Pierre²⁷³. Haut lieu de pèlerinage depuis sa création, la basilique martyriale subit au cours du Moyen Âge de nombreuses transformations, notamment au niveau de la *confessio* qui fut surélevée et agrandie en vue d'accueillir le flux de pèlerins²⁷⁴. L'édifice connut également de nombreux travaux d'embellissement recensés dans le *Liber Pontificalis*²⁷⁵. À la demande du pape Julien II (1503-1513), l'église fut complètement détruite en 1506 pour laisser place à la nouvelle basilique visible encore aujourd'hui. Toutefois, les deux constructions coexistèrent pendant près d'un siècle : entre 1506 et 1514, la moitié occidentale était démolie alors que la partie orientale était déjà reconstruite²⁷⁶. Les travaux de démolition finirent vers 1610 et quelques restes de décoration de l'ancienne basilique furent sauvés dans les Grottes Vaticanes à la demande du pape Paul V (1605-1623). Ainsi, d'un point de vue architectural, aucun élément de la première basilique n'a subsisté. Son aspect originel est néanmoins connu grâce aux fouilles archéologiques qui révélèrent des fragments d'anciens décors (tels que ceux de l'oratoire de Jean VII datant du début du VIII^e siècle) et grâce à des descriptions textuelles et visuelles datant des XVI^e-XVII^e siècles²⁷⁷.

Occidentée, l'ancienne basilique San Pietro présentait une nef à cinq vaisseaux (séparés par une file de colonnes), un transept assez débordant et une abside semi-circulaire couverte d'un cul-de-four. Contre la façade était accolé un atrium très

²⁷³ La tradition situe la sépulture de Pierre dans l'*ager Vaticanus*, emplacement signalé par un monument, le Tropæion, construit entre 150 et 160 ap. J.-C. et incorporé à la basilique dans la zone du chœur (M. ANDALORO, *La Pittura medievale a Roma, 312-1431. Atlante, percorsi visivi*, vol. I, Milano, 2006, p. 21).

²⁷⁴ Sur les transformations structurelles : A. PINELLI (dir.), *La basilica di San Pietro in Vaticano*, Modena, 2000, p. 27-30.

²⁷⁵ L. DUCHESNE (éd.), *Le Liber Pontificalis*, Paris, 1955 : vol. I, p. 118 et 391 ; vol. II, p. 227. Toutes les phases de décoration et de modification sont décrites dans l'ouvrage de M. ANDALORO, *La Pittura medievale a Roma, 312-143. Atlante... op. cit.*, p. 21-25.

²⁷⁶ La partie orientale de la nouvelle basilique fut séparée de l'espace occidental en pleine démolition par un mur érigé par Antonio da Sangallo.

²⁷⁷ Les principaux documents conservés sont la description de Tiberio Alfarano (vers 1590) et des actes notariaux de Giacomo Grimaldi (1628) contenant les reproductions aquarellées de Domenico Tasselli (M. ANDALORO, *La Pittura medievale a Roma, 312-143. Atlante... op. cit.*, p. 21). G. Grimaldi et D. Tasselli ne reproduisirent que quelques scènes des parois nord et sud de la nef centrale (seize au total), d'autres séquences étant mentionnées sans être représentées dans le manuscrit (voir G. GRIMALDI, *Descrizione della basilica antica di San Pietro in Vaticano, Codice Barberini Latino 2733*, éd. R. NIGGL., coll. « Codices ex Vaticanos Selecti, 32 », Città del Vaticano, 1972).

développé. À cet ensemble s'ajoutaient trois grands mausolées : deux de forme circulaire, placés contre le flanc sud et dédiés à saint André et sainte Pétronille ; le troisième au revers de l'abside et de forme longitudinale, construit entre la fin du IV^e siècle et le début du siècle suivant.

Sur le côté oriental de l'atrium, un oratoire dédié à Santa Maria fut ajouté du temps du pape Paul I^{er} (757-767).



Figure 76 : San Pietro in Vaticano, reconstitution en 3D de l'ancienne basilique (d'après M. ANDALORO, 2006, p. 23, pl. 1)

Emplacement de la peinture

La Crucifixion se situait sur le mur sud de la nef principale, au niveau des 6^e et 7^e travées.

Description

La Crucifixion²⁷⁸ ayant totalement disparu aujourd'hui, nous ne pouvons nous fier qu'à la copie effectuée au début du XVII^e siècle, ainsi qu'à la brève description rédigée

²⁷⁸ En parlant des images représentées dans la nef, G. Grimaldi utilise les termes de « *picti historis* » ou de « *pictura* », qui permettent d'envisager ce décor comme une peinture, peut-être faite selon la technique de la fresque. Cf. *Ibid.*, p. 140.

par G. Grimaldi. Dans ses écrits, l'auteur rapporte que « *In medio parietis supra altare apostolorum Simonis et Iudae est Crucifixio cum latronibus et iuxta crucem Maria mater eius et sanctus Ioannes Evangelista...* »²⁷⁹. La Crucifixion, située au centre de la paroi et au-dessus d'un autel consacré à Simon et Jude, réunissait ainsi le Christ, les larrons, la Vierge et Jean l'évangéliste. La reproduction aquarellée apporte également des éléments intéressants. En effet, elle démontre que l'ensemble de la scène se déployait sur une surface importante : la Crucifixion occupait l'équivalent de quatre panneaux et s'étendait sur les deux registres. Insérée dans un cadre constitué par ce qui semble être des petits pilastres engagés (en stuc ?), la séquence se déroulait visiblement sur un fond neutre. Bien que peu de détails soient perceptibles, nous pouvons constater que le Christ, au centre de la composition, est vêtu du *perizonium* et est accroché par trois clous à la croix qui s'élève sur un petit tertre. L'usage de trois clous et non de quatre, caractéristique des Crucifixions tardives (XII^e-XIII^e siècle), résulte probablement d'une réfection ultérieure des peintures, hypothèse corroborée par l'attitude corporelle très relâchée du Christ²⁸⁰. L'aquarelle montre également qu'un personnage (la Vierge ?) se tient à la droite du Christ et qu'au moins trois autres protagonistes, probablement des soldats (car tenant des lances), sont représentés en pied à la gauche du Crucifié. Mais nulle part, il n'est fait mention des larrons. Ainsi, concernant le contenu de la Crucifixion, la description peinte concorde peu avec celle effectuée par G. Grimaldi dans son texte, démontrant ainsi l'écart important entre les deux ressources.

La Crucifixion et son environnement

La Crucifixion s'insérait dans un vaste cycle typologique connu grâce aux témoignages de Grimaldi et de Tasselli. En effet, les parois de la nef centrale étaient recouvertes d'un ensemble pictural opposant quarante-six scènes de l'Ancien Testament sur le mur nord et quarante-trois séquences christologiques sur le mur opposé²⁸¹. Ces

²⁷⁹ Bibliothèque Apostolique Vaticane, Barb. Lat. 2733 fol. 106r et 106v.

²⁸⁰ Nous savons que le pape Boniface VIII (1294-1303) demanda à Giotto de restaurer quelques peintures, sans pouvoir préciser de quelles scènes il s'agit. De même, il est possible que Pietro Cavallini et/ou des membres de son atelier aient restauré une partie des fresques vers 1280 (M. LAVIN ARONBERG, *The place of narrative : mural decoration in italian churches, 431-1600*, London, 1994, p. 22).

²⁸¹ Toutes les études s'accordent sur le fait que le cycle originel a été créé à l'époque de Léon le Grand (440-461) (M. ANDALORO, *La Pittura medievale a Roma. L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini. 312-468. Corpus*, Vol. I, Milano, 2006, p. 411). Toutefois, selon H. L. Kessler, la paroi sud accueillait non pas un cycle christologique, mais un cycle hagiographique dédié à saint Pierre, qui aurait été transféré dans le transept au IX^e siècle et remplacé par les scènes christologiques visibles sur la copie de Grimaldi (H. L. KESSLER, « *Caput et speculum omnium ecclesiarum : Old St. Peter's and church decoration in medieval Latium* », dans W. TRONZO (dir.), *Italian Church Decoration in the Middle Ages and Early*

deux groupes étaient disposés sur deux registres superposés et chaque peinture était insérée dans un cadre qui supportait des *tituli*. Le haut des deux parois accueillait des figures de prophètes représentés en pied et peints entre les fenêtres²⁸². Lorsque Grimaldi et Tasselli ont effectué les copies du cycle, beaucoup de panneaux étaient alors illisibles. Par conséquent, seuls quelques-uns ont été reproduits²⁸³.

À partir de ces sources et des comparaisons avec le décor de San Paolo fuori le Mura qui présente un ensemble similaire, M. Andaloro²⁸⁴ propose de reconstituer le cycle ainsi :

- Sur la paroi nord, au registre supérieur, nous trouvons probablement des séquences relatives à la Genèse²⁸⁵, puis en direction de l'Est, l'Entrée des animaux dans l'Arche de Noé, l'Arche de Noé sur les eaux, Abraham devant les anges, l'Expulsion d'Agar et Ismaël, Abraham et Isaac dirigé à l'endroit du sacrifice, le Sacrifice d'Isaac, Isaac envoie Ésaü à la chasse ou au sacrifice (?), la Bénédiction de Jacob et d'autres scènes non identifiables.
- Toujours sur la paroi nord, au registre inférieur et d'ouest en est : Moïse et Aaron devant le Pharaon, le Miracle des verges transformées en serpent suivi d'autres scènes, la Plaie des locustes, le Meurtre des aînés, le Pharaon submergé par mer Rouge et Moïse fermant les eaux.
- La paroi sud reprenait le même schéma de scènes successives, mais comptait trois séquences de moins, la Crucifixion occupant l'équivalent de quatre panneaux. Se déployant sur deux registres, la scène monumentalisée arrêta en quelque sorte la lecture linéaire du cycle. Elle était encadrée du Baptême au registre supérieur dans la partie médiane, de la Résurrection de Lazare (dont la place reste indéterminée), de l'Anastasis, et de deux scènes de l'apparition du Christ aux apôtres, que W. Tronzo identifia comme l'Incrédulité de saint Thomas et la Bénédiction du Christ à Béthany²⁸⁶.

Renaissance. Functions, forms and regional traditions, Ten contributions to a colloquium held at the Villa Spelman (Florence), Bologne, 1989, p. 119-146; ID., *Old St. Peter's and Church decoration in medieval Italy*, Spoleto, 2002).

²⁸² A. PINELLI (dir.), *La basilica di San Pietro... op. cit.*, p. 33.

²⁸³ G. GRIMALDI, *Descrizione della basilica antica... op. cit.*, p. 140-141.

²⁸⁴ M. ANDALORO, *La Pittura medievale a Roma. L'orizzonte... op. cit.*, p. 411.

²⁸⁵ La paroi sud de San Paolo débutait sur la Genèse avec la Séparation de la Lumière des Ténèbres, la Création d'Adam et Ève, le Pêché originel, etc. Voir M. ANDALORO, *La Pittura medievale a Roma. Atlante... op. cit.*, p. 100-101 et 106-107.

²⁸⁶ W. TRONZO, « The Prestige of Saint Peter's : Observations on the Function of Monumental Narrative Cycles in Italy », dans H. L. KESSLER, M. S. SIMPSON (dir.), *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, coll. « Studies in the History of Art, 16 », Washington ; Hannover, 1985, p. 95.

Dans sa reconstitution, H. L. Kessler propose de compléter cet ensemble par douze scènes avant le Baptême, autrement dit dans la partie occidentale de la paroi²⁸⁷ : l'Annonciation, la Visitation, le Voyage à Bethléem, la Nativité, l'Annonce aux Bergers, le Voyage des mages, l'Adoration, le Songe de Joseph, la Fuite en Égypte, le Massacre des Innocents, la Présentation au Temple et le Christ devant les docteurs. De même, la Crucifixion a pu être précédée de l'Entrée à Jérusalem, de la Cène, de l'Arrestation du Christ, du Christ devant Pilate et de la Montée au Calvaire, l'ensemble se terminant sur l'Ascension du côté est²⁸⁸. M. Andaloro²⁸⁹ adhère en partie à cette proposition, mais souligne le problème de la gestion de la place par rapport au nombre de scènes²⁹⁰.



Figure 77 : San Pietro in Vaticano, copie aquarellée de Tasselli des peintures de la paroi nord avec les scènes de l'Ancien Testament (d'après G. GRIMALDI, 1972, fig. 52)

²⁸⁷ H. L. KESSLER, « *Caput et speculum omnium ecclesiarum* : Old St. Peter's and church decoration in medieval Latium », *op. cit.*, p. 119-146..

²⁸⁸ M. Lavin Aronberg suggère plutôt la représentation de la Résurrection à cet emplacement (M. LAVIN ARONBERG, *The place of narrative... op. cit.*, p. 22).

²⁸⁹ M. ANDALORO, *La Pittura medievale a Roma. L'orizzonte... op. cit.*, p. 414.

²⁹⁰ *Ibid.*

Image non libre de droit

Figure 78 : San Pietro in Vaticano, reconstitution en 3D de la paroi nord de la nef et de son décor (d'après M. ANDALORO, 2006, p. 32-33, pl. V)

Image non libre de droit

Figure 79 : San Pietro in Vaticano, reconstitution en 3D de la paroi sud de la nef avec son décor (d'après M. ANDALORO, 2006, p. 34, pl. VI)

La Crucifixion apparaît donc ici comme une séquence narrative appartenant à un programme exposant l'Histoire du Salut, l'Ancien Testament préfigurant le Nouveau. La paroi sud présentait l'histoire de l'Homme depuis son expulsion du Paradis jusqu'au retour du peuple élu et la promesse du Salut, qui devient effective sur la paroi adverse à travers l'Incarnation, la Passion et la Résurrection du Christ, Messie annoncé ayant permis la réconciliation avec Dieu. La réconciliation universelle est confirmée dans le

transept avec le cycle de saint Pierre et dans l'abside qui accueillait une *Traditio legis*, thème mettant en exergue la place de l'Église dans cette nouvelle alliance²⁹¹.

Il n'est, en outre, pas improbable que la Crucifixion ait fait partie d'une aire liturgique spécifique. En effet, la taille excessive accordée à la scène a peut-être été guidée par un besoin liturgique. Nous l'avons vu, les témoignages de Tasselli et de Grimaldi signalent la présence de l'autel Saints-Simon-et-Jude juste en dessous, aménagement présenté dans les sources comme « *antiquissimum* »²⁹². Or, cet autel est également appelé « *ad crucem* » ou « *ad crucifixos* » depuis au moins le XIII^e siècle²⁹³. Il est donc possible que cet autel, dédié à la Sainte-Croix (?), ait été utilisé comme un lieu spécifique destiné à l'adoration du Saint Bois²⁹⁴. Cette lecture peut se confirmer dans la présence d'un marquage au sol sur le dessin de Grimaldi, situé au centre de la nef et au niveau de la Crucifixion, spécificité qui pourrait désigner une zone liturgique²⁹⁵.



Figure 80 : San Pietro in Vaticano, vue transversale de la nef avec son marquage au centre de la nef, dessin provenant du manuscrit Barb. Lat. 2733 de G. Grimaldi (d'après M. ANDALORO, 2006, p. 22, fig. 2)

²⁹¹ H. L. KESSLER, *Old St. Peter's...* *op. cit.*, p. 52.

²⁹² W. TRONZO, « The Prestige of Saint Peter's : Observations on the Function of the Monumental Narrative Cycles in Italy », *op. cit.*, p. 98.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ *Ibid.* ; M. LAVIN ARONBERG, *The place of narrative...* *op. cit.*, p. 27 ; A. PINELLI (dir.), *La basilica di San Pietro in Vaticano*, *op. cit.*, p. 35.

²⁹⁵ W. TRONZO, « The Prestige of Saint Peter's : Observations on the Function of the Monumental Narrative Cycles in Italy », *op. cit.*, p. 102.

Style

Compte tenu de la disparité et la dissemblance des sources, ainsi que la disparition totale de la peinture, il nous paraît très hasardeux de parler ici du style du décor.

Datation

Les difficultés de datation de la Crucifixion résident, d'une part, dans la disparition de la fresque, excluant toute possibilité d'analyse stylistique et, d'autre part, dans les nombreuses transformations du cycle au travers des siècles. Les datations oscillent donc entre la seconde moitié du IV^e et le IX^e siècle. En effet, alors que J. Wilpert²⁹⁶ proposait une datation très haute (IV^e siècle), les recherches récentes s'accordent à dater la Crucifixion entre la fin du VIII^e siècle²⁹⁷ et la fin du IX^e siècle. Ainsi, M. Andoloro et H. L. Kessler proposent une thèse qui nous semble assez intéressante : le cycle originel daterait du pontificat de Léon le Grand (V^e siècle) ou du VI^e siècle, mais la Crucifixion aurait été si ce n'est ajoutée avec l'Anastasis, en tout cas agrandie à l'époque de Léon IV (847-855)²⁹⁸ ou celui de Formosus (891-896)²⁹⁹ pour répondre à de nouveaux besoins culturels. Seul W. Tronzo avance cette introduction dans les années 680-700, date à laquelle le culte de la croix est intégré à la liturgie romaine³⁰⁰.

Bibliographie

Sources et documents d'archives :

- ALFARANO T., *De basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, éd. M. CERRATI, coll. « Studi e Testi, 26 », Roma, 1914.
- DUCHESNE L. (éd.), *Le Liber Pontificalis*, Paris, 1955 : vol. I, p. 118 et 391 ; vol. II, p. 227.

²⁹⁶ J. WILPERT, *Die römische Mosaik und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV.- XIII. Jahrhundert*, II, Freiburg, 1916, p. 359-362, fig. 122.

²⁹⁷ M. LAVIN ARONBERG, *The place of narrative... op. cit.*, p. 27.

²⁹⁸ C'est l'avis de H. L. Kessler qui, contrairement à M. Andoloro, pense que les peintures sont antérieures au pontificat de Formosus, et que ce dernier les aurait simplement restaurées, comme l'indique une chronique du moine Benoît du Mont Soractus, datant du X^e siècle : « *Renovavit Formosus papa ecclesia principis apostolorum Petri picture tota* » (G. ZUCCHETTI (éd.), *Il Chronicon di Benedetto, Monaco di S. Andrea del Soratte*, Roma, typ. De Senato, 1920, p. 56).

²⁹⁹ M. ANDALORO, *La Pittura medievale a Roma, 312-1431... op. cit.*, p. 22.

³⁰⁰ W. TRONZO, « The Prestige of Saint Peter's : Observations on the Function of Monumental Narrative Cycles in Italy », *op. cit.*, p. 93-112.

- GRIMALDI Giacomo, *Descrizione della basilica antica di San Pietro in Vaticano, Codice Barberini Latino 2733*, éd. R. NIGGL., coll. « Codices ex Vaticanos Selecti, 32 », Città del Vaticano, 1972.
- G. ZUCCHETTI (éd.), *Il Chronicon di Benedetto, Monaco di S. Andrea del Sorratte*, Roma, typ. De Senato, 1920, p. 56

Études :

- ANDALORO Maria (dir.), *La Pittura medievale a Roma. L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini. 312-468. Corpus*, Vol. I, Milano, Jaca Book, 2006, p. 411-415.
- ANDALORO Maria, *La Pittura medievale a Roma, 312-1431. Atlante, percorsi visivi*, vol. I, Milano, Jaca, 2006, p. 21-44.
- ARBEITER A., *Alt St. Peter in Geschichte und Wissenschaft. Abfolge der Bauten. Rekonstruktion. Architekturprogramm*, Berlin, 1988.
- BELTING Hans, « Das Fassadenmosaik des Atrium von Alt-St. Peter in Rom », dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 23, 1961, p.37-54, pl. 33.
- DE BLAAUW Sible, *Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale : Basilica salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri*, II, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, 1994, p. 451-756.
- KESSLER Herbert L., « *Caput et speculum omnium ecclesiarum : Old St. Peter's and church decoration in medieval Latium* », dans W. TRONZO (dir.), *Italian Church Decoration in the Middle Ages and Early Renaissance. Functions, forms and regional traditions, Ten contributions to a colloquium held at the Villa Spelman (Florence)*, Bologne, Nuova Alfa ed., 1989, p. 119-146.
- KESSLER Herbert L., « L'antica basilica di San Pietro come fonte e ispirazione per la decorazione delle chiese medievali », dans A. GHILDOLI (dir.), *Fragmenta picta: affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Catalogo del mostra (Roma, Castel Sant'Angelo, 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990), Roma, Argos, 1989, p. 45-64.
- KESSLER Herbert L., *Old St. Peter's and Church decoration in medieval Italy*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2002.
- KRAUTHEIMER Richard, CORBETT Spencer et FRAZER Alfred K., « S. Pietro », dans *Corpus Basilicarum Christianarum Romae : The Early Christian Basilicas of Rome (IV-IX Centuries)*, vol. V, Vatican City, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1977, p. 165-279.
- KRAUTHEIMER R., CARPICECI A. C., « Nuovi dati sull'antica basilica di San Pietro in Vaticano : parte I », dans *Bollettino d'arte*, 93-94, 1995-96, p. 1-70.
- KRAUTHEIMER R., CARPICECI A. C., « Nuovi dati sull'antica basilica di San Pietro in Vaticano: parte II », dans *Bollettino d'arte*, 95, 1996, p. 1-84.
- LAVIN ARONBERG Marilyn, *The place of narrative : mural decoration in italian churches, 431-1600*, London : The university of Chicago press, 1994, p. 22-27.

- MATTHIAE G., *Pittura romana del Medioevo. Secoli IV-X*, I, Rome, 1965, p. 31-66, 104-116, 158-172, 196-204.
- MOREL Philippe, ARASSE Daniel, D'ONOFRIO Mario, *L'art italien. Du IV^e siècle à la Renaissance*, coll. « L'Art des Grandes Civilisations », Paris, Citadelle et Mazenod, p. 570.
- NORDHAGEN P. J., « The mosaic of John VII (705-707 A.D.) : the mosaic fragments and their technique », dans *Acta ad Archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 2, 1965, p. 121-166.
- PINELLI Antonio (dir.), *La basilica di San Pietro in Vaticano*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2000.
- SPAGNESI G. (dir.), *L'architettura della Basilica di San Pietro : storia e costruzione*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 7-10 novembre 1995), Roma, Bonsignori, 1997.
- TRONZO William, « The Prestige of Saint Peter's : Observations on the Function of Monumental Narrative Cycles in Italy », dans H. L. KESSLER, M. S. SIMPSON (ed.), *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, coll. « Studies in the History of Art, vol. 16 », Washington ; Hannover, 1985, p. 93-112.
- TRONZO William (dir.), *St. Peter's in the Vatican*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2005.
- WAETZOLDT S., *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 18), Wien ; München, 1964, p. 65-72, fig. 463-492.
- WILPERT Joseph, *Die römische Mosaik und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV.-XIII. Jahrhundert*, II, Freiburg, 1916, p. 359-361 et fig. 122.

Not. 10. Saint-Pierre-les-Églises



Figure 81 : Chauvigny, église de Saint-Pierre-les-Églises, chœur, mur nord, *Crucifixion* (cliché J. MERCIÉCA, 2012)

Situation géographique : France, Poitou, Chauvigny

Édifice : Église Saint-Pierre-les-Églises

Localisation : chœur, abside, mur nord

Technique : peinture à fresque

Date : entre 782 et 979 (avec une préférence pour la fin du IX^e siècle ou le début du X^e siècle)

Dimensions : environ 228,5 × 200 cm

**Image non
libre de
droit**

Figure 82 : Saint-Pierre-les-Églises, plan du chœur de l'église (d'après P. DESCHAMPS, 1954, p. 203 fig. 79)

L'édifice d'accueil

L'église de Saint-Pierre-les-Églises se situe à proximité de Chauvigny dans la Vienne, à égale distance de Saint-Savin-sur-Gartempe et de Poitiers. Le village de Saint-Pierre-les-Églises est situé sur la rive droite de la Vienne, sur l'ancienne route romaine qui reliait Poitiers et Bourges. L'église a été construite au milieu d'un cimetière³⁰¹ mérovingien avec deux autres églises³⁰² qui, ensemble, formaient un gué permettant de surveiller le franchissement de la Vienne³⁰³. Peu de documents concernant l'histoire de cet édifice nous sont parvenus. Selon le *De curte ecclesiarum Calviniac*, document datant de 1030, la paroisse de Saint-Pierre-les-Églises dépendait alors de l'abbaye voisine de Chauvigny³⁰⁴. Un autre du XII^e siècle précise que l'église a été bâtie avec les restes d'un temple païen consacré aux dieux de la navigation sur la Vienne³⁰⁵.

L'architecture de l'édifice fournit également quelques indices. En effet, l'église présente un plan simple, une large nef unique de 13 m sur 9,20 m, percée de cinq fenêtres. Elle fut restaurée en 1642³⁰⁶, puis au XVIII^e siècle³⁰⁷ ; l'accès se faisait à l'époque par la porte occidentale, aujourd'hui obturée³⁰⁸. L'édifice est terminé à l'est par une grande abside semi-circulaire, séparée de la nef par un arc triomphal (large baie

³⁰¹ Ce cimetière présente également des vestiges gallo-romains (M. THIBOUT, P. DESCHAMPS, *La peinture murale en France. Le Haut Moyen Âge et l'époque romane*, Paris, 1951, p. 39)

³⁰² La localité comptait trois églises mentionnées dans un texte de 1288 : « *Parrochia de tribus ecclesiis prope Calviniacum* » (P. DESCHAMPS, « Saint-Pierre-lès-Églises », dans *Congrès archéologique de France*, 109, 1952, p.164). Voir aussi L. BOURGEOIS, « Saint-Pierre-les-Églises à Chauvigny », dans M.-C. CHABOISSEAU, *Chauvigny, des origines au XX^e siècle*, coll. « Cahiers du Pays Chauvinois, 42 », Chauvigny, 2012, p. 45-58.

³⁰³ I. BERTRAND, « Du gué au pont ou Saint-Pierre-les-Églises à Chauvigny. L'Antiquité », dans M.-C. CHABOISSEAU, *Chauvigny, des origines au XX^e siècle, op. cit.*, p. 25-44.

³⁰⁴ G. C. MACCHIARELLA, « Gli affreschi di Saint-Pierre-les-Églises », dans *Annuario dell'istituto di storia dell'arte*, Rome, 1974, p. 127. Selon G. C. Macchiarella, après l'invasion normande de Poitiers, dans la seconde moitié du X^e siècle, le territoire de la paroisse de Saint-Pierre fut progressivement absorbé par la famille Isembert, évêques de Poitiers qui firent de Chauvigny le centre de leur pouvoir (*Ibid.*, p. 132).

³⁰⁵ « *Antiqua capella Sancti Petri in agris constructa fuit rudimentis templi romani consecrati divis protectoribus navigationis Vigennae* » (LE TOUZÉ DE LONGUEMAR, *Les anciennes fresques des églises du Poitou*, 1881, p. 63).

³⁰⁶ Les restaurations concernent principalement la réfection des enduits intérieurs avec la fabrication de faux joints.

³⁰⁷ Au XVIII^e siècle, les réfections consistèrent principalement en l'agrandissement de deux fenêtres de la paroi nord de l'édifice (G. C. MACCHIARELLA, « Gli affreschi di Saint-Pierre-les-Églises », *op. cit.*, p. 128).

³⁰⁸ Depuis l'obturation de cette porte, l'accès à l'église se fait par le côté sud (C. HEITZ, *La France pré-romane. Archéologie et architecture religieuse du Haut Moyen Âge du VI^e siècle à l'an Mille*, Paris, 1987, p. 201).

en plein cintre) découpé directement dans le mur-écran. L'abside, éclairée par trois fenêtres (au nord, au sud et à l'est) est couverte d'un cul-de-four. C'est dans cette partie de l'édifice, qui abrite le cycle pictural, que deux phases de construction sont visibles à travers l'emploi d'appareils différents. Dans les parties basses de l'abside jusqu'au-dessus des fenêtres, l'appareil est constitué de petits moellons noyés dans un épais mortier³⁰⁹. Les parties hautes, en revanche, montrent l'usage de pierres de taille, appareil mieux travaillé qui rappelle celui employé dans les constructions de la plupart des églises de la région datant du XI^e siècle³¹⁰. Par conséquent, l'abside (dans les trois quarts de sa hauteur) est antérieure à l'époque romane : elle daterait du haut Moyen Âge, peut-être de l'époque mérovingienne³¹¹, et aurait été légèrement modifiée et décorée au VIII^e-IX^e siècle³¹². Dans un second temps, au XI^e-XII^e siècle, elle fut surélevée et modifiée dans ses parties hautes pour recevoir le cul-de-four³¹³.

³⁰⁹ P. Deschamps a rapproché l'appareillage utilisé dans la partie inférieure de l'abside à celui employé pour les enceintes gallo-romaines de Poitiers (P. DESCHAMPS, « Les peintures du chœur de Saint-Pierre-les-Églises (Vienne) », dans *Comptes rendus des séances de l'année – Académie des inscriptions et belles-lettres*, 94^e année, n° 1, 1950, p. 33). Quant à G. C. Macchiarella, il établit un lien entre cette technique de construction et celle utilisée dans la cathédrale d'Egara (Terrassa) en Catalogne (G. C. MACCHIARELLA, « Gli affreschi di Saint-Pierre-les-Églises », *op. cit.*, p. 134).

³¹⁰ P. DESCHAMPS, « Les peintures du chœur de Saint-Pierre-les-Églises (Vienne) », dans *Comptes rendus... op. cit.*, p. 36.

³¹¹ C'est d'ailleurs l'avis de G. C. Macchiarella (*Ibid.*, p. 135).

³¹² P. DESCHAMPS, « Les peintures murales du chœur de Saint-Pierre-les-Églises en Poitou », dans *Neue Beiträge Zur Kunstgeschichte des 1. Jahrtausends*, I, 2, 1954, p. 202.

³¹³ Ce changement de parti architectural est visible à l'intérieur de l'abside où l'on aurait lancé en avant du cul-de-four un doubleau pour soutenir la voûte, doubleau retombant sur des colonnes engagées (munies de chapiteaux à feuillages) qui empiètent largement sur les peintures, et apparaissent ainsi comme une adjonction postérieure (P. DESCHAMPS, « Les peintures du chœur de Saint-Pierre-les-Églises (Vienne) », *op. cit.*, p. 36). En accord avec P. Deschamps sur ce point, G. C. Macchiarella compare les chapiteaux du chœur à ceux de la crypte de Saint-Maixent dans les Deux-Sèvres, espace qui fut réaménagé entre 930 et 1059. Selon l'auteur, les fenêtres de l'abside furent également reprises lors de la surélévation du chœur (G. C. MACCHIARELLA, « Gli affreschi di Saint-Pierre-les-Églises », *op. cit.*, p. 130-131).



Figure 83 : Saint-Pierre-les-Églises, vue de l'église depuis l'est (cliché J. MERIECA, 2012)

Emplacement de la peinture

La Crucifixion est peinte dans le chœur, entre l'arc triomphal et la fenêtre nord, dans la partie supérieure de la paroi.

Description

La fresque³¹⁴ est délimitée dans sa partie haute par une large bande décorée de palmettes ocre-rouge et blanches³¹⁵. Elle se déploie sur un fond neutre alternant des bandes horizontales rouges, grises et blanches.

Le Christ, au centre, est accroché à la croix par quatre clous ; sa posture est droite. Derrière sa tête, légèrement tournée vers sa droite et petite par rapport au reste du corps, se dessine un large nimbe crucifère rouge et blanc. Ses cheveux ocre-rouge semblent courts. Les traits de son visage sont difficilement lisibles : ils sont dessinés par des traits rouges (arrête nasale, arcades sourcilières, etc.) et ses yeux sont vraisemblablement

³¹⁴ B. PALAZZO-BERTHOLON, « Les peintures de Saint-Pierre-les-Églises sont-elles carolingiennes ? Le nouvel éclairage des datations au radiocarbone », dans *Revue Historique du Centre-Ouest*, IV/2, 2005, p. 338.

³¹⁵ Les marges externes de ces peintures ne seraient pas toutes d'origine selon G. C. Macchiarella, car l'ensemble des décors de l'abside a été fortement retouché dans les années 1950 par Honoré Hivonnait. Il reste toutefois difficile de distinguer ces retouches.

ouverts³¹⁶. Le corps, allongé et fin, est cerné d'un fin trait ocre-rouge et est rehaussé de traits ocre-jaune et gris qui dessinent les muscles du torse et des bras. Ses derniers présentent une légère pliure au niveau des coudes et les mains sont allongées le long de la traverse avec les pouces rentrés à l'intérieur des paumes. Le Christ est vêtu d'un *perizonium*³¹⁷ court et noué sur le devant de ses hanches. Ses jambes sont parallèles et ses pieds tournés vers l'extérieur. Sous ses pieds est placé un récipient composé de deux triangles réunis par un cabochon : il s'agit d'un calice dans lequel coule le sang provenant de ses pieds (visibles par des traits obliques). La représentation du sang est particulièrement présente dans cette Crucifixion : il est signifié au niveau de ses mains, de son flanc, mais aussi sur ses jambes où l'on distingue deux plaies circulaires et des jets de sang. Ses jambes apparaissent d'ailleurs aujourd'hui teintées en bleu, aspect résultant en toute probabilité de l'altération du rouge vermillon d'origine³¹⁸.

Sur le torse du Christ est dessinée une forme serpentine grise, qui n'a visiblement pas attiré l'attention des chercheurs jusqu'à présent. S'agit-il d'un serpent comme nous en trouvons dans de nombreuses œuvres contemporaines ? Si c'est le cas, alors son emplacement est un hapax, le motif de serpent étant généralement représenté au pied de la croix, comme dans la Crucifixion de Trèves³¹⁹. Nous ne pouvons cependant écarter l'idée qu'il puisse s'agir d'une adjonction postérieure, ou d'un repentir, voire d'un virement des tons utilisés pour modeler le corps du Christ.

La croix est de forme latine, large et plate. Aujourd'hui de couleur claire avec une bande plus foncée qui en fait le pourtour, elle était probablement à l'origine jaune. Aucun *titulus* n'est visible ni de *suppedaneum*. Elle prend appui directement sur une bande blanche qui se déploie sur la partie inférieure de la composition et qui « sépare » la Crucifixion de la scène peinte en dessous.

Six personnages se répartissent symétriquement de chaque côté de la croix. Sous la traverse et au plus proche du Crucifié, nous trouvons Longin (à la droite du Christ), dont l'identification est précisée par l'inscription qui l'accompagne (*LON/gINUS*) et, de l'autre côté, Stephaton. Placés tous deux de trois quarts, ils amorcent un pas en direction

³¹⁶ Pour les détails du visage, voir le relevé à l'aquarelle d'André Regnault, datant de 1949 (Paris, médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, inv. n° 19842) publié dans le catalogue d'exposition organisée au Louvre (10 mars – 6 juin 2005). Cf. Catalogue d'exposition, *La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, Paris, 2005 p. 50-51.

³¹⁷ La couleur initiale du *perizonium* a tourné, mais peut-être était-il au départ ocre-rouge, comme dans beaucoup d'autres Crucifixions de notre documentation ?

³¹⁸ B. PALAZZO-BERTHOLON, « Les peintures de Saint-Pierre-les-Églises sont-elles carolingiennes ? Le nouvel éclairage des datations au radiocarbone », *op. cit.*, p. 344-346.

³¹⁹ Not. 12.

de la croix en brandissant leur instrument respectif. Longin est vêtu d'une tunique courte grise surmontée d'une étoffe ocre-jaune aux larges plis blancs ; sa tête est coiffée d'un chapeau ou d'un casque pointu tirant également sur les tons jaunes. De ses deux mains, il tient une longue lance à arrêt qu'il s'apprête à enfoncer dans le flanc droit du Christ. Stephaton porte également une tunique courte grise, mais qui s'apparente davantage à une armure de soldat, et des guêtres ocre-jaune. Sa tête est recouverte d'une sorte de camail surmonté d'un chapeau ou d'un casque rond rouge. Il tient dans sa main gauche le seau de vinaigre et, de l'autre, la longue branche d'hysope avec l'éponge qu'il dirige en direction de Jésus.

Derrière eux, nous trouvons Marie à la droite du Christ et Marie-Madeleine à la gauche (identifiable par l'inscription *MARIAMAG/DALENE*). Ces personnages sont plus grands que les deux soldats. Marie est reconnaissable par sa longue tunique blanche et sa grande étoffe rouge, un *maphorion*, lui recouvrant la tête et les mains. Elle penche la tête, cernée d'un nimbe ocre-jaune, en direction de son fils. Sa main gauche est ramenée à sa joue alors que la droite, voilée soutient son bras gauche au niveau du coude. De Marie-Madeleine, nous ne discernons plus que la partie supérieure : tournée de trois quarts en direction du Christ, sa tête est recouverte d'un voile ocre-rouge et ses mains semblent ramenées sur son buste. Son visage dirigé vers la croix paraît montrer des signes de tristesse. La partie droite de la composition étant fortement rognée par le mortier et la colonne rajoutés à une époque postérieure, il est impossible de préciser si la composition présentait d'autres personnages, tel Jean.

Au-dessus de la traverse et de chaque côté de la croix, sont peintes les personnifications des astres dans des médaillons : le Soleil à la droite du Christ et la Lune, qui porte son croissant, de l'autre côté. Représentés sous leur forme anthropomorphe, ils sont tous deux vêtus d'une tunique ocre-rouge et blanche et se penchent en direction du Crucifié.



Figure 84 : Saint-Pierre-les-Églises, *Crucifixion*, détail du haut de la scène (cliché J. MERCECA, 2012)

La Crucifixion et son environnement

Cette peinture fait partie d'un vaste ensemble disposé sur deux registres superposés et se déployant sur toute la surface des murs de l'abside :

- Juste à droite de la Crucifixion, sur le mur de l'arc triomphal, se trouve Maria Jacobi qui tient un large voile blanc entre ses mains. Elle présente le linceul vide, symbolisant ainsi la Résurrection : ce geste rappelle un passage du drame liturgique de Pâques lors du rite de la *Visitatio*, joué dès le début du X^e siècle dans cette région³²⁰.
- Sous la Crucifixion, les restes d'un personnage couronné et, semble-t-il, assis, identifié comme étant Hérode qui envoie les Mages à Bethléem³²¹.
- Juste après la fenêtre nord, nous trouvons la Visitation en haut, le Voyage et l'Adoration des Mages en dessous. Il nous faut d'ailleurs remarquer que les Mages présentent des similitudes avec le personnage de Longin dans la forme de leur coiffe, mais aussi par les lances qu'ils tiennent.

³²⁰ C. HEITZ, « *Adoratio crucis* : Remarques sur quelques crucifixions pré-romanes en Poitou », dans *Mélanges E.-R. Labande, Études de civilisation médiévale (IX^e-XII^e siècles)*, Poitiers, 1974, p. 403.

³²¹ Tous les auteurs s'accordent sur la lecture de cette scène, excepté E. Anthony, qui y voyait une possible figuration de la Jérusalem comme à San Vincenzo al Volturno (E. ANTHONY, *Romanesque frescoes*, Princeton, 1951, p. 145).

- Entre la fenêtre est et la fenêtre sud sont représentés la Nativité en haut accompagnée du Bain de l'Enfant et le Combat de saint Michel contre le dragon en bas (Ap. 12). À la droite de l'archange, juste au-devant de la colonne engagée, se devine un personnage arc-bouté tel un acrobate, se tenant sur les mains et le corps renversé en arrière. Il surmonte des motifs qu'il est difficile de déchiffrer.
- Sur la paroi sud, deux autres scènes superposées sont figurées, mais leur identification reste problématique en raison de leur état de conservation. Les hypothèses sont nombreuses : était-ce la Résurrection de Lazare³²² ? Une scène de martyre (de saint Laurent ou de saint Vincent ?)³²³ ? À moins qu'il ne s'agisse d'une scène de l'Enfance, comme l'Adoration des bergers ou le Massacre des Innocents³²⁴ ? En l'état actuel, nous ne pouvons nous prononcer sur ces scènes. À côté de ces deux séquences, placés en pendant de Maria Jacobi, sont peints deux saints en pied et superposés, identifiés par G. C. Macchiarella³²⁵ comme Gervais et Protais dont le culte était fort répandu à l'époque mérovingienne dans la Vienne.
- Le tout est surmonté d'une croix gemmée peinte sur la voûte au milieu d'un ciel étoilé.

Cet ensemble christologique rassemble des épisodes de l'Enfance du Christ, de sa Passion et sa Résurrection ainsi qu'une scène tirée de l'Apocalypse, évoquant ainsi les principaux dogmes : l'Incarnation, la Passion et la Résurrection. Ces peintures, qui ne sont pas organisées de manière à construire une lecture linéaire, mettent en valeur la reconnaissance de la royauté du Christ (par notamment l'Adoration) et de sa victoire sur la mort, et, plus largement, exaltent la victoire du Bien sur le Mal par le combat de Michel contre le dragon dans une perspective universelle³²⁶.

³²² C.-P. DUPRAT, « Enquête sur la peinture murale en France à l'époque romane », dans *Bulletin monumental*, CI, 1942, p. 165-223.

³²³ R. CROZET, « Chauvigny et ses monuments, étude archéologique », dans *Mémoire de la Société des Antiquaire de l'Ouest*, 4^e série, t. III, 1958, p. 42-46 ; C. HEITZ, « Passion et Résurrection du Christ à Saint-Pierre-les-Églises », dans P. DE CLERCK, É. PALAZZO (dir), *Rituels, Mélanges offerts au Père Gy*, Paris, 1990, p. 313-325.

³²⁴ Y.-J. RIOU, « Saint-Pierre-les-Églises », dans *Le pays Chauvinois*, 1988, p. 26-48.

³²⁵ G. C. MACCHIARELLA, « Gli affreschi di Saint-Pierre-les-Églises », *op. cit.*, p. 143.

³²⁶ Apocalypse 12, 7-9 et 20, 2-3.



Figure 85 : Saint-Pierre-les-Églises, vue du chœur depuis la nef (cliché J. MERCECA, 2012)



Figure 86 : Saint-Pierre-les-Églises, *Maria Jacobi* (cliché J. DUBREUIL, 2012)



Figure 87 : Saint-Pierre-les-Églises, *Hérode ?* (cliché J. MERCIÉCA, 2012)



Figure 88 : Saint-Pierre-les-Églises, *Visitation* (registre supérieur), *Chevauchée des Mages et Adoration des Mages* (registre inférieur) (cliché J. MERCIÉCA, 2012)



Figure 89 : Saint-Pierre-les-Églises, *Bain de l'Enfant* (registre supérieur) et *Combat de Michel contre le dragon* (registre inférieur) (cliché J. MERCIÉCA, 2012)



Figure 90 : Saint-Pierre-les-Églises, scènes difficilement identifiables de la paroi sud et saints en pied sur le mur de droite (cliché J. MERCIÉCA, 2012)

Style

La gamme chromatique est ici composée d'ocre, de rouge, de gris, de jaune et de blanc. Les couleurs sont déposées en aplat et les modelés sont effectués à partir de rehauts gris ou blancs. Le dessin est fluide et sinueux, conférant à l'ensemble une légèreté et du mouvement. La physionomie des personnages n'est pas très détaillée et paraît davantage « schématisée ». Les corps sont très allongés, ne respectant pas les proportions dans bien des cas.

Plusieurs comparaisons ont été proposées. Tout d'abord, J. R. Gaborit a rapproché ce décor du plat de reliure des Évangiles de François II datant de l'époque carolingienne³²⁷. Quant à P. Deschamps, il a proposé de nombreuses comparaisons avec des Crucifixions datant du IX^e siècle, notamment la fresque de San Vincenzo al Volturno, les miniatures de l'Évangile de Cambrai³²⁸, mais aussi les fresques de la crypte de Saint-Germain d'Auxerre qui présentent une gamme chromatique similaire. Une mise en correspondance avec la Crucifixion de Trèves (datée des environs de 900) apparaît aussi comme une piste intéressante. En effet, comme l'a démontré Carol Heitz, les choix iconographiques, notamment la présence du calice au pied de la croix, font écho à ceux exposés dans la Crucifixion tréviroise.

Datation

Les propositions de datation ont longtemps divisé la communauté scientifique entre les partisans d'une datation haute (VIII^e-X^e siècle) et ceux d'une datation basse (XI^e-XII^e siècle)³²⁹. Cependant, les analyses au carbone 14 récemment effectuées par Bénédicte Palazzo-Bertholon ont permis de clore définitivement le débat, donnant une fourchette chronologique comprise entre 782 et 984³³⁰. Du reste, compte tenu des similitudes iconographiques avec la Crucifixion de Trèves, nous aurions tendance à placer ce décor à la fin du IX^e siècle ou au tout début du siècle suivant.

³²⁷ J. R. GABORIT, « Peinture murale : Crucifixion », dans Catalogue d'exposition, *La France romane...* *op. cit.*, p. 50.

³²⁸ P. DESCHAMPS, « Les peintures du chœur de Saint-Pierre-les-Églises (Vienne) », *op. cit.*, p. 38.

³²⁹ Le lecteur trouvera une récapitulation des propositions de datation dans B. PALAZZO-BERTHOLON, « Les peintures de Saint-Pierre-les-Églises sont-elles carolingiennes ? Le nouvel éclairage des datations au radiocarbone », *op. cit.*, p. 335-349.

³³⁰ Marie-Claude CHABOISEAU, *Memoria momenti*, Lettre trimestrielle n°19 et 20, Centre de documentation des musées de Chauvigny, juin 2004.

Bibliographie

- ANTHONY E. W., *Romanesque frescoes*, Princeton, 1951, p. 145.
- BARRAL I ALTET Xavier, « Le décor monumental », dans *Le paysage Monumental autour de l'an Mil*, Paris, Picard, 1987, p. 115-143.
- CHABOISSEAU Marie-Claude, *Memoria momenti, Sites remarquables en pays Chauvinois : Saint-Pierre-les-Églises, commune de Chauvigny*, Centre de documentation des musées de Chauvigny, lettre trimestrielle n° 19 et 20, juin 2004.
- CHABOISSEAU Marie-Claude, *Chauvigny, des origines au XX^e siècle*, coll. « Cahiers du Pays Chauvinois, 42 », Chauvigny, Association des Publications Chauvinoises, 2012.
- CROZET René, « Chauvigny », dans *Dictionnaire des Églises de France, Sud-Ouest*, t. III/C, Robert Laffont, p. 44-46.
- CROZET René, « Chauvigny et ses monuments, étude archéologique », dans *Mémoire de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 4^e série, t. III, 1958, p. 42-46.
- DESCHAMPS Paul, « Les peintures du chœur de Saint-Pierre-les-Églises (Vienne) », dans *Comptes rendus des séances de l'année – Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 94^e année, n° 1, 1950, p. 33-44.
- DESCHAMPS Paul, « Peintures murales de l'époque carolingienne et du XI^e siècle en France », dans *Comptes rendus des séances de l'année – Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 95^e année, n° 1, 1951, p. 98-106 et surtout p. 100-101.
- DESCHAMPS Paul, « Saint-Pierre-les-Églises », dans *Congrès archéologique de France*, 109, 1952, p. 164-178.
- DESCHAMPS Paul, « Les peintures murales du chœur de Saint-Pierre-les-Églises en Poitou », dans *Neue Beiträge Zur Kunstgeschichte des 1. Jahrtausends*, I, 2, 1954, p.201-210.
- GABORIT Jean-René, « Peinture murale : Crucifixion », dans *La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, Catalogue d'exposition organisée au Louvre (10 mars – 6 juin 2005), Paris, Musée du Louvre Éditions, 2005, p. 50-51.
- HEITZ Carol, « *Adoratio crucis* : Remarques sur quelques crucifixions pré-romanes en Poitou », dans *Mélanges E.-R. Labande, Études de civilisation médiévale (IX^e-XII^e siècles)*, Poitiers, CESCUM, 1974, p. 395-405.
- HEITZ Carol, « Passion et Résurrection du Christ à Saint-Pierre-les-Églises », dans P. DE CLERCK, É. PALAZZO (dir), *Rituels, Mélanges offerts au Père Gy*, Paris, Cerf, 1990, p. 313-325.
- LE TOUZÉ DE LONGUEMAR Alphonse, *Les anciennes fresques des églises du Poitou*, Poitiers, 1881, p. 63-66.
- MACCHIARELLA Gian Claudio, « Gli affreschi di Saint-Pierre-les-Églises », dans *Annuario dell'istituto di storia dell'arte*, 1973/74, Rome, 1974, p. 125-158.

- PALAZZO-BERTHOLON Bénédicte, « Les peintures de Saint-Pierre-les-Églises sont-elles carolingiennes ? Le nouvel éclairage des datations au radiocarbone », dans *Revue Historique du Centre-Ouest*, IV/2, 2005, p. 335-349.
- POULAIN PARIS Dominique, « À propos des peintures murales de Saint-Pierre-les-Églises en Poitou », dans *111^e Congrès des sociétés savantes (Poitiers, 1986)*, *Art et archéologie de l'Aquitaine septentrionale*, Paris, 1987, p. 107-123.
- RICHARD Christian, « L'agglomération secondaire gallo-romaine de Saint-Pierre-les-Églises (Chauvigny – Vienne) », dans *Bulletin de liaison et d'information de l'Association des archéologues de Poitou-Charentes*, n° 24, 1995, p. 17-55.
- RIOU Yves-Jean, « Saint-Pierre-les-Églises », dans *Le pays Chauvinois*, 1988, p. 26-48.

Not. 11. San Vincenzo al Volturno



Figure 91 : San Vincenzo al Volturno, église Santa Maria *in insula* (?), crypte, transept droit, mur est, *Crucifixion* (cliché J. MERCIECA, 2010)

Situation actuelle : Italie, Molise, San Vincenzo al Volturno

Édifice : église Santa Maria *in insula*

Localisation : crypte de l'église, transept droit, mur est

Technique : peinture à fresque

Date : entre 824 et 843

Dimensions : environ 100 × 178 cm

**Image non
libre de
droit**

Figure 92 : San Vincenzo al Volturno, plan au sol de la crypte (d'après H. BELTING, 1967, p. 24, fig. 5)

L'édifice d'accueil

Le monastère bénédictin de San Vincenzo al Volturno est situé sur le plateau des Abruzzes, dans la région de la Molise, dans une zone appartenant au duché de Bénévent. Il fait partie des célèbres monastères de l'Italie, au même titre que celui du Mont-Cassin ou celui de Farfa. Comme son nom l'indique, le complexe monastique se situe près de la rivière du Volturne et est dédié à San Vincenzo³³¹. Selon la légende, il aurait été fondé dans les premières années du VIII^e siècle par trois frères répondant aux noms de Paldo, Tato et Taso³³², nobles lombards de Bénévent³³³, à l'époque où le duché de Bénévent prenait forme. Le monastère fut édifié sur des ruines antiques³³⁴ comme le prouvent certaines fouilles archéologiques récemment menées sur le terrain³³⁵. Ainsi, ces constructions plus anciennes servirent de fondations pour une première église de ce qui deviendra par la suite un des plus grands complexes monastiques du sud de l'Italie. Puis trois autres églises furent rapidement édifiées : S. Mariae Maioris sous l'abbé Taso (729-739), San Pietro sous l'abbé Ato (739-760) et S. Mariae Minoris sous l'abbatiate de Paul (773-792)³³⁶. À la fin de cette dernière période, l'église abbatiale fut modifiée et des bâtiments furent construits au sud. Sous l'abbé Giosuè (792-817), le monastère fut complètement redessiné : ainsi, la principale abbatiale fut déplacée au sud du site pour laisser place à une sorte de *palatium* doté d'un large hall et de bâtiments conventuels, ainsi qu'une série d'édifices pour recevoir les nombreux visiteurs et hôtes de marque. Les sources rapportent que le monastère de San

³³¹ La dédicace du complexe à saint Vincent reste un mystère, car les sources sont silencieuses à ce sujet.

³³² La *Vita* des trois fondateurs fut rédigée par Ambroise Autpert, célèbre théologien de la cour de Charlemagne au VIII^e siècle, mais aussi abbé du monastère de San Vincenzo al Volturno en 777-778 (R. GREGOIRE, « L'abate Ambrogio Autperto e la spiritualità altomedievale », dans F. AVAGLIANO (dir.), *Una grande abbazia altomedievale nel Molise. San Vincenzo al Volturno*, Atti del I convegno di Studi sul Medioevo meridionale, (1982), Mont-Cassin, 1985, p. 251).

³³³ V. FREDERICI (éd.), *Chronicon Vulturense del monaco Giovanni*, coll. « Fonti per la storia d'Italia, 58-60 », Roma, Istituto storico italiano, 1925-1938, p. 111.

³³⁴ Il s'agit ici d'un ancien *vicus* datant de la phase républicaine (R. HODGES, J. MITCHELL (dir.), *San Vincenzo al Volturno, The Archeology, Art and Territory of an Early Medieval Monastery*, Oxford, 1985, p. 6).

³³⁵ Ces restes antiques sont attestés par les sources, dont le *Chronicon Vulturense*, écrit par un certain moine Giovanni vers 1119-1124, qui retrace l'ensemble de l'histoire du monastère depuis sa fondation jusqu'à la date de la rédaction de la chronique. Voir V. FREDERICI (éd.), *Chronicon Vulturense del monaco Giovanni*, *op. cit.*, mais aussi les fouilles conduites sous la direction de la British School of Rome dans les années 1980 et 1990.

³³⁶ Sous l'abbatiate d'Ato, le complexe était, semble-t-il, encore petit, mais se développa considérablement dans le troisième quart du VIII^e siècle : la communauté monastique s'agrandit et d'autres édifices furent construits (selon les dires de Paul Diacre, moine du monastère voisin du Mont-Cassin).

Vincenzo était d'une taille remarquable, tant par le nombre de bâtiments que par le nombre de moines qu'il abritait³³⁷.

Le développement du monastère se poursuit dans la première moitié du IX^e siècle, qui voit la construction de cinq églises supplémentaires : S. Salvatoris et S. Arcangeli Michaelis sous abbé Talaric (817-823), S. Mariae *in insula* et S. Laurentii *in alia insula* sous Épiphané (824-842 ou 826-843) et S. Petri ad Pontem Marmoreum sous Toto (842-844).

Dès sa fondation, le monastère entretint des rapports étroits avec le monastère voisin bénédictin du Mont-Cassin, ainsi qu'avec la cour franque et le siège apostolique³³⁸. Il s'est étendu progressivement et s'est doté de nouvelles structures, à tel point que le complexe devint une véritable ville monacale réunissant, au milieu du IX^e siècle, pas moins de huit églises. Les constructions semblent s'être arrêtées après les années 850, malgré quelques changements mineurs. C'est à cette période que le nombre de moines diminua et quelques bâtiments commencèrent à tomber à l'abandon. Ce déclin coïncide avec les premières tentatives d'invasion par les Sarrasins entre 854 et 861, tentatives qui se soldèrent par une mise à sac du monastère le 10 octobre 881 : les survivants trouvèrent refuge à Capoue et fondèrent un nouveau monastère où ils restèrent jusqu'en 914³³⁹. Ils ne revinrent à San Vincenzo que dans la deuxième décennie du X^e siècle, mais il fallut attendre une centaine d'années avant que la communauté ne soit complètement rétablie sur l'ancien site³⁴⁰.

³³⁷ Le nombre de moines vivant dans le monastère serait passé de cinquante membres à un millier durant la première moitié du IX^e siècle (C. R. DODWELL, *The Pictorial Arts of the West. 800-1200*, New Haven ; London, 1993, p. 161).

³³⁸ Les relations entre le monastère et la cour carolingienne, ainsi qu'avec le pontificat romain, semblent importantes du fait de la position stratégique du complexe. En effet, le monastère se situait à la frontière nord du duché de Bénévent, alors divisé entre byzantins et lombards (du côté carolingien depuis la conquête de Charlemagne du royaume lombard en 774) (R. HODGES, J. MITCHELL (dir.), *San Vincenzo al Volturno... op. cit.*, p. 27). Ainsi, il représentait à la fois la présence du siège apostolique dans les confins des duchés lombards de Spolète et de Bénévent, mais également un avant-poste de la cour carolingienne qui lui octroya d'ailleurs un certain nombre de privilèges en échange de prières pour le roi et son royaume : « *pro nobis uxoribusque nostris ac liberis vel cuncto populo nostro, misericordiam Dei attentius exorare* ». Cf. V. FREDERICI (éd.) *Chronicon Vulturense del monaco Giovanni*, I, *op. cit.*, p. 215. Sur cette question : G. PICASSO, « Il Pontificato romano e l'abbazia di San Vincenzo al Volturno », dans F. AVAGLIANO (dir.), *Una grande abbazia... op. cit.*, p. 240-242, mais également à L. FELLER, « Aristocratie, monde monastique et pouvoir en Italie centrale au IX^e siècle », dans R. LE JAN (dir.), *La royauté et les élites dans l'Europe carolingienne (début du IX^e siècle aux environs de 920)*, Lille, 1998, p. 325-345. Il s'avère d'ailleurs que le monastère abritait aux VIII^e et IX^e siècles des moines lombards et des moines francs, dont le plus célèbre fut Ambroise Autpert, théologien formé à la cour carolingienne et abbé de San Vincenzo en 777-778 (P. DIACRE, *Historia Langobardorum*, IV, 40). De même, entre 793 et 817-818, l'abbé en charge du monastère était Giosuè, qui n'était autre qu'un proche parent de Louis le Pieux.

³³⁹ C. R. DODWELL, *The Pictorial Arts... op. cit.*, p. 162.

³⁴⁰ Sur la reconstruction du XI^e siècle : R. HODGES, J. MITCHELL (dir.), *San Vincenzo al Volturno... op. cit.*, p. 4.

Les sources rapportent l'existence de nombreuses peintures dans les différents bâtiments du monastère. Celles qui nous intéressent ici sont situées dans une petite église en ruine au nord du complexe ; elles ont été découvertes fortuitement en 1832. Les premières recherches sur l'histoire de ce bâtiment furent menées par l'archiviste du Mont-Cassin Don Fraia Frangipane qui consulta le *Chronicon Vulturnense* pour identifier la structure : il s'agissait selon lui de la chapelle *S. Laurencii in alia insula* construite par Épiphané, alors abbé entre 824 et 842. Mais, en raison de son décor peint sur les parois de la crypte, les dernières études identifient cette église à celle de *Santa Maria in insula*³⁴¹, construite également du temps d'Épiphané.

Cette petite église est pourvue d'une nef simple terminée par un chœur à plan trilobé surélevé et une crypte placée en dessous construite sur le même schéma. Elle connut de nombreuses modifications qui renvoient aux différentes étapes de construction, de destruction et d'agrandissement de l'ensemble du complexe depuis l'occupation romaine jusqu'à l'invasion du monastère en 881. Ainsi, R. Hodges et J. Mitchell déterminèrent sept phases historiques³⁴², que l'on peut résumer ainsi :

- Au V^e siècle fut édifiée une première basilique qui comportait un atrium à l'est et une simple abside semi-circulaire.
- Au VIII^e siècle, l'abside fut conservée dans un premier temps et la nef fut reconstruite.
- Dans les premières années du IX^e siècle, l'abside fut surélevée pour accueillir une crypte. Dans cette même phase, on modifia l'église attenante, nommée « South Church » dans les travaux anglais. Le chevet fut conservé et transformé en chapelle³⁴³. Il fut séparé du reste de l'église par un couloir, tandis que l'ancienne nef fut transformée en salle de service destinée à accueillir les hôtes de marque de passage au monastère³⁴⁴.

³⁴¹ Pour la question de l'identification de la dédicace de cette église, voir notamment A. PANTONI, « Tracce e avanzi dell'insediamento monastico primitivo a San Vincenzo al Volturno », dans F. AVAGLIANO (dir.), *Una grande abbazia... op. cit.*, p. 205-220.

³⁴² R. HODGES (éd.), *San Vincenzo al Volturno 1 : The 1980-86 Excavations*, coll. « Archeological monographs of the British School at Roma, 7 », London, 1993, p. 41-68.

³⁴³ Cette lecture est partagée par P. FAVOLE, *Italia romanica, Abruzzo e Molise*, Saint-Léger Vauban, 1990, p. 226-229.

³⁴⁴ F. Marazzi a cependant émis des réserves sur l'interprétation de cette zone comme un lieu destiné à accueillir les laïcs (E. DESTEFANIS, « Le monastère face aux laïques au haut Moyen Âge : lieux de culte secondaires et accueil aux limites de l'espace monastique dans le contexte italien », dans *BUCEMA*, Hors-série n°8 : *Au seuil du cloître : la présence des laïcs (hôtelleries, bâtiments d'accueil, activités artisanales et de services) entre le V^e et le XII^e siècle*, 2015, p. 24-25).

- Sous l'abbatiate d'Épiphanie (824-842), la crypte de Santa Maria *in insula* fut remaniée à l'ouest, et l'église fut agrémentée d'un narthex et d'un atrium à l'est, lieux où furent découvertes de nombreuses sépultures.

Ici se pose la question de la fonction de cette petite église. À quoi servait-elle ? D'après les analyses de R. Hodges et J. Mitchell, il apparaît que l'église était peut-être destinée dans un premier temps à un usage privé à destination des moines. Cependant, lors de la réfection de cette partie du monastère, l'église fut réhabilitée, ou du moins réadaptée, pour répondre à de nouveaux besoins. Avec son atrium qui servait de lieu de sépulture, cet édifice fut identifié dans un premier temps à un lieu saint public, à l'usage des hôtes prestigieux³⁴⁵. Les nouvelles découvertes archéologiques en 1993 ont mis en exergue la présence d'une cavité contre la paroi orientale de la crypte, juste sous la *fenestella*, construction interprétée comme une tombe construite pour abriter les restes d'un membre de la communauté ou proche de celle-ci et qui appartenait à un haut rang³⁴⁶. Cette interprétation est séduisante, mais cette cavité est de taille réduite ne permettant pas d'accueillir un corps adulte en position allongée. Prenant en compte ce paramètre, les archéologues ont ainsi émis l'hypothèse qu'il s'agissait peut-être d'un lieu d'inhumation destiné à accueillir un enfant appartenant à une famille laïque faisant partie des bienfaiteurs du monastère³⁴⁷. Bien que cette lecture soit intéressante, elle ne peut être totalement validée, aucun ossement n'ayant été découvert dans ces fouilles. Il s'agissait peut-être ainsi d'un ossuaire, voire d'un reliquaire ?

L'emplacement de l'autel est également sujet à débat. En effet, contrairement à J. Mitchell qui place l'autel dans le bras ouest de la crypte, les autres auteurs³⁴⁸ le situent à l'emplacement supposé de la tombe : du côté est. Quel que soit l'emplacement de la table liturgique, retenons que cette crypte avait vraisemblablement la fonction d'oratoire, peut-être à vocation funéraire.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 68.

³⁴⁶ J. MITCHELL, « Crypt reappraised », dans R. HODGES (éd.), *San Vincenzo al Volturno I... op. cit.*, p. 99-111. Cette lecture repose notamment sur la présence de peintures sur les parois internes de la cavité. F. Valente partage cette identification du lieu (F. VALENTE, *S. Vincenzo al Volturno. Architettura ed arte*, Monteroduni (Isernia), CEP, 1996, p. 88-89).

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ Notamment F. DE'MAFFEI, « Le arti a San Vincenzo al Volturno. I ciclo della cripta di Epifanio », dans F. AVAGLIANO (dir.), *Una grande abbazia... op. cit.*, p. 275.



**Figure 93 : San Vincenzo al Volturno, plan général du site monastique
(d'après R. HODGES, 1993, p. 28, fig. 4 : 1)**



Figure 94 : San Vincenzo al Volturno, détail de la zone nord avec la South-Church et l'église-crypte à droite (d'après R. HODGES, 1993, p. 29, fig. 4 : 2)



Figure 95 : San Vincenzo al Volturno, vue intérieure de la crypte : bras est avec les restes d'une construction (tombe ? autel ?) et la *fenestella* ouvrant sur la nef de l'église (cliché J. MERCIÉCA, 2010)

Image non libre de droit

Figure 96 : San Vincenzo al Volturno, reconstitution de « l'église – crypte » au IX^e siècle (d'après R. HODGES et J. MITCHELL, 1993, p. 73, fig. 6 : 32)

Emplacement de la peinture

La Crucifixion prend place dans la petite église Santa Maria *in Insula*, dans la crypte trilobée située sous l'abside. Elle se situe dans le bras nord, sur le mur oriental.

Description

L'ensemble de la scène peinte à fresque se déploie sur un fond neutre : bleu foncé dans la partie médiane, surmontant une bande ocre-jaune agrémentée de quelques rinceaux fleuris et une zone bleu clair sur le haut de la composition. La scène est limitée par un cadre ocre-rouge et une frise bleue en haut, épousant la forme de la structure architecturale.

Le Christ est accroché à la croix par quatre clous. Il est le centre de la composition. En haut de la croix apparaît le *titulus* en queue d'aronde où l'on peut lire en lettres blanches « *IH(ESV)S CHISTVS REX IVDEORVM* ». La tête du crucifié est cernée d'un large nimbe crucifère ocre-jaune, dont la circonférence est dédoublée par un large cerne bleu. Sur le bras gauche de la croix du nimbe est encore visible la lettre ω , qui faisait probablement pendant à l'alpha. Nous retrouvons d'ailleurs cette spécificité d'inscription dans la scène du Christ bénissant située dans la niche voisine. Jésus a les cheveux bruns, ondulés, longs et divisés par une raie médiane. Il porte, semble-t-il, une courte barbe (?). Ses yeux, grands en amande, sont ouverts ; son nez est long, mais sa bouche en revanche est petite. Sa tête penche vers son épaule droite. L'ensemble du corps, dont la carnation est ocre-jaune, est assez droit : les bras sont à l'horizontale sur la traverse, et les jambes, clouées séparément, sont peintes côte à côte, bien que la droite semble passée légèrement devant sa gauche. Ses hanches sont ceintes d'un long *perizonium* ocre-rouge rehaussé de traits noirs dessinant les plis de l'étoffe, dont le nœud est légèrement décalé sur le côté gauche. Les pieds tournés vers l'extérieur sont peints devant une zone plus foncée (le *suppedaneum* ?). Les mains du Christ pendent vers le bas : les pouces sont ramenés à l'intérieur des paumes et les doigts sont relâchés. De ses plaies (mains, flanc droit et pieds) coule du sang signifié par de fins traits verticaux rouges. Les muscles sont dessinés par des rehauts blancs modelant le corps.

Le crucifié est appendu à une large croix ocre, érigée directement sur le sol. Elle est agrémentée d'un cerne bleu qui en fait le pourtour.

Au-dessus de la traverse, sont peints les astres, représentés par leur symbole : à la droite du Christ, un large cercle rouge figure le Soleil qui fait pendant à un cercle dédoublé d'un croissant de même couleur que le fond bleu, la Lune. À la droite du Christ, juste en dessous du Soleil, une inscription court en lettres blanches : « *MVLIER ECCE FILIVS TVVS* ». De l'autre côté, juste en dessous de la Lune, l'inscription

(aujourd'hui presque illisible) continue en ces mots : « *FILIVS ECCE MATER TVA* » (Jn. 19, 26).

Au pied de la croix, se trouvent Marie et Jean, identifiables par les inscriptions qui accompagnent chaque personnage : « *SCA MARIA* » et de l'autre côté « *SCS JOHANNES* ». La Vierge est placée à la droite de son fils. Elle est vêtue d'une longue tunique bleu foncé, recouverte d'une large étoffe ocre-rouge qui lui recouvre les mains et la tête. Sous cette étoffe est visible un pan de tissu orné ocre-jaune qui tombe le long de sa jambe droite, semblable à une ceinture. Elle porte également des chaussures ocre-rouge. Le mouvement de ses pieds indique qu'elle amorce un pas vers son fils. Cette impression de mouvement est renforcée par ses deux bras tendus vers la croix. La tête, cernée par un large nimbe ocre-jaune, est tournée vers Jésus. Ses traits physiologiques ne sont plus vraiment visibles, mais on devine qu'elle regarde son enfant avec une tristesse retenue.

Jean lui fait pendant de l'autre côté de la croix. Placé de trois quarts, il est vêtu d'une longue et épaisse tunique bleu clair s'apparentant à une chlamyde, ornée d'une bande verticale ocre-jaune en son centre, et recouverte d'une étoffe plus épaisse ocre-blanche (un *pallium* ?). Les plis lourds du vêtement sont dessinés par des traits anguleux bleu foncé. Contrairement à Marie, il est pieds nus. Sa tête est cernée d'un large nimbe de la même couleur que celui de la Vierge et il a les cheveux courts, bouclés et bruns. Les traits de son visage ne sont plus lisibles, mais le mouvement de sa tête indique qu'il regarde également le Crucifié. Sa main droite est portée à sa joue en signe d'affliction et de sa gauche, il tient un *volumen*.

Au pied du Christ et peint sur la marge inférieure, est agenouillé un personnage accompagné d'une inscription : « *DOM [INVS] EPYPHANIVS ABB[AS]* ». Il porte une aube blanche à *clavi* rouges et une chasuble ocre-rouge. Derrière sa tête se dessine un large nimbe quadrangulaire bleu, le nimbe des vivants. L'inscription ainsi que sa tonsure permettent d'identifier ce personnage à Épiphane, abbé de San Vincenzo al Volturno entre 824 et 842, ici représenté prosterné. Il regarde en direction de l'inscription et de sa main gauche touche la croix.

À cet ensemble s'ajoute la personnification de la Jérusalem, accompagnée également par une inscription qui la nomme explicitement. Elle est située légèrement en marge de la scène, à gauche de la Crucifixion, mais est reliée à la Croix par un voile blanc qui se détache de la traverse et l'enveloppe. La Jérusalem est couronnée d'une coiffe composée de trois tours et est vêtue d'une tunique bleue recouverte d'une longue étoffe rouge. Accroupie devant une tour quadrangulaire ocre-rouge, elle porte la main à sa joue en signe d'affliction tout en contemplant le Christ sur la croix.



Figure 97 : San Vincenzo al Volturno, *Crucifixion*, détail de la partie supérieure de la composition (cliché J. MERCECA, 2010)



Figure 98 : San Vincenzo al Volturno, la personnification de Jérusalem (cliché H. MORVAN, 2010)

La Crucifixion et son environnement

La Crucifixion s'inscrit dans un vaste ensemble pictural qui couvre l'intégralité des murs de la crypte.

- À l'entrée, située dans le bras sud, nous trouvons : une procession de cinq saintes nimées et portant des couronnes. Elles font face à une Vierge à l'Enfant

assise sur un trône et placée dans une mandorle, devant laquelle se prosterne un diacre (paroi est).

- Dans le bras est sont représentés le Bain de l'Enfant Jésus, l'Annonciation et la Nativité. L'ensemble est couronné d'un Christ assis sur un globe peint sur la voûte.
- Dans le bras nord, se trouvent la Crucifixion, complétée dans la niche sous la Jérusalem du Christ encadré de deux saints, puis, sur le fond de la paroi, les saintes femmes visitant le tombeau et la main de Dieu. Sur la paroi ouest, les martyres de saint Laurent et de saint Étienne, accompagnés, dans la niche, de la représentation d'un ecclésiastique muni du nimbe quadrangulaire, en pied et position d'orant, sont placés en regard de la mort et à de la résurrection du Christ.
- Enfin, le bras ouest est décoré de cinq archanges dont les noms sont inscrits à côté de chacun, qui sont surmontés d'une Vierge assise sur un trône tenant un livre et placée dans une double mandorle.

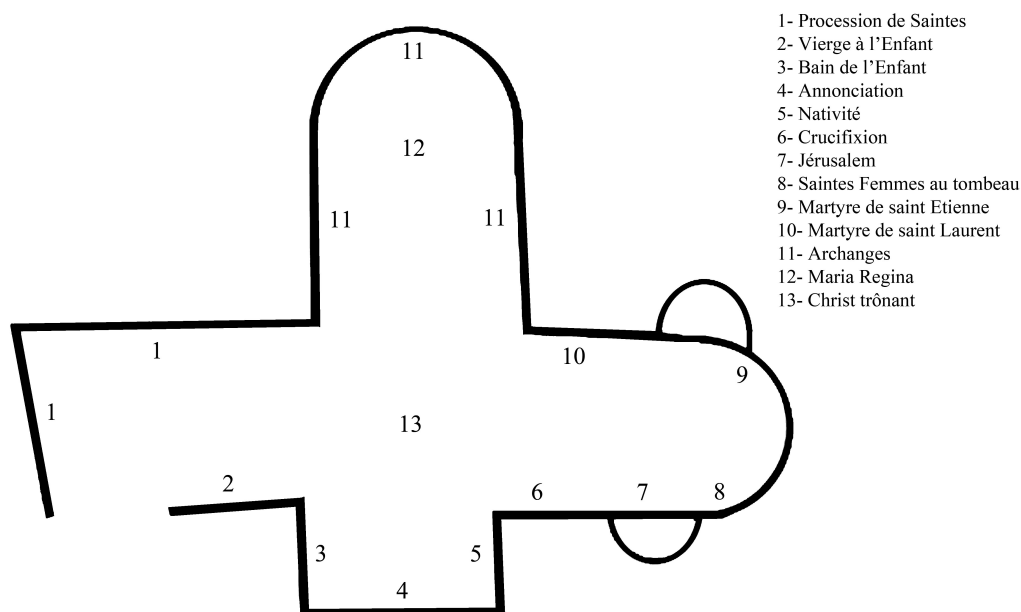


Figure 99 : San Vincenzo al Volturno, schéma de la répartition des scènes peintes dans la crypte (J. MERCECA)



Figure 100 : San Vincenzo al Volturno, bras sud : *Vierge à l'Enfant* et religieux prosterné (cliché J. MERCIÉCA, 2010)



Figure 101 : San Vincenzo al Volturno, bras sud, *Théorie de saintes* (cliché J. MERCIÉCA, 2010)



Figure 102 : San Vincenzo al Volturno, bras est : *Annonciation, Nativité* (sur la paroi de gauche), *Bain de l'enfant* (à droite) et *Christ trônant sur un globe* sur la voûte (cliché J. MERCECA, 2010)



Figure 103 : San Vincenzo al Volturno, bras nord : *Crucifixion, Christ entouré de deux saints* (niche), *Saintes Femmes au tombeau* (paroi droite), *Martyres de saint Laurent et de saint Étienne* (paroi gauche) (cliché J. MERCECA, 2010)



Figure 104 : San Vincenzo al Volturno, bras ouest, *Théorie d'archanges et Vierge trônant* (cliché J. MERCECA, 2010)

L'ensemble constitue une savante composition réunissant un cycle christologique dont le début se situe à l'Annonciation et la fin à la scène des Saintes Femmes au tombeau (bras est et bras nord), des scènes hagiographiques, avec la représentation des deux martyres, le tout associé à des personnages en majesté (Vierge à l'Enfant, Christ trônant et Christ en majesté) accompagnés de processions d'archanges et de saintes.

Face à ce programme élaboré, la plupart des auteurs ont établi un lien entre les choix iconographiques et les écrits d'Ambroise Autpert³⁴⁹, et notamment sa théologie mariale³⁵⁰. Cette influence résiderait dans la place majeure accordée à Marie dans le programme³⁵¹, et notamment sa double figuration où elle est présentée trônant. Ainsi, la Vierge apparaît dans le cycle christologique : l'Annonciation, la Nativité, la Crucifixion, séquences dans lesquelles elle accepte son rôle de serviteur de Dieu³⁵².

³⁴⁹ Le rapprochement fut d'abord effectué par P. Toesca, puis par E. Bertaux qui virent un lien avec les homélies *In festo Assumptionis* d'Ambroise Autpert ; cette idée fut reprise et approfondie par les recherches plus récentes (H. Belting et F. De'Maffei).

³⁵⁰ Cette théologie apparaît notamment dans certains de ses écrits : l'*In festo Assumptionis*, le *Commentarium in Apocalypsin*, le *Libellus de conflictu victorium atque virtutum*, l'*Oratio contra septem vitia*, l'*In transfigurationem Domini* et l'*In Ypatanti Mariae Virginis*.

³⁵¹ Cette lecture explique d'ailleurs l'identification de cette église à celle de Santa Maria *in insula* plutôt qu'à S. Laurentii *in alia insula*.

³⁵² Dans son Homélie *In Purificatione Mariae*, Ambroise Autpert s'exprime en ces mots : « *offert unicum uni, immo omnibus in uno, quae omnibus eundem peperit Salvatore* » (F. DE'MAFFEI, « Le arti a San Vincenzo al Volturno. I ciclo della cripta di Epifanio », *op. cit.*, p. 313).

Dans cette partie du cycle, nous avons une évocation de l'économie du Salut (Annonciation, Incarnation, Résurrection) où la Vierge, selon Ambroise Autpert, joue un rôle de premier ordre. Puis, en face, nous avons deux martyrs, qui reproduisent le sacrifice du Christ pour accéder au Salut. Enfin dans la partie centrale, le point focal du programme se concentre sur la Vierge - présentée comme Reine des Cieux (*Maria Regina Angelorum*) - et sur son Assomption, qui est le thème favori de l'exégèse théologique et des célébrations du VIII^e-IX^e siècle. Ce programme iconographique met ainsi en avant les « qualités » de la Vierge, qui selon Ambroise Autpert, est l'exemplification parfaite de l'union entre l'humain et le divin, union établie lors de la conception du Christ. La Vierge représente également l'exemple de l'imitation du Christ qui est la voie du Salut, et devient elle-même l'exemple de la vertu d'humilité³⁵³. D'ailleurs, cette humilité se retrouverait dans la position d'Épiphane au pied de la croix, qui montre en quelque sorte l'exemple pour les moines de l'acceptation de la croix à des fins sotériologiques, comme Marie l'a fait³⁵⁴.

Une autre lecture de l'ensemble a été proposée par J. Mitchell³⁵⁵ : sans nier l'importance de la représentation de la Vierge et l'exaltation de sa vertu d'humilité, l'auteur s'est attardé sur une petite figure prosternée juste sous la mandorle enserrant l'archange du centre (voûte du bras ouest). Ce personnage, masculin ou féminin (?) n'est plus très lisible aujourd'hui, mais portait une tunique rouge, contrairement aux autres personnages religieux du programme (Épiphane, le diacre aux pieds de la Vierge et celui en pied en position d'orant dans la niche). Selon J. Mitchell, ce personnage est un laïc, pour lequel était probablement destinée la crypte (n'oublions pas que J. Mitchell voit dans cette structure un oratoire funéraire).



Figure 105 : San Vincenzo al Volturno, relevé du personnage prosterné sous la mandorle contenant l'archange du centre dans le bras ouest (d'après J. MITCHELL, 1993, p. 84, fig. 7 : 11)

³⁵³ Selon F. De'Maffei, le programme iconographique fut créé par Epiphane pour instruire et édifier les moines sur la notion d'humilité de la Vierge qui est sous-jacente à l'ensemble décoratif.

³⁵⁴ F. DE'MAFFEI, « Le arti a San Vincenzo al Volturno. I ciclo della cripta di Epifanio », *op. cit.*, p. 314.

³⁵⁵ J. MITCHELL, « Crypt reappraised », dans R. HODGES (éd.), *San Vincenzo al Volturno I... op. cit.*, p. 75-114.

Style

La gamme chromatique utilisée dans ce décor est riche : ocre, brun, ocre-rouge, ocre-jaune, bleu, noir. Ces couleurs sont superposées sans fondu. Les personnages sont bien proportionnés et l'artiste a apporté un soin particulier à leur représentation. Mais ce qui frappe ici c'est l'emploi de la ligne qui apparaît comme « vibrante », donnant ainsi aux compositions un effet de mouvement. Elle est employée aussi bien pour dessiner les personnages, que pour créer les modelés, notamment dans les plis des vêtements apparaissant imposants, mais légers. Les modelés sont également marqués par des rehauts de blanc qui donnent une certaine luminosité à l'ensemble.

Les comparaisons sont assez nombreuses³⁵⁶ : les décors de San Vincenzo ont été rapprochés des peintures romaines (celles de San Clemente), mais aussi les œuvres bénéventaines, notamment certaines miniatures du Mont-Cassin, comme les rouleaux un peu plus tardifs de l'*Exultet*, ou encore le Pontifical de la bibliothèque romaine Casanatense (codex 724 II). Les peintures ont été également mises en relation avec les créations picturales au nord des Alpes, dans l'Empire carolingien, et en particulier avec celles de Müstair. Une comparaison avec les deux Christs en croix de Reichenau datant de la fin du X^e siècle nous semble, au demeurant, également assez pertinente, dans la mesure où dans chacune des peintures, les Christ en croix présentent une physionomie similaire, une position corporelle semblable et une même utilisation de cette ligne vibrante.

Datation

L'hypothèse de datation de la Crucifixion et de l'ensemble du programme se base sur la figuration d'Épiphanie et de son nimbe quadrangulaire, ainsi que sur le *titulus* qui l'accompagne. Ainsi, les chercheurs s'accordent à dater le cycle pictural de son abbatiat, autrement dit entre 824-842 ou 826-843³⁵⁷.

³⁵⁶ Pour la récapitulation des différentes comparaisons effectuées, se référer à l'article de F DE'MAFFEI, « Roma, Benevento, S. Vincenzo al Volturno et l'Italia settentrionale », dans *Commentari*, 24, fasc. IV, 1973, p. 255-284. Voir aussi H. BELTING, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden, 1968, p. 193-217.

³⁵⁷ Selon H. Belting, les fresques de la crypte datent de la même campagne, excepté la scène située sous la Vierge à l'Enfant dans le bras sud, qui serait une adjonction légèrement postérieure (*Ibid.*, p. 27).

Bibliographie

Sources et documents d'archives :

- FREDERICI V. (éd.), *Chronicon Vulturense del monaco Giovanni*, 3 vol., coll. « Fonti per la storia d'Italia, 58-60 », Roma, Istituto storico italiano, 1925-1938.

Études :

- AVAGLIANO Faustino, *San Vincenzo al Volturno e la crypta dell'abate Epifanio*, Montecassino, 1970.
- AVAGLIANO F. (dir.), *Una grande abbazia altomedievale nel Molise. San Vincenzo al Volturno*, Atti del I convegno di Studi sul Medioevo meridionale (Venafro-San Vincenzo al Volturno, 19-22 maggio 1982), Montecassino, Pubblicazioni Cassinesi, 1985.
- BELTING Hans, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, 1968, p. 24-39, 193-217.
- BERTAUX Émile, « Gli affreschi di san Vincenzo al Volturno » dans *Rassegna Abbruzzese*, 1900, p. 120.
- BERTAUX Émile, *L'art dans l'Italie méridionale*, t. 1, 1968 (2^e édition), p. 90-109.
- BERTELLI Carlo, « Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana », dans *Storia dell'arte italiana. Dal Medioevo al Quattrocento*, vol. I, Torino, Giulio Einaudi editore, 1983, p.94-95.
- BRANDI C., « Gli affreschi della cripta di S. Lorenzo a S. Vincenzo al Volturno », dans *Bolletino dell'Istituto centrale del Restauro*, 31-32, 1957, p. 3-6.
- DE BENEDITTIS Gianfranco (dir.), *San Vincenzo, dal Chronicon alla Storia*, Isernia, C. Iannone, 1995.
- DE'MAFFEI Fernanda, « Roma, Benevento, S. Vincenzo al Volturno e l'Italia settentrionale », dans *Commentari*, 24, fasc. IV, 1973, p. 255-284.
- DESTEFANIS E., « Le monastère face aux laïques au haut Moyen Âge : lieux de culte secondaires et accueil aux limites de l'espace monastique dans le contexte italien », dans *BUCEMA*, Hors série n° 8 : *Au seuil du cloître : la présence des laïcs (hôtelleries, bâtiments d'accueil, activités artisanales et de services) entre le V^e et le XII^e siècle*, 2015, p. 21-27.
- DODWELL Charles Reginal, *Painting in Europe. 800 to 1200*, Baltimore, Penguin Books Inc., 1971, p. 124-126.
- DODWELL Charles Reginal, *The Pictorial Arts of the West. 800-1200*, Londres, Yale University Press, p. 161-162.
- FAVOLE Paolo, *Italia romanica, Abruzzo e Molise*, Saint-Léger Vauban, Zodiaque, 1990, p. 225-230

- HODGES Richard, MITCHELL John, « *The San Vincenzo Project, 1982. The Third Interim Report. Archeology – Art – Territory* », dans *Archeologia Medievale*, 10, 1983, p. 363-380.
- HODGES Richard, MITCHELL John (dir.), *San Vincenzo al Volturno, The Archeology, Art and Territory of an Early Medieval Monastery*, Oxford, B.A.R., 1985.
- HODGES Richard (éd.), *San Vincenzo al Volturno 1 : The 1980-86 Excavations*, coll. « Archeological monographs of the British School at Roma, 7 », London, British School at Rome, 1993.
- MARAZZI F. et DELOGU P. (dir.), *San Vincenzo al Volturno : cultura, istituzioni, economia*, Cassino, Abbazia di Montecassino, 1996.
- MARAZZI Frederico (dir.), *San Vincenzo al Volturno : la vita quotidiana di un monastero altomedievale vista attraverso i suoi reperti*, Ripalimosani, Arti Grafiche La Regione, 2006.
- MITCHELL John, « *The Painting from 1980-81. Excavations at San Vincenzo al Volturno* », dans *Archeologia Medievale*, 9, 1982, p. 311-318
- MITCHELL John, « Crypt reappraised », dans R. HODGES (éd.), *San Vincenzo al Volturno 1 : The 1980-86 Excavations*, coll. « Archeological monographs of the British School at Roma, 7 », London, 1993, p. 75-114.
- PAONE Natalino, *San Vincenzo al Volturno*, Isernia, C. Iannone, 2004.
- PISCICELLI TAEGGI O., *Pitture cristiane del IX secolo esistenti nella cripta della badia di S. Vincenzo al Volturno*, Montecassino, 1896.
- SKUBISZEWSKI Piotr, *L'art du Haut Moyen Âge. L'art européen du VI^e au IX^e siècle*, France, Librairie Générale Française, 1998, p. 263-267.
- VALENTE Franco, *S. Vincenzo al Volturno. Architettura ed arte*, Monteroduni (Isernia), CEP, 1996.

Not. 12. Trèves



Figure 106 : Trèves, église de Sankt Maximin, crypte, salle médiane, mur occidental, tympan, *Crucifixion*, peinture conservée au Museum am Dom de Trèves (cliché J. MERCECA, 2011, © Museum am Dom Trier)

Situation actuelle : Allemagne, Rhénanie, Trèves

Édifice : église Sankt Maximin

Localisation (originelle) : crypte, salle médiane, mur occidental

Technique : peinture à fresque

Date : entre 888 et 935

Dimensions (originelles) : 359 × 208 cm

Image non libre de droit

Figure 107 : Trèves, reconstitution de la crypte à l'époque carolingienne (d'après W. SANDERSON, 1968, p. 163, pl. 51)

L'édifice d'accueil

Situé en Rhénanie, le groupe épiscopal de Trèves fut fondé en 316 par l'empereur Constantin. Sous le règne de ce dernier, *Augusta Treverorum* était la capitale cisalpine de la Gaule et le lieu de sa résidence principale. L'abbatiale dédiée à saint Maximin, l'un des premiers évêques de Trèves, se trouve aux portes de la ville. Elle fut construite sur un terrain qui réunissait à la fin de l'Antiquité un cimetière romain et une grande villa³⁵⁸. À l'époque qui nous intéresse, Sankt Maximin avait le statut de monastère royal et était très actif aux IX^e et X^e siècles³⁵⁹. En effet, intégré dans le système d'Église impériale, même sous les premiers Ottoniens, ce monastère fut le lieu de nombreuses compilations hagiographiques, en même temps qu'il reçut des bénéfices de la part de la famille royale³⁶⁰.

Une première basilique fut construite au VI^e siècle³⁶¹ sur la partie septentrionale de la *villa*, près de laquelle se trouvaient des hypogées romains, lieu où fut déposé le corps de saint Maximin à l'époque paléochrétienne. Mais ce premier édifice subit de nombreuses transformations durant les siècles suivants³⁶². En effet, dans la deuxième moitié du VII^e siècle³⁶³, l'église fut reconstruite et la crypte fut transformée³⁶⁴ : on édifia notamment une salle adjacente à la crypte, juste sous le chœur de l'église, dans laquelle les reliques de Maximin, Nicetius et Agricus³⁶⁵ furent déposées. La crypte de

³⁵⁸ H. EICHLER, « Peintures murales carolingiennes à St Maximin de Trèves », dans *Cahiers archéologiques*, VI, 1952, p. 84. Selon H. Cüppers, la *villa* aurait appartenu à Constantin, mais aucun document ne l'atteste (H. CÜPPERS, « La transformation des cryptes funéraires de Saint-Maximin de Trèves après l'invasion normande en 882 », dans *Études ligériennes d'histoire et d'archéologie médiévale*, Auxerre, 1975, p. 89).

³⁵⁹ K. KRÖNERT, *L'exaltation de Trèves. Écriture hagiographique et passé historique de la métropole mosellane (VIII^e-XI^e siècle)*, coll. « Beihefte der Francia, 70 », Ostfildern, 2010.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 27-28.

³⁶¹ Les différentes fouilles menées en 1914-1919, 1936-1939, puis en 1956-1957, ont permis de déterminer qu'il s'agissait d'une grande église à chevet rectangulaire avec une crypte en saillie vers l'est. Cette crypte était formée de trois pièces mitoyennes voûtées en berceau sur un plan en forme de T qui abritaient de nombreuses sépultures, notamment celles des saints Maximin, Nicetius (ou Niketius) et d'Agricus, les premiers évêques du groupe épiscopal (*Ibid.*, p. 91).

³⁶² Pour les différentes étapes de reconstruction et réaménagement de la crypte, se reporter à l'article de W. SANDERSON, « Die frühmittelalterlichen Krypten von Saint Maximin in Trier », dans *Trierer Zeitschrift*, 31, 1968, p. 5-172.

³⁶³ Warren Sanderson propose d'y voir une reconstruction datant de quelques années avant 764 (*Ibid.*, p. 97).

³⁶⁴ H. EICHLER, « Peintures murales carolingiennes à St Maximin de Trèves », *op. cit.*, p. 84. L'auteur s'appuie sur des campagnes de fouilles récentes pour attester ses hypothèses.

³⁶⁵ Le changement d'emplacement des reliques est attesté par Loup de Ferrières en 839, ainsi que par la *Vita Maximini* (Paris, Bibl. Saint-Victor, ms. 899) qui rapporte que les reliques ont été transférées *ex memorata crypta* sous l'évêque Hidulph (666-671) (H. CÜPPERS, « La transformation des cryptes funéraires de Saint-Maximin de Trèves après l'invasion normande en 882 », dans *op. cit.*, p. 92).

l'abbatiale était ainsi dotée de plusieurs salles disposées selon un plan en forme de T, dont la partie ouest était placée directement sous le chœur de l'église supérieure et l'autre était en retrait vers l'est.

Durant la période carolingienne, l'abbaye bénédictine Sankt Maximin connut une période florissante, qui fut brutalement arrêtée en 882 par l'invasion des Normands, pendant laquelle tout le complexe architectural fut endommagé. Après quelques réparations temporaires en vue d'assurer le culte, des travaux de reconstruction furent entrepris : on procéda dans un premier temps à l'agrandissement de la crypte (par l'adjonction d'une abside) qui fut réaménagée³⁶⁶ ; puis, dans un second temps, l'église fut rebâtie³⁶⁷, son chœur fut consacré en 942 et la crypte fut dotée d'un niveau supérieur.

Le nouvel édifice se présentait sous la forme d'une basilique avec un transept et trois absides semi-circulaires orientales. Lors de sa construction, les fondations de l'abside médiane scindèrent en deux parties la salle centrale de la crypte carolingienne, clôturant ainsi la zone occidentale où se trouvaient l'autel, le parapet et ses décorations³⁶⁸. Les parties orientales de la crypte gardèrent la fonction d'oratoire abritant le corps du saint patron, ainsi que ceux de Nicetius et Agricius.

En 1936, à la suite d'une destruction partielle du chœur, le mur de fondation de l'abside ottonienne fut supprimé et l'ancienne construction carolingienne et ses peintures furent découvertes. Les peintures furent enlevées de leur lieu d'origine et déposées en 1939 au musée épiscopal de Trèves³⁶⁹.

La salle centrale de la crypte carolingienne se présentait sous la forme quadrangulaire de 780 centimètres de long (d'ouest en est), 360 centimètres de large et

³⁶⁶ Quatre des cinq sarcophages placés initialement dans la pièce centrale furent enlevés. Le cinquième fut placé le long de la paroi occidentale et englobé dans un parapet de 85 cm de haut et de profondeur, devant lequel on édifia un autel construit autour d'un fût de colonne. C'est au-dessus de ce parapet que se trouvait la Crucifixion. Pour davantage de précisions sur cette campagne de modification : *Ibid.*, p. 92.

³⁶⁷ La datation de la reconstruction de l'église varie selon les auteurs. En effet, H. Eichler proposait une datation vers 935, sous l'abbatit d'Ogo après l'effondrement du chœur en 933 (H. EICHLER, « Peintures murales carolingiennes à St Maximin de Trèves », *op. cit.*, p. 84.), hypothèse reprise par W. Sanderson (W. SANDERSON, « Die frühmittelalterlichen Krypten von Saint Maximin in Trier », *op. cit.*, p. 97). Mais s'appuyant sur les écrits de Sigehardus qui rapporte la réfection de l'église (« *Cumque prolixo temporis post reditum paganorum, parietinae ecclesiae restaurari coepissent* », dans *Historia miraculorum sancti Maximini*, chap. 29, dans *Acta Sanctorum Maii*, t. VII, p. 32), l'étude récente de M. Exner place la reconstruction aux alentours de 900, sous l'épiscopat de Radpods (883-915) : « *Tunc autem temporis Rathbodo venerabilis praesedit Ecclesiae* », dans *ibid.* chap. 30, p. 32 (M. EXNER, *Die Fresken der Krypta von st. Maximin in Trier und ihre Stellung in der spätkarolingischen Wandmalerei*, Trier, 1989, p. 44, 169-183).

³⁶⁸ H. EICHLER, « Peintures murales carolingiennes à St Maximin de Trèves », *op. cit.*, p. 84.

³⁶⁹ Les autres peintures (sur les murs longitudinaux) ne furent enlevées et déposées au musée épiscopal qu'en 1979.

310 centimètres de haut³⁷⁰. L'espace, couvert d'une voûte en berceau, était divisé par une clôture située environ à deux mètres du mur ouest³⁷¹. Le long de la paroi occidentale se trouve un parapet englobant un ancien sarcophage, devant lequel est situé un petit autel maçonné surélevé³⁷². Selon H. Eichler, le parapet devait probablement servir de support à des cierges, et peut-être à une petite croix et des reliques³⁷³. Toutefois, la dédicace de cet espace, tout comme celle de l'ensemble de la crypte reste problématique. En effet, le monastère possédait de nombreuses reliques : celles de saints locaux, mais aussi celles de la Passion, et notamment l'un des clous de la crucifixion qui, selon la légende, aurait été rapporté par Hélène, la mère de Constantin en même temps que le couteau qui fut utilisé lors du Dernier Repas³⁷⁴. Outre les saints fondateurs du complexe, une source précise que la crypte abritait un autel dédié « *in honore domini Salvatoris... et omnium sanctorum* »³⁷⁵.

Emplacement de la peinture

La Crucifixion se situait à l'origine sur le mur occidental de la salle médiane de la crypte, au-dessus de l'autel et du parapet.

³⁷⁰ H. EICHLER, « Karolingische Wandmalerei aus St Maximin in Trier », dans *Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des I. Jahrhunderts, Forschung zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie*, I, 2, Baden Baden, 1954, p. 212.

³⁷¹ Ces clôtures ont par la suite été remployées dans les murs (H. EICHLER, « Les peintures carolingiennes de la crypte de l'église de Saint-Maximin à Trèves », dans *Mémorial d'un voyage d'études de la Société Nationale des Antiquaires de France en Rhénanie*, Paris, 1953, p. 165.)

³⁷² L'autel est surélevé et est accessible par un gradin qui se déploie sur trois de ses côtés (*Ibid.*, p. 165).

³⁷³ H. EICHLER, « Peintures murales carolingiennes à St Maximin de Trèves », *op. cit.*, p. 85.

³⁷⁴ H. HEINEN, *Früchristoliches Trier. Von den Anfängen bis zur Völkerwanderung*, Trèves, 1996, p. 84-87.

³⁷⁵ *Notae s. Maximini Trevirensis*, MGH *Scriptores-Scriptorum*, vol. XV/II, p. 967.



Figure 108 : Trèves, vue actuelle de la crypte en direction de l'est, avec le sarcophage et l'autel au premier plan (cliché J. MERCIÉCA, 2011)



Figure 109 : Trèves, vue de la crypte vers l'ouest et son décor avant le détachement des fresques (d'après M. EXNER, 1989, p. 263, ill. 38)

Description

La Crucifixion³⁷⁶ se déploie sur un tympan de 360 centimètres de large sur 205 centimètres de haut, et est délimitée par un large cadre constitué de deux bandes rouges et jaunes encadrant une frise de feuilles d'acanthé bleues et vertes sur fond noir. La partie supérieure de la fresque et son extrémité gauche ont été détruites au XVII^e siècle³⁷⁷, mais elles ont été reconstituées à partir de la Crucifixion de l'Évangéliste de François II³⁷⁸. Les parties conservées ont souffert (genoux du Christ, bras du porte-lance, etc.). Les personnages se déploient sur un fond gris-jaune uni et prennent appui sur un sol rocailleux, légèrement surélevé en son centre et agrémenté de végétaux.

Le Christ est placé au centre de la composition, il est vêtu d'un *perizonium* rouge rehaussé de plis bruns qui est noué sur le devant de ses hanches. Sa tête et ses bras ont disparu, mais la reconstitution propose un Christ aux yeux ouverts, imberbe et portant des cheveux longs, divisés par une raie médiane et lui tombant sur les épaules. La tête est cernée par un large nimbe crucifère et penche en direction de son épaule droite ; les bras sont étendus contre la traverse. L'extrémité de ses mains semble exposer cependant un certain relâchement. Le fond rosé de la carnation est rehaussé de traits rouges dessinant les muscles. Ses jambes sont droites et parallèles, plaquées contre la croix, et ses pieds, cloués séparément, sont de face et légèrement tournés vers l'extérieur. Il nous faut noter l'absence de *suppedaneum*. Des plaies de ses pieds coulent des gouttes de sang, qui tombent dans un calice jaune placé directement sous la croix.

Probablement latine et peut-être pourvue du *titulus*, la croix est simple et constituée de deux planches de bois larges à l'origine bleues (?) rehaussées d'une plinthe ocre-jaune qui en fait le pourtour. Elle est érigée sur un pied plus fin, qui prend directement appui sur le cadre de la composition et autour duquel s'enroule un serpent. L'animal, gris-noir et tacheté de blanc, est présenté la gueule ouverte en direction du Crucifié.

Les six autres personnages sont placés deux à deux de chaque côté de la croix. Juste au pied de cette dernière, deux petits protagonistes brandissent chacun un marteau

³⁷⁶ La Crucifixion est peinte à fresque, contrairement aux décors situés sur la voûte, pour lesquels les peintres ont utilisé la technique de la peinture à la détrempe.

³⁷⁷ La destruction fut engendrée lors de la construction d'un escalier reliant l'étage de la crypte extérieure et la crypte intérieure (H. EICHLER, « Les peintures carolingiennes de la crypte de l'église de saint-Maximin à Trèves », *op. cit.*, p.167).

³⁷⁸ Paris, BNF, lat. 257, fait à Saint-Amand dans la deuxième moitié du IX^e siècle, fol. 12v.

et un clou, qu'ils plantent dans les pieds du Christ. Ils ont tous deux la même position : prenant appui sur le rocher, ils esquissent un pas en direction de la croix. Ils sont vêtus d'une tunique courte rouge et brune sur une chemise blanche. Au-dessus de leur tête, de chaque côté de la croix, court une inscription en lettres classiques romaines rouges : « *KXDFX(S)* » et « *KNFFLKX* ». Il s'agit d'un cryptogramme³⁷⁹, c'est-à-dire d'un assemblage de lettres, où chaque voyelle est remplacée par la consonne qui la suit dans l'alphabet³⁸⁰. Cela donne ainsi : « *iudeus infelix* », signifiant « le Juif malheureux »³⁸¹.

Juste derrière eux se tiennent Longin et Stephaton, figurés plus grands. Longin est à la droite du Christ : il est identifiable par l'inscription « *[LONG] INVS* » inscrite au-dessus de sa tête. Placé de trois quarts et esquissant un pas sur le monticule central, il porte une tunique longue bleu foncé (noire ?) sur une chemise blanche, ceinturée à la taille. Son habillement est complété d'un pantalon brun et de hautes bottes marron. Les cheveux courts et bouclés, il est brun et barbu. De ses deux mains, il brandit une lance pointue et très fine. De l'autre côté, Stephaton, dont le nom est peint également au-dessus de sa tête (« *ST[EPHATON]* »), lui fait pendant. Il est habillé comme Longin et peint dans une position similaire, à ceci près qu'il porte la branche d'hysope avec l'éponge et qu'il est présenté blond et imberbe. Tous les deux ont la tête et les yeux tournés vers le Crucifié.

Aux extrémités de la composition, deux personnages encore plus grands que les autres sont debout, de trois quarts et tournés vers le Christ. À la droite du Christ : la Vierge, identifiable par l'inscription qui l'accompagne (« *S(AN)[C](T)AMARIA* »), est nimbée et porte une tunique longue blanche, décorée d'une bande jaune dans sa partie inférieure, avec par-dessus une longue étoffe rouge ; sa tête est coiffée d'un voile jaune. Elle semble porter des chaussures foncées et pointues. De l'autre côté se trouve Jean (« *S(AN)C (TU)SIOHANNES* ») : nimbé et vêtu d'une tunique longue blanche recouverte d'une ample étoffe jaune-or aux plis brun-rouge, il est pieds nus. Comme la Vierge, il porte sa main droite à la joue et de l'autre tient son coude.

À l'égal de bon nombre de Crucifixions de la même époque, il n'est pas possible que les astres complétaient la composition, au-dessus de la croix, comme le suggère la reconstitution du musée.

³⁷⁹ La technique du cryptogramme fut souvent employée, notamment par Raban Maur dans son ouvrage *De linguarum inventione* (H. EICHLER, « Peintures murales carolingiennes à St Maximin de Trèves », *op. cit.*, p. 87).

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ *Ibid.* ; M. EXNER, *Die Fresken der Krypta... op. cit.*, p. 78.



Figure 110 : Trèves, *Crucifixion*, détail : la Vierge, Longin et le soldat de gauche (cliché J. MERIECA, 2011, © Museum am Dom Trier)



Figure 111 : Trèves, *Crucifixion*, détail : Stephaton, Jean et le soldat de droite (cliché J. MERIECA, 2011, © Museum am Dom Trier)