

Probablement dernière église élevée sur l'île¹²⁴, Sankt Georg fut vraisemblablement bâtie à la fin du IX^e siècle par l'abbé Hatto III (888-913)¹²⁵, archevêque de Mayence depuis 891 ; l'autel aurait été consacré en 899¹²⁶. Cette datation est corroborée par les sources. En effet, une première mention apparaît dans un martyrologe rédigé par Nokter Balbulus¹²⁷, contemporain de Hatto III et moine de Saint-Gall¹²⁸. Ce document rapporte la translation de la relique du saint patron (la tête), qui fut offerte par le pape Formosus à l'abbé Hatto en 896 pour son nouveau monastère¹²⁹. Malgré l'absence de date précise, cette référence laisse supposer qu'il s'agit bien ici d'Hatto III et non de Heito/Hatto I (806-823). Une autre mention dans un martyrologe plus tardif conservé à Zürich¹³⁰ rapporte au fol. 152 recto l'acquisition des reliques, sous la date du 18 novembre, et l'attribue également à Hatton : « *Et dedicatio ecclesiae sancti Georgii martyris in cella, quae dicitur Hathonis...* ». De même, une

¹²⁴ L'église de Mittelzell est la plus ancienne et appartient à la construction originelle. Elle aurait été édifiée par Heito/Hatto I (806-823). Celle de Niederzell fut élevée à la fin du VIII^e siècle, sous la directive d'Eginon (780-799), évêque de Vérone, qui s'y fit inhumer en 802 (M. UNTERMANN, « Unesco-Welkulturerbe "Klosterinsel Reichenau im Bodensee" », *op. cit.*, p. 17). Cette dernière église servit de lieu d'inhumation également pour de nombreux laïcs et notamment des ducs (*Ibid.*, p. 24).

¹²⁵ Selon la majeure partie des études récentes, Sankt Georg d'Oberzell fut construite sur un terrain vierge de toutes constructions antérieures, aucune preuve archéologique d'occupation préexistante n'ayant été mise au jour (D. JAKOBS, *Sankt Georg in Reichenau-Oberzell. Der Bau und seine Ausstattung : Bestand, Veränderungen, Restaurierungsgeschichte*, Stuttgart, 1999, p. 20). Néanmoins, K. Koshi n'écarter pas l'ancienne hypothèse selon laquelle il y aurait peut-être eu un premier édifice fondé par Hatto I au début du IX^e siècle, bâtiment qui aurait été agrandi par Hatto III à la fin de ce même siècle (K. KOSHI, « Zu baugeschichtlichen Fragen und architektonischen Analysen der St. Georgskirche von Oberzell auf der Bodensee-Insel Reichenau », dans *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 61, 1994, p. 175-176).

¹²⁶ Contrairement à W. Haubrichs, qui situait la consécration de l'autel en 896 (W. HAUBRICHS, « St. Georg auf der frühmittelalterlichen Reichenau. Hagiographie, Hymnographie, Liturgie und Reliquienkult », dans *Herrschaft, Kirche, Kultur. Beiträge zur Geschichte des Mittelalters. Festschrift für Friedrich Prinz zu seinem 65. Geburtstag*, Stuttgart, 1993, p. 505-537), D. Jakobs la place plutôt en novembre 899 (D. JAKOBS, *Sankt Georg in Reichenau-Oberzell... op. cit.*, p. 17-18).

¹²⁷ Nokter Balbulus était moine de Saint-Gall († 912).

¹²⁸ « *Inp[er]side S[an]c[t]i Georgii mar[ty]ris iuxta kalendariu[m] sagacissimi Hieronimi. Cuius passio apud romanos et pene alios om[n]es uiiii die kalendaru[m] maiaru[m]... celebris habetur. Quod idcirco significandu[m] putauit ut patriarcha n[oste]r Hatho Magontiacensis ep[iscopu]s, qui hoc anno id e[st] ab incarnatione d[omi]ni caput ei[us] sel aliud quodda[m] membru[m] cu[m] plurimis et maximis s[an]c[t]orum reliquiis in alemannia[m] ad novum monasteriu[m] suu[m] a Formoso apostolico impetratis asportauit, in eius solemnitate, sancti Georgii uidelicet indicenda, caute se agat* » (*Martyrologium*, PL 131, col. 1070).

¹²⁹ La donation de la relique est également mentionnée dans une charte romaine datant de 896 qui émanerait du roi Arnulf, alors protecteur de l'abbaye (M. EXNER, « L'avant-nef occidentale de l'église de Saint-Georges à Oberzell, Reichenau », dans C. SAPIN (dir.), *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IV^e et le XII^e siècle*, Actes du colloque international du CNRS (Auxerre 17-20 juin 1999), Paris, 2002, p. 127). W. Haubrichs remet cependant en cause l'authenticité du document (W. HAUBRICHS, « St. Georg auf der frühmittelalterlichen Reichenau. Hagiographie, Hymnographie, Liturgie und Reliquienkult », *op. cit.*, p. 505-537).

¹³⁰ Zürich, Zentralbibliothek, Rheinau hist. 28, fol. 127r-154v.

autre mention de la fondation apparaît dans une chronique de 1048 écrite par Hermann Contractus, moine de Reichenau entre 1013 et 1054¹³¹ : « *Augiae Ruodhoho abbati Hatto succedens, praefuit annis 25. Qui cellam et basilicam sancti Georgii in insula construxit* »¹³². Ces différentes sources attribuent donc l'initiative de la construction de l'église à Hatto III¹³³. Il est d'ailleurs à noter que l'introduction de la fête en l'honneur de saint Georges¹³⁴, ainsi que celles d'autres saints romains dans le calendrier liturgique de l'abbaye coïncident avec le retour d'Hatto de Rome en 896. Pour autant, une question demeure : la construction de l'église, et de la crypte, fut-elle commencée avant l'acquisition des reliques comme le défendent K. Koshi et W. Haubrichs¹³⁵ ou juste après le retour d'Hatto de Rome¹³⁶ ?

De même, l'observation de ces différentes sources soulève le problème du statut de l'édifice. Nous savons que les trois églises de l'île ont le statut de paroisse au XII^e siècle¹³⁷. Or, l'église Sankt Georg apparaît dans les plus anciennes sources sous le terme de *monasterium*¹³⁸, puis dans les années qui suivirent sous le terme d'*ecclesia*, de *cella*, et de *basilica*. Contrairement à W. Haubrichs pour qui le complexe dédié à saint Georges avait la fonction de monastère dépendant de Mittelzell¹³⁹, les recherches les plus récentes¹⁴⁰ semblent se tourner vers l'identification d'une collégiale doublée d'un usage paroissial, qui aurait été dirigée par un *praepositus* et six chanoines¹⁴¹. D. Jakobs

¹³¹ Il est possible que cette chronique ait été écrite d'après un manuscrit plus ancien.

¹³² HERIMANNI AUGIENSIS, *Chronicon*, MGH *Scriptores*, vol. V, p. 110.

¹³³ Pour une étude des différentes sources concourant à préciser la chronologie de l'édifice, voir notamment W. HAUBRICHS, « St. Georg auf der frühmittelalterlichen Reichenau. Hagiographie, Hymnographie, Liturgie und Reliquienkult », *op. cit.*, p. 505-537.

¹³⁴ Sur la diffusion de la légende et du culte de ce saint d'origine oriental, voir *Ibid.*, p. 505-537.

¹³⁵ K. KOSHI, « Zu baugeschichtlichen Fragen und architektonischen Analysen der St. Georgskirche von Oberzell auf der Bodensee-Insel Reichenau », *op. cit.*, p. 177 ; W. HAUBRICHS, « St. Georg auf der frühmittelalterlichen Reichenau. Hagiographie, Hymnographie, Liturgie und Reliquienkult », *op. cit.*, p. 507.

¹³⁶ Les dernières observations dendrochronologiques donnent une datation approximative de 896-899, à plus ou moins 10 ans (M. EXNER, « L'avant-nef occidentale de l'église de Saint-Georges à Oberzell, Reichenau », *op. cit.*, p. 128).

¹³⁷ M. UNTERMANN, « Unesco-Welkulturerbe "Klosterinsel Reichenau im Bodensee" », *op. cit.*, p. 27.

¹³⁸ D. JAKOBS, *Sankt Georg in Reichenau-Oberzell...* *op. cit.*, p. 20-21.

¹³⁹ W. HAUBRICHS, « St. Georg auf der frühmittelalterlichen Reichenau. Hagiographie, Hymnographie, Liturgie und Reliquienkult », *op. cit.*, p. 505.

¹⁴⁰ D. JAKOBS, *Sankt Georg in Reichenau-Oberzell...* *op. cit.*, p. 20-21 ; H. R. SENNHAUSER, « Cathédrales et églises abbatiales carolingiennes en Suisse », dans *Hortus Artium Medievalium*, 8, 2002, p. 43 ; M. UNTERMANN, « Unesco-Welkulturerbe "Klosterinsel Reichenau im Bodensee" », *op. cit.*, p. 22.

¹⁴¹ La fonction de collégiale est d'ailleurs beaucoup plus explicite pour l'église de Niedertzell et pour l'abbaye de Mittelzell. A proximité de ce dernier édifice, l'abbé Ekkehard I (958-972) fit ériger une

ajoute que la construction de cet édifice serait alors peut-être à mettre en relation avec les besoins liturgiques et le devoir pastoral édictés par l'*Institutio Canonorum* du synode d'Aix-la-Chapelle de 816¹⁴².

L'église Sankt Georg d'Oberzell se présente actuellement sous la forme d'une basilique à trois nefs, précédées d'un vestibule à deux niveaux et d'une abside occidentale, et terminées par un chevet quadrangulaire surélevé sous lequel se trouve une grande crypte.

Les examens de la structure laissent apparaître de nombreuses réfections et transformations au cours des siècles, qu'il n'est pas toujours aisé de dater. En effet, dans les *Gestis Witigowone abbatis* écrits par le moine de Reichenau Purchard¹⁴³, il est fait mention de travaux d'agrandissement et d'embellissement du monastère par l'abbé Witigowo (985-997), notamment dans les bâtiments conventuels. Ainsi, J. Zemp en 1906¹⁴⁴, puis A. Zettler en 1988¹⁴⁵, situait la construction de la crypte à la fin du X^e siècle. Mais les analyses archéologiques et historiques depuis les années 1990 ont permis de préciser les différentes phases de constructions de l'ensemble de la structure¹⁴⁶. Il en ressort que la crypte, le chœur, la croisée du transept et la nef appartiennent à une seule et première campagne de construction, que l'on peut situer à l'époque d'Hatto III. Dans cette acception, la crypte aurait donc été construite aux alentours de 896 en vue d'abriter les reliques nouvellement acquises¹⁴⁷. Durant une seconde campagne d'aménagements, datée des années 925-945, fut ajoutée une abside dans la paroi occidentale de l'édifice. Le porche à deux niveaux, l'étage servant de chapelle dédiée à saint Michel, fut semble-t-il ajouté dans la seconde moitié du XI^e siècle¹⁴⁸.

collégiale dédiée à saint Jean qui possédait des fonts baptismaux détruits en 1812 (M. UNTERMANN, « Unesco-Welkulturerbe "Klosterinsel Reichenau im Bodensee" », *op. cit.*, p. 22-25).

¹⁴² D. JAKOBS, *Sankt Georg in Reichenau-Oberzell... op. cit.*, p. 20-21.

¹⁴³ *Purchardi Carmen de Gestis Witigowonis abbatis*, MGH *Scriptores*, vol. IV, p. 621-632.

¹⁴⁴ J. ZEMP, *Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden*, Genf, 1906-1910, p. 13.

¹⁴⁵ A. ZETTLER, *Die frühen Klosterbauten der Reichenau... op. cit.*, p. 37.

¹⁴⁶ D. JAKOBS, *Sankt Georg in Reichenau-Oberzell... op. cit.* ; M. EXNER, « L'avant-nef occidentale de l'église de Saint-Georges à Oberzell, Reichenau », *op. cit.*, p. 127-149.

¹⁴⁷ Dans le mur ouest de la crypte se trouve une ouverture, identifiée comme l'ancien *sepulcrum* qui faisait le lien visuel entre le chœur et la crypte. Les reliques furent déplacées au XIV^e siècle (1308 ?), pour être intégrées dans l'autel majeur (M. EXNER, « Die Wandmalereien der Krypta von St. Georg in Oberzell auf der Reichenau », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58, 1995, p. 155-156).

¹⁴⁸ W. ERDMANN, « Neue Befunde zur Baugeschichte und Wandmalerei in St. Georg zu Reichenau-Oberzell », dans *Die Abtei Reichenau. Neue Beiträge zur Geschichte und Kultur des Inselklosters*, Sigmaringen, 1974, p. 590.

La crypte qui nous intéresse ici est de type crypte-halle de plan carré. Mesurant cinq mètres soixante-dix de côté et deux mètres huit de hauteur, elle est située sous le chœur de l'église. L'accès se fait par l'ouest grâce à une longue galerie voûtée. L'espace quadrangulaire est divisé par quatre colonnes séparant ainsi la crypte en trois nefs. Au centre de l'espace quadrangulaire se trouve actuellement un autel, qui n'est visiblement pas à son emplacement d'origine¹⁴⁹. Les vestiges d'une *fenestella* dans le mur occidental de la galerie, et d'un *sepulcrum* au-dessus de l'accès à la galerie (mur ouest de la crypte), ne laissent aucun doute quant à la destination initiale de cette crypte, visiblement construite en vue d'abriter des reliques¹⁵⁰. Quant à la dédicace de la crypte, la question reste ouverte, car loin d'être claires, les sources concernant l'église citent un certain nombre de saints et saintes, notamment d'origine romaine¹⁵¹. Au-delà de la possible dédicace à Georges, « patron » de l'archevêque Hatton, il est envisageable que la crypte était alors dédiée à Pancratius, saint protecteur d'Arnulf ou encore à Genesius dont le culte fut promu dans le monastère sous l'abbatit d'Hatto¹⁵².

¹⁴⁹ M. EXNER, « Die Wandmalereien der Krypta von St. Georg in Oberzell auf der Reichenau », *op. cit.*, p. 154. Cette dédicace, attestée pour le XIX^e et le début du XX^e siècle, remonte peut-être au XVI^e siècle, comme le précise une notice de 1879, ainsi que des graffiti peints dans la partie nord de la peinture sud. Sur l'analyse archéologique de l'autel : D. JAKOBS, *Sankt Georg in Reichenau-Oberzell... op. cit.*, p. 158-161.

¹⁵⁰ D. JAKOBS, *Sankt Georg in Reichenau-Oberzell... op. cit.*, p. 54-61. D'ailleurs, les investigations menées pendant les dernières campagnes de fouilles ont révélé la présence dans l'autel d'un reliquaire avec l'inscription « *Reliquiae Sanctorum* » (M. EXNER, « Die Wandmalereien der Krypta von St. Georg in Oberzell auf der Reichenau », *op. cit.*, p. 173).

¹⁵¹ M. EXNER, « Die Wandmalereien der Krypta von St. Georg in Oberzell auf der Reichenau », *op. cit.*, p. 173. Actuellement, une inscription récente dans l'église stipule que la crypte abrite les reliques des saints Georg, Sigismund, Gundpold, Constantius, Caecilianus, Cornelius, Servilianus, Prokopius, Verena et d'autres saints. Un document datant des années 1940 fournit une autre liste de saints abrités à Sankt Georg : nous trouvons entre autres Constantius, Procopius, Vincentius, Kilian Georg, Cornelius, Pamphilus, Chrysantus et Daria (*Ibid.*). Cet inventaire peut être complété par une autre liste, remontant cette fois au XVI^e siècle (Karlsruhe, Generallandesarchiv, Ms. 65/1104, fol. 146v-148v), mais qui inclue vraisemblablement une partie des reliques acquises par Hatton : « *In Ecclesia S. Georgii sequentes / reservantur sacrae reliquiae / in arca argentea vetusta / De ligno S. crucis./ ... / Caput S. Georgii martyris in capsula rubra / Brachium S(anctorum) Florentii./ Mauriti./ Constantini./ Paulini martyris./ De veste S. Iohan(is) / Baptistae./ De vest S. Iohan(is) Evangelistae./ De capite S. Ciriaci martyris // De capite S. Blasii./ Costa Tibia et mandibula S. Constantii./ Costa S. Eraclii./ Cervise S. Bamphili./ Dens S. Damasi papae./ De sanctis / Andrea Apostolo./ Stephano papa et martyre / Cristophoro martyre./ Clemente papa et martyre./ Sixto papa et martyre./ Leone papa et martyre./ Faelice papa et martyre./ Vincentio papa et martyre./ Gregorio papa./ Maximino ep(iscop)o et martyre./ Severo ep(iscop)o et martyre./ Clemente martyre./ Eustachio martyre./ Zotico martyre./ Exuperio martyre./ Candido martyre./ Hypolito martyre./ Adriano martyre./ Marcello martyre./ Abdon et Sennon, martyribus./ Mariano martyris et diaconi./ Cosma martyre./ Celestino martyre./ Ceciliano martyre./ Nereo et Achille martyrib(us)./ Genesio martyre./ Faelice et Faeliciano martyribus./ Coronato martyre./ Floriano martyre./ Abundo martyre./ Agapito martyr./ Cornelio, Sergio et Bacho martyrib(us)./ Marcellino et Petro martyribus./ Cleodoro et Mariano martyribus./ Fortunato ep(iscop)o./ ... » (*Ibid.*, note. 87).*

¹⁵² *Ibid.*, p. 174. La fête dédiée à saint Pancrace, saint patron d'Arnulf, constitue la célébration majeure d'Oberzell dans le martyrologe d'Hatto (W. HAUBRICH, « St. Georg auf der frühmittelalterlichen Reichenau. Hagiographie, Hymnographie, Liturgie und Reliquienkult », *op. cit.*, p. 512).



Figure 33 : Reichenau, vue du flanc sud de l'église St Georg (cliché J. MERCECA, 2011)



Figure 34 : Reichenau, vue de la crypte en direction de l'est (cliché J. MERCECA, 2011)

Emplacement de la peinture

Les deux décors peints¹⁵³, dégagés d'une couche de badigeon en 1969¹⁵⁴, sont situés sur le mur oriental de la crypte, de part et d'autre de la fenêtre médiane.

Description

Chaque Christ en croix est placé sous une arcature recevant la retombée des voûtes de la crypte. Les peintures sont très dégradées et seuls les trois quarts supérieurs, voire la moitié, restent encore visibles. Les scènes sont peintes à un mètre du sol environ. Les deux crucifiés s'inscrivent dans un cadre formé de deux larges bandes ocre-jaune et ocre-rouge qui soulignent la naissance de la voûte. Tous deux se détachent sur un fond neutre visiblement monochrome et clair (ocre-blanc ou gris, voire légèrement rosée pour le Christ en croix sud). Chaque Christ est accompagné d'une figure, en pied et nimbée, placée en dehors du cadre.

▪ La peinture nord (fig. 29) :

Ce décor est le plus endommagé des deux. En effet, seuls les trois quarts supérieurs subsistent dans un état de dégradation déjà très avancé. Aussi la scène n'est lisible que dans ses grandes lignes. La tête du crucifié, encadrée par un large nimbe jaune, penche en direction de son épaule droite. Ses cheveux ocre-rouge (originellement bruns ?) sont longs et retombent derrière son épaule gauche. Les bras étendus sur la traverse sont légèrement fléchis au niveau des coudes ; les mains aux doigts effilés retombent légèrement, excepté les pouces qui sont peints en abduction. Le Christ porte un long *perizonium* rouge noué sur le devant des hanches qui retombe le long de ses jambes. Ces dernières sont semble-t-il droites et parallèles : les pieds devaient donc probablement être cloués séparément comme cela est l'usage pour cette époque. Outre les coudes, le corps du crucifié est marqué par une « ondulation » au niveau du bassin

¹⁵³ Ces peintures ne sont pas faites selon la technique traditionnelle de la fresque. Jusque dans les années 1970, on pensait qu'il s'agissait d'une technique à base de chaux à sec (W. ERDMANN, « Neue Befunde zur Baugeschichte und Wandmalerei in St. Georg zu Reichenau-Oberzell », dans *Die Abtei Reichenau. Neue Beiträge zur Geschichte und Kultur des Inselklosters*, Sigmaringen, 1974, 1974, p. 586). Cependant, les dernières analyses ont révélé une technique mixte contenant des agglomérats (M. EXNER, « Die Wandmalereien der Krypta von St. Georg in Oberzell auf der Reichenau », *op. cit.*, p. 159). Sur la technique employée, voir aussi D. JAKOBS et H. F. REICHWALD, « Untersuchungsergebnisse und Maßnahmen der jüngsten Restaurierung von St. Georg, Reichenau-Oberzell, II, Die Wandmalerei in der Krypta und ihr Zusammenhang mit dem baulichen Gegebenheiten », dans *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 4, 1990, p. 319-332.

¹⁵⁴ Toutes deux furent badigeonnées en 1615, date attestée par une inscription sur la paroi nord (K. KOSHI, « Die Wandmalereien in der Krypta der St Georgskirche zu Reichenau-Oberzell », dans *Aachener Kunstblätter*, 60, 1994, p. 87) .

qui engendre un léger déhanchement vers sa gauche. Malheureusement, presque aucun trait physiologique ou modelé n'a survécu sur la carnation rosée du crucifié. Il nous est donc impossible de savoir s'il était représenté imberbe ou barbu, les yeux ouverts ou fermés.

La croix, latine, est constituée de deux larges planches à fond blanc grisé (?) rehaussé d'un double contour jaune. Une petite traverse est perceptible sur le haut qui devait porter le *titulus*. La position du Crucifié par rapport au niveau du sol laisse supposer que la croix était surélevée, mais aucune trace de tertre ou de cadre ne permet de l'affirmer avec certitude.

À la gauche du Christ est peint un personnage en pied, visiblement masculin, brun, et en position frontale. Ce protagoniste porte une tunique claire drapée, semble-t-il, comme un *pallium* à l'antique. La tête tournée vers le Christ est encerclée d'un large nimbe jaune souligné d'un contour noir (ou bleu foncé ?). Il lève les deux mains de chaque côté tel un orant. L'identité de ce personnage reste problématique, bien qu'il soit généralement identifié comme un saint martyr, à l'égal de l'autre personnage accompagnant le Crucifié sud¹⁵⁵.

▪ **La peinture sud (fig. 30) :**

Le Christ en croix sud expose de nombreuses similitudes avec le précédent, mais, est mieux conservé que ce dernier ; sa lecture en est donc facilitée. Le supplicé est cloué probablement par quatre clous. Le corps présente une carnation rosée rehaussée de cernes fins ocre-rouge. Des traits de son visage, il ne reste rien, il nous est donc impossible de savoir s'il avait les yeux ouverts ou non. Son visage, assez allongé, est encadré par une longue chevelure ocre-rouge (originellement brune ?) qui lui tombe sur les épaules. Sa tête, penchant vers l'épaule droite, est entourée d'un large nimbe peut-être crucifère, jaune et blanc. Ses bras longs, mais bien proportionnés sont allongés le long de la traverse et sont légèrement arqués au niveau des coudes. Ses mains, longues aux doigts effilés, retombent, mais contrairement à l'autre Christ en croix, les pouces sont ici rentrés à l'intérieur des paumes. Sur son buste, seul le nombril est encore visible, marqué par un large cercle plus foncé. Ses hanches sont ceintes également d'un *perizonium* rouge noué sur le devant, mais le tissu est ici plus fluide, se relevant légèrement du côté gauche. Le peintre a accordé un soin particulier à la description des

¹⁵⁵ D'ailleurs, l'organisation spatiale du décor combinée à l'analyse picturale de la peinture exclue la possible représentation des personnages accompagnant habituellement le Christ en croix, tels que la Vierge, Jean, Longin, Stephaton (M. EXNER, « Die Wandmalereien der Krypta von St. Georg in Oberzell auf der Reichenau », *op. cit.*, p. 169 ; K. KOSHI, « Die Wandmalereien in der Krypta der St Georgskirche zu Reichenau-Oberzell », *op. cit.*, p. 87).

plis du vêtement peint à l'aide de fins traits rouges. Bien que ses jambes soient parallèles et resserrées l'une contre l'autre, le bassin présente, là encore, une torsion vers sa gauche, générant une légère ondulation corporelle.

La croix, également de forme latine, est composée de larges planches à fond gris, rehaussé d'une plinthe ocre-jaune, elle-même cernée d'un fin trait ocre-rouge¹⁵⁶. Comme sur l'exemple précédent, une seconde traverse, qui portait originellement le *titulus*, se détache sur le haut de la croix. Dans le bas de la composition, sous la croix, apparaît une forme courbe ocre-rouge qu'il est bien difficile d'identifier. S'agit-il des bords d'un calice, comme nous pouvons l'observer dans les Crucifixions de Trèves et de Saint-Pierre-les-Églises ? Rien ne permet de l'affirmer, d'autant que cette partie a peut-être été peinte postérieurement, comme c'est le cas des inscriptions tracées par les pèlerins sous le bras droit de la croix.

En marge de la composition, à la droite du Christ, se tient également un personnage masculin, debout tourné de trois quarts, et la tête cernée par un large nimbe jaune. Seule la partie haute de son corps reste visible. Il a les cheveux courts et ocre-rouge (bruns à l'origine ?) et une courte barbe avec peut-être une moustache. Son visage est allongé avec un nez long, des yeux en amandes et une petite bouche, dessinés par de fins traits rouges. Il regarde le Christ. Il porte une lourde étoffe blanche et ocre-rouge fermée par une sorte de fibule sur le haut du torse, qui lui sert de manteau. Sa gestuelle diffère de celle adoptée pour l'autre protagoniste, puisqu'il tend ici les mains vers le crucifié, en signe d'adoration. Là encore se pose la question de l'identité de ce personnage. L'absence de tonsure et ses vêtements démontrent qu'il ne s'agit probablement pas d'un moine. Comme l'autre protagoniste, il s'agit donc probablement d'un saint ou d'un martyr¹⁵⁷, bien que la représentation d'un laïc de haut rang ne peut être totalement exclue¹⁵⁸.

Ces deux protagonistes sont généralement identifiés comme deux saints, mais lesquels ? L'hypothèse la plus probante serait d'y voir dans l'un des deux (celui de droite) la figure de saint Georges¹⁵⁹, mais qu'en est-il de l'autre ? M. Exner a proposé d'y voir la représentation d'un « couple » de saints, comme il est courant d'en trouver dans les peintures et les mosaïques de Rome (les saints Nérée et Achille par

¹⁵⁶ L'observation laisse d'ailleurs apparaître les traces des cordeaux utilisés pour peindre la croix.

¹⁵⁷ À l'exemple de ceux encadrant la croix dans la mosaïque de Santo Stefano Rotondo à Rome par exemple (M. EXNER, « Die Wandmalereien der Krypta von St. Georg in Oberzell auf der Reichenau », *op. cit.*, p. 168).

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 170.

¹⁵⁹ M. UNTERMANN, « Unesco-Welkulturerbe "Klosterinsel Reichenau im Bodensee" », *op. cit.*, p. 65.

exemple)¹⁶⁰. Mais la question de la dédicace de la crypte restant en suspens, il nous est impossible d'aller plus loin dans l'identification de ces deux personnages.

Toujours est-il que le choix iconographique de cet ensemble est un hapax, puisque visiblement aucun des personnages habituellement représentés au pied de la croix (la Vierge, Jean, Longin, Stephaton,...) n'est figuré. L'association des deux saints avec les Christs en croix rappelle cependant l'iconographie ancienne de la Croix glorieuse, que l'on trouve notamment dans les édifices romains (Santo Stefano Rotondo par exemple)¹⁶¹.



**Figure 35 : Reichenau, *Christ en croix sud*, détail du haut du corps
(cliché J. MERCIÉCA, 2011)**

¹⁶⁰ M. EXNER, « Die Wandmalereien der Krypta von St. Georg in Oberzell auf der Reichenau », *op. cit.*, p.170-175.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 168.



Figure 36 : Reichenau, figure de l'« adorant » nord (cliché J. MERCIÉCA, 2011)



Figure 37 : Reichenau, figure de l'« adorant » sud (cliché J. MERCIÉCA, 2011)

La Crucifixion et son environnement

Les relevés archéologiques ont démontré que ces deux représentations étaient les seuls décors de la crypte¹⁶². Pourquoi figurer deux Christs en croix de deux saints dans

¹⁶² D. JAKOBS, *Sankt Georg in Reichenau-Oberzell... op. cit.*

ce même espace¹⁶³ ? Il pourrait s'agir de la représentation de deux moments de la Passion, l'un avant la mort et l'autre après. L'absence de Stephaton et Longin, qui induisent généralement ces deux moments, laisse place au doute, qui est conforté par la disparition des traits du visage des Crucifiés ; il nous est donc impossible de savoir s'ils avaient les yeux ouverts ou clos. La figuration du Christ est assez semblable dans les deux peintures, excepté au niveau des mains : en effet, dans la composition du nord, les pouces sont en abduction, alors que dans celle du sud, ils sont repliés dans la paume de la main. Dans son étude sur la croix de Géro, R. Haussherr¹⁶⁴ avait déterminé que le type du Christ aux pouces en abduction, fréquemment rencontré dans les Christs en croix des IX^e et X^e siècles, sous-entendait la représentation du Crucifié vivant sur la croix. Si l'on se réfère à cette étude, il serait alors envisageable que le Christ au nord soit représenté vivant et celui du sud mort. Néanmoins, comme toute règle, il existe des exceptions : à San Vincenzo al Volturno, dans les Abruzzes, le Christ est représenté les yeux ouverts, mais les mains pendantes avec les pouces rentrés. Aussi, nous devons rester prudents quant à cette lecture.

Du reste, la mise en scène de ces deux représentations de type iconique laisse supposer un lien avec des aménagements liturgiques spécifiques. En effet, comme l'a suggéré M. Exner¹⁶⁵, il est envisageable que ces peintures aient surmonté chacune un autel¹⁶⁶. Ces dernières apparaîtraient ainsi comme l'écho des rites qui se déroulaient devant elles et seraient par là même un support possible pour les prières.

¹⁶³ L'étude des couches d'enduit a révélé que ces deux figurations n'appartenaient pas à la même campagne de décoration : celle de droite (côté sud) serait légèrement antérieure à l'autre (voir D. JAKOBS, H. F. REICHWALD, « Untersuchungsergebnisse und Maßnahmen der jüngsten Restaurierung von St. Georg, Reichenau-Oberzell, II, Die Wandmalerei in der Krypta und ihr Zusammenhang mit dem baulichen Gegebenheiten », *op. cit.*, p. 319-332). Toutefois, l'écart chronologique entre les deux est restreint : les auteurs s'accordent à dire que les deux figurations ont très tôt « fonctionné » ensemble, et ce, pendant plusieurs siècles.

¹⁶⁴ R. HAUSSHERR, *Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes*, Bonn, 1963.

¹⁶⁵ M. EXNER, « Die Wandmalereien der Krypta von St. Georg in Oberzell auf der Reichenau », *op. cit.*, p. 172.

¹⁶⁶ M. Exner précise qu'il pourrait s'agir de tables d'autel, éventuellement mobiles, au pied des deux croix. Cf. M. EXNER, « Saint-Maximin de Trèves. Relations entre programme artistique et usages liturgiques dans une crypte du haut Moyen Âge », dans *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge*, Actes du 5^{ème} Séminaire international d'art mural (Saint-Savin, 16-18 septembre 1992), Séminaire international d'art mural, Centre international d'art mural, 1993, p. 39.



**Figure 38 : Reichenau, vue des deux ensembles peints de la crypte
(cliché J. MERCIÉCA, 2011)**

Style

La gamme chromatique est élaborée à partir de l'ocre et de ses dérivés donnant des teintes rouges, rosées, jaunes, auxquelles s'ajoutent par endroit du blanc et du noir. Les modelés sont travaillés avec des rehauts de blanc et des traits plus soutenus de rouge. La ligne est assez fluide et la touche rapide. Les analyses les plus récentes ont établi des parallèles avec les Crucifixions du IX^e et X^e siècle. En effet, le substrat carolingien est souvent mis en avant : les peintures de Reichenau ont été rapprochées des productions de l'Italie du Nord, notamment celles de Müstair¹⁶⁷. De même, des filiations stylistiques avec les peintures monumentales de Castelseprio et de Brescia peuvent être proposées. Du point de vue de la peinture de manuscrit, les chercheurs évoquent généralement l'évangélaire de Poussay ou encore l'évangélaire de Saint-Gall, tous deux de la fin du X^e siècle¹⁶⁸. K. Koshi¹⁶⁹ a établi un parallèle avec une enluminure du Livre de prières de Charles le Chauve¹⁷⁰ (846-869), qui représente le

¹⁶⁷ Cf. Not. 2.

¹⁶⁸ Évangélaire de Poussay, Paris, BNF, Ms. Lat. 10514 (Reichenau, 980) ; Évangélaire de Saint-Gall, Rome, Bib. Vat., Barb. Lat. 711 (fin X^e siècle) (W. ERDMANN, « Neue Befunde zur Baugeschichte und Wandmalerei in St. Georg zu Reichenau-Oberzell », *op. cit.*, p. 587).

¹⁶⁹ K. KOSHI, « Die Wandmalereien in der Krypta der St Georgskirche zu Reichenau-Oberzell », *op. cit.*, p. 87-89.

¹⁷⁰ Livre de prières, Munich, Residenz, Schatzkammer, 846-869, fol. 38v et 39r.

Christ en croix avec, à sa gauche, Charles le Chauve en acte d'adoration. Nous retrouvons ici la même composition et surtout un discours similaire où le crucifié « entretient » un contact visuel avec le personnage à côté. Pour notre part, la comparaison avec la Crucifixion de San Vincenzo al Volturno nous paraît également intéressante, surtout dans le style employé pour le crucifié : nous trouvons une gamme chromatique semblable, une physionomie et une position similaire et surtout, un même travail de la ligne, qui semble vibrer et donne une impression de mouvement.

Datation

Les propositions de datations se basent sur l'analyse historique et archéologique du bâtiment, mais également sur l'analyse stylistique des peintures murales¹⁷¹.

K. Koshi datait ce décor de l'abbatit d'Hatto III (888-913)¹⁷², mais les dernières analyses les situent dans la deuxième moitié du X^e siècle¹⁷³, voire dans le dernier tiers du X^e siècle¹⁷⁴, c'est-à-dire sous l'abbatit de Witigowo¹⁷⁵ (985-997). Rappelons également que, bien qu'ils aient fonctionné ensemble, ces deux peintures ont été produites lors de deux campagnes différentes, séparées chronologiquement par quelques années tout au plus. En effet, l'analyse de l'enduit a révélé que le Christ de droite était légèrement plus ancien que l'autre, peint sur une couche plus récente¹⁷⁶.

Bibliographie

Sources et documents d'archives :

- HERIMANNI AUGIENSIS, *Chronicon*, éd. G.H. Pertz, MGH *Scriptores-Scriptores*, vol. V, 1844, p. 110.

¹⁷¹ Pour une récapitulation des hypothèses de datation des peintures, y compris celles de la nef et de la chapelle dédiée à l'archange Michel : D. JAKOBS, *Sankt Georg in Reichenau-Oberzell... op. cit.*, p. 46-50.

¹⁷² Notamment K. Koshi, qui s'appuie sur l'absence de référence à ce programme iconographique dans les *Gesta* de Witigowo (K. KOSHI, « Die Wandmalereien in der Krypta der St Georgskirche zu Reichenau-Oberzell », *op. cit.*, p. 94).

¹⁷³ C. Heitz les date aux alentours de 980 (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. 317).

¹⁷⁴ Comme le montre les dernières études menées sur le terrain : D. JAKOBS, H. F. REICHWALD, « Untersuchungsergebnisse und Maßnahmen der jüngsten Restaurierung von St. Georg, Reichenau-Oberzell, II, Die Wandmalerei in der Krypta und ihr Zusammenhang mit den baulichen Gegebenheiten », *op. cit.*, p. 319-332 ; D. JAKOBS, *Sankt Georg in Reichenau-Oberzell... op. cit.*

¹⁷⁵ W. ERDMANN, « Neue Befunde zur Baugeschichte und Wandmalerei in St. Georg zu Reichenau-Oberzell », *op. cit.*, p. 589 ; M. EXNER, « Die Wandmalereien der Krypta von St. Georg in Oberzell auf der Reichenau », *op. cit.*, p. 176-180 ; H. JANTZEN, *Ottonische Kunst*, Hamburg, 1959, p. 61-64.

¹⁷⁶ D. JAKOBS, *Sankt Georg in Reichenau-Oberzell... op. cit.*

- *Purchardi Carmen de gestis Witigowonis abbatis*, MGH *Scriptores-Scriptores*, vol. IV, 621.
- *Martyrologium*, PL 131, Paris, 1835, col. 1070.

Études :

- BEYERLE K. (dir.), *Die Kultur der Abtei Reichenau, Erinnerungsschrift zur zwölfhundertsten Wiederkehr des Gründungsjahres des Inselklosters 724-1924*, vol. I, München, Verlag der Münchner Drucke, 1925.
- BECKWITH John, *L'Art du Haut Moyen Âge*, coll. « L'Univers de l'art », Paris, Thames et Hudson, 1993, p. 90-93.
- BOECKLER Albert, *Ikonographische Studien zu den Wunderszenen in der ottonischen Malerei der Reichenau*, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1961.
- BRANDI Karl, *Quellen und Forschungen zur Geschichte der Abtei Reichenau, I, Die Reichenauer Urkundenfaelschungen*, Heidelberg, Winter, 1890.
- BRANDI Karl, *Quellen und Forschungen zur Geschichte der Abtei Reichenau, II, Die Chronik des Gallus Oehem*, Heidelberg, Winter, 1893.
- CAROZZI Claude, « Les Carolingiens dans l'au-delà », dans M. SOT (dir.), *Haut Moyen Âge. Culture, éducation et société, Études offertes à Pierre Riché*, La Garenne-Colombes, Éditions européennes Érasme, 1990, p. 367-376.
- CONANT John Kenneth, *Carolingian and Romanesque Architecture, 800-1200*, Baltimore, Penguin Books, 1959, p. 24.
- DEMUS Otto, *Romanische Wandmalerei*, München, 1968, p. 17
- DODWELL Charles Reginald, *Painting in Europe 800 to 1200*, Harmondsworth, Penguin Books, 1971, p. 48-51.
- ERDMANN Wolfgang, « Neue Befunde zur Baugeschichte und Wandmalerei in st. Georg zu Reichenau-Oberzell », dans *Die Abtei Reichenau. Neue Beiträge zur Geschichte und Kultur des Inselklosters*, Sigmaringen, J. Thoerbecke, 1974, p. 577-590.
- EXNER Matthias, « Saint-Maximin de Trèves. Relations entre programme artistique et usages liturgiques dans une crypte du haut Moyen Âge », dans *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge*, Actes du 5^e Séminaire international d'art mural (Saint-Savin, 16-18 septembre 1992), Séminaire international d'art mural, Centre international d'art mural, 1993, p. 38-39.
- EXNER Matthias, « Die Wandmalereien der Krypta von St. Georg in Oberzell auf der Reichenau », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58, 1995, p. 153-180.
- EXNER Matthias, « L'avant-nef occidentale de l'église de Saint-Georges à Oberzell, Reichenau », dans C. SAPIN (dir.), *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre*

- le IV^e et le XII^e siècle*, Actes du colloque international du CNRS (Auxerre, 17-20 juin 1999), Paris, CTHS, 2002, p. 127-149.
- GRABAR André, NORDENFALK Carl, *Le Haut Moyen Âge, du quatrième au onzième siècle*, Genève, Skira, 1957, p. 78-80.
 - HAUBRICHS Wolfgang, « Neue Zeugnisse zur Reichenauer Kultgeschichte des neunten Jahrhunderts », dans *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins*, 126, 1978, p. 1-43.
 - HAUBRICHS Wolfgang, « St. Georg auf der frühmittelalterlichen Reichenau. Hagiographie, Hymnographie, Liturgie und Reliquienkult », dans *Herrschaft, Kirche, Kultur. Beiträge zur Geschichte des Mittelalters. Festschrift für Friedrich Prinz zu seinem 65. Geburtstag*, Stuttgart, 1993, p. 505-537.
 - HECHT Joseph, HECHT Konrad, *Die frühmittelalterliche Wandmalerei des Bodenseegebietes*, 1979, p. 125-126.
 - JAKOBS Dörthe, REICHWALD Helmut F., « Untersuchungsergebnisse und Maßnahmen der jüngsten Restaurierung von St. Georg, Reichenau-Oberzell, II, Die Wandmalerei in der Krypta und ihr Zusammenhang mit den baulichen Gegebenheiten », dans *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 4, 1990, p. 319-332.
 - JAKOBS Dörthe, *Sankt Georg in Reichenau-Oberzell. Der Bau und seine Ausstattung : Bestand, Veränderungen, Restaurierungsgeschichte*, Stuttgart, Theiss, 1999.
 - JANTZEN Hans, *Ottonische Kunst*, Hambourg, 1959, p. 61-64.
 - KNOEPFLI Albert, *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes*, I, Konstanz, 1961, p. 200-203.
 - KOSHI Koichi, « Neue Aspekt zur Erforschung der Wandmalereien in Reichenau-Oberzell », dans *Wiener Jachbuch für Kunstgeschichte*, XLIV, 1991, p. 47-62.
 - KOSHI Koichi, « Die Wandmalereien in der Krypta der St Georgskirche zu Reichenau-Oberzell », dans *Aachener Kunstblätter*, 60, 1994, p. 87-96
 - KOSHI Koichi, « Zu baugeschichtlichen Fragen und architektonischen Analysen der St. Georgskirche von Oberzell auf der Bodensee-Insel Reichenau », dans *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 61, 1994, p. 173-212.
 - KOSHI Koichi, *Die frühmittelalterlichen Wandmalereien der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Bodenseeeinsel Reichenau*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1999.
 - MARIIGNAN A., *Les fresques des églises de Reichenau, les bronzes de la cathédrale d'Hildesheim* Strasbourg, J. H. Ed. Heitz, 1914.
 - MARTIN Kurt, *Die ottonischen Wandbilder der St. Georgskirche Reichenau-Oberzell*, Konstanz, J. Thorerbecke, 1961.
 - REISSER E., « Die frühe Baugeschichte des Münster zu Reichenau », dans *Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte*, 37, 1960, p. 63.

- SCHRADE Hubert, *Vor- und Frühromanische Malerei. Die Karolingische, ottonische und frühsalische Zeit*, Köln, M. Dumont Schauberg, 1958, p. 22, 95, 204-214, 220-222.
- SENNHAUSER Hans Rudolf, « Cathédrales et églises abbatiales carolingiennes en Suisse », dans *Hortus Artium Medievalium*, 8, 2002, p. 33-48.
- UNTERMANN Matthias (dir.), *Klosterinsel Reichenau im Bodensee. UNESCO Weltkulturerbe*, Stuttgart, Konrad Theiss Verlag, 2001.
- WEHRHAHN M., « Spätkarolingische Wandmalerei in Reichenau-Oberzell ? », dans *Festschrift für C. Wehmer*, Amsterdam, 1963, p. 335-363.
- WEIS Adolf, « Die ottonischen Wandmalereien der Reichenau », dans *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins*, 124, 1976, p. 43-61.
- ZETTLER Alfons, *Die frühen Klosterbauten der Reichenau. Ausgrabungen, Schriftquellen, St. Galler Klosterplan*, coll. « Archäologie und Geschichte, 3 », Sigmaringen, J. Thorbecke, 1988.

Not. 5. Riva San Vitale



Figure 39 : Riva San Vitale, baptistère, abside, *Crucifixion* (cliché J. MERCECA, 2010)

Situation actuelle : Suisse, Canton du Tessin, Riva San Vitale

Édifice : Baptistère Saint-Jean

Localisation : Abside centrale, fragment

Date : fin X^e - début XI^e siècle ?

Dimensions du fragment : environ 100 × 70 cm

**Image non libre
de droit**

Figure 40 : Riva San Vitale, plan du complexe architectural (d'après H. R. SENNHAUSER, 2003, p. 746, fig. 1)

L'édifice d'accueil

Riva San Vitale est un petit village situé dans le Tessin, au sud de Lugano sur les bords de son lac éponyme, non loin de la frontière italienne dans l'actuelle Suisse. Son baptistère, restauré dans les années 1954-1955, est le plus ancien monument chrétien conservé intégralement en Suisse.

Le complexe de Riva remonte au V^e ou au début du VI^e siècle. Il avait alors le statut d'église rurale, puis devint une paroisse. La plus ancienne mention est conservée dans les *Historiae* de Grégoire de Tours qui rapporte que les Lombards étaient installés sur les rives du fleuve provenant du lac de Côme¹⁷⁷. Néanmoins des découvertes archéologiques sur le lieu même de la ville de Riva San Vitale laissent supposer que l'origine de la ville remonte à l'Antiquité et fut un port important sur la route reliant les vallées alpines au nord de l'Italie. En effet, un dépôt lapidaire datant de l'époque romaine fut trouvé à proximité du baptistère en 1885¹⁷⁸. Sur ce dernier apparaît le nom de Subinati/Subinates, ancien nom de la localité que l'on retrouve dans des documents plus tardifs datant du VIII^e siècle¹⁷⁹, mais les sources restent rares.

Du point de vue statutaire, l'église de Riva dépendait du diocèse de Côme qui, dépendant initialement de l'archevêché de Milan, fut rattaché suite à la querelle des « Trois Chapitres » au patriarcat d'Aquileia¹⁸⁰, adoptant par la même occasion sa liturgie¹⁸¹. Pourtant à la fin du VIII^e siècle, le monastère de Sant'Ambrogio de Milan, officiellement reconnu par Charlemagne, devint possesseur de nombreuses terres dans le Tessin, et notamment de celles de Riva San Vitale. Vers le milieu du IX^e siècle, le village fut intégré au comté carolingien de Seprio, nouvellement institué par l'empereur Louis II. S'ensuivit une période de débâcle avec la déposition de Charles le Gros en

¹⁷⁷ « *Erat autem stagnum quoddam in ipso Mediolanensis urbis territorio, quod Ceresium vocitant, ex quo parvus quidem fluvius, sed profundus egreditur : super huius lacus litus Langobardos resedere audierant* » (GRÉGOIRE DE TOURS, *Historiae* 10, 3, cité dans I. MARCIONETTI, *Il battistero di Riva San Vitale. Storia, arte, liturgia*, Lugano, 1978, p. 7).

¹⁷⁸ I. Marcionetti en donne la retranscription suivante : « Martina con i figli dedico (questo cippo) al carissimo marito Caio Romazio, quadrumviro a Como nella magistratura della giustizia, figlio di Caio soldato di mare, il quale dono parecchio ai Subinati cui chiese, con suo patto, che onorassero la sua memoria per tutti gli anni, supplicando (a suoi Mani) e spargendo sulla tomba fiori d'amaranto e di rose. Se essi trascurassero di compiere cio, dovranno restituire l'eredità all'erede. Caio Romazion, vale. » (*Ibid.*, p. 21).

¹⁷⁹ Une mention apparaît dans un document aujourd'hui conservé à l'Archivio di Stato de Milan, datant du 2 août 774, dans lequel la localité est nommée sous le nom de *Primo Sobenno* (*Ibid.*, p. 14).

¹⁸⁰ Cette dépendance au patriarcat sera effective jusqu'au XVIII^e siècle, époque à laquelle il retourne sous la juridiction de l'évêché de Milan (*Ibid.*, p. 57).

¹⁸¹ Cette liturgie, spécifique, subira malgré tout quelques incorporations carolingiennes, lors de la réforme liturgique des empereurs francs.

novembre 887 et les luttes entre les comtes locaux. La région ne trouva de véritable paix qu'à la fin du X^e siècle avec le couronnement de l'empereur Otton.

L'ensemble se présente aujourd'hui sous la forme d'une église dédiée à San Vitale - entièrement refaite au XVIII^e siècle¹⁸² - et d'un baptistère situé sur son flanc nord¹⁸³. Ce dernier est construit en pierre de taille locale et sur un plan centré. De forme octogonale à l'intérieur, mais quadrangulaire à l'extérieur, il est muni d'une abside contenant un autel qui est encadrée de quatre niches : deux à l'est et deux du côté ouest. En son centre est conservée une cuve octogonale¹⁸⁴.

L'apparence composite du bâtiment a fait l'objet de recherches ces dernières décennies¹⁸⁵ : les murs présentent des appareils différents, témoignant des modifications et restructurations successives du baptistère. H. R. Sennhauser a distingué trois grandes zones dans la maçonnerie, réparties de bas en haut du bâtiment, la partie la plus basse étant naturellement la plus ancienne¹⁸⁶. Ainsi, ce dernier a repéré quatre périodes¹⁸⁷, les deux dernières étant très proches chronologiquement :

- Vers 500 (?), une première construction est édifiée sur un plan octogonal avec quatre niches et une petite abside. La cuve était placée en son centre, et le sol recouvert d'un pavement mosaïqué.

¹⁸² L'église aurait été construite sur un bâtiment ecclésial plus ancien (V^e siècle ?), car elle est mentionnée sous la dénomination « *antica* » ou « *antiquata* » dans les visites pastorales du XVI^e siècle (*Ibid*, p. 45).

¹⁸³ Le complexe architectural était plus étendu que ce que l'on peut observer actuellement comme l'atteste une mention de Giorgio Fossati di Meride datant du 26 novembre 1434 : « *actum in ecclesia batisteria ecclesie sancti Vitalis de Ripa sita in canonicha eiusdem ecclesie* » (*Ibid*, p. 44).

¹⁸⁴ En réalité la cuve est double. En effet, au niveau du sol se trouve la cuve primitive recouverte de marbre. Elle était entourée de deux niveaux de gradins qui en faisaient le pourtour. La seconde vasque, en pierre et de forme circulaire, fut ensuite déposée au-dessus. Pour une description plus détaillée : *Ibid*, p. 43-52.

¹⁸⁵ En particulier depuis les travaux de restauration conduits sous la direction de F. Reggiori en 1954-1955.

¹⁸⁶ Pour la description des différents niveaux de construction, voir H. R. SENNHAUSER, « Riva San Vitale, Baptisterium und Kirche (A82) : Das Baptisterium ist im frühen Mittelalter einmal erneuert worden », dans H. R. SENNHAUSER (dir.), *Frühe Kirchen im östlichen Alpengebiet von der Spätantike bis in ottonische Zeit*, München, 2003, p. 745-759.

¹⁸⁷ S. Steinmann-Brodbeck avait conclu à une chronologie plus ancienne. En effet, se basant sur l'analyse de l'abside, elle avait établi trois campagnes de construction et de remaniement : la première présentait une abside semi-circulaire, sans autel, qui fut construite peu après l'érection du baptistère et qui fut identifiée comme le *consignatorium* ; la seconde était marquée par une abside trapézoïdale avec autel qui aurait été faite au VIII^e-IX^e siècle ; et enfin la dernière, celle que l'on observe actuellement est une abside en fer à cheval qui aurait été rajoutée au XI^e siècle (G. STEIMANN-BRODTBECK, « Das Baptisterium von Riva san Vitale », dans *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, III, 1941, p. 193-240).

- S'ensuit une phase de modification à une date indéterminée : la petite abside est transformée sur un plan quadrangulaire et les niches latérales sont surélevées sur une sorte de petit podium.
- Aux alentours de l'an mil¹⁸⁸, l'abside est remaniée sur un plan semi-circulaire, le niveau du sol est rehaussé et une nouvelle cuve baptismale est placée au-dessus de l'ancienne¹⁸⁹.
- À l'époque romane, aux alentours du XIIe siècle, les parties hautes sont remaniées et une voûte octogonale est ajoutée.

Les discussions de datation concernent également les ouvertures, aux nombres de trois : au nord, au sud et à l'ouest. Selon les études anciennes, l'entrée s'effectuait par le portail ouest, qui devait alors être plus large. En effet, Steinmann-Brodbeck voyait dans l'ouverture occidentale, le portail originel. Cependant, les analyses archéologiques plus récentes ont révélé que les deux portes latérales (nord et sud) sont d'origine, alors que la porte occidentale est un ajout contemporain du remaniement de l'abside et des fonts baptismaux¹⁹⁰. Cette hypothèse est renforcée par la présence de soubassements d'un mur encore visible devant le petit édifice qui démontre l'existence d'un quadriportique qui entourait l'ensemble du baptistère¹⁹¹. Ce quadriportique desservait d'une part l'église, mais également les salles nécessaires au déroulement du culte, à savoir pour l'instruction des néophytes, pour leurs exorcismes, le vestiaire et le *consignatorium*. Il fut supprimé à une date difficile à déterminer : selon F. Reggiori, le quadriportique n'existait plus lors des modifications faites à la fin du X^e siècle.

¹⁸⁸ Cette datation est partagée par B. Brenk (B. BRENK, « La Committenza di Ariberto d'Intimiano », dans *Il millenio ambrosiano. La Città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, Milano, 1988, p. 128).

¹⁸⁹ H. R. SENNHAUSER, « Riva San Vitale, Baptisterium und Kirche (A82) : Das Baptisterium ist im frühen Mittelalter einmal erneuert worden », *op. cit.*, p. 745-759. Selon A. Gilardoni et R. Cardani, le changement de vasque a été effectué un peu avant, au cours du IX^e ou du X^e siècle (A. GILARDONI, *Il Romanico. Catalogo dei monumenti nella Repubblica e Cantone del Ticino*, Bellinzona, 1967, p. 513-526 ; R. CARDANI, « Il battistero di Riva San Vitale. Gli interventi di restauro: les due fasi degli anni 20 e 50 », dans *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 47/4, 1990, p. 286).

¹⁹⁰ R. CARDANI, « Il battistero di Riva San Vitale. Gli interventi di restauro: les due fasi degli anni 20 e 50 », *op. cit.*, p. 286.

¹⁹¹ R. CARDANI, « Il Battistero di Riva San Vitale. Una testimonianza artistica del medioevo », dans *Kunst und Architektur in der Schweiz*, 2, 1999, p. 62. R. Mazza propose une comparaison avec le baptistère de Baveno, qui présentait à l'origine une forme à peu près similaire avec celui de Riva San Vitale (S. MAZZA, « Il battistero di Baveno ed alcune considerazioni su quello di Riva San Vitale », dans *Sibrium*, 12, 1973-75, p. 437-465).



Figure 41 : Riva San Vitale, baptistère vu de l'ouest avec les fondations du mur qui en faisait le tour (cliché J. MERGIECA, 2010)



Figure 42 : Riva San Vitale, reconstitution de l'état originel du baptistère depuis le côté ouest (d'après S. MAZZA, 1973-75, planche VII)



**Figure 43 : Riva San Vitale, vue des deux vasques baptismales
(cliché J. MERCECA, 2010)**



**Figure 44 : Riva San Vitale, mur extérieur de l'abside orientale
(cliché J. MERCECA, 2010)**

Emplacement de la peinture

La Crucifixion est située dans l'abside orientale du baptistère, au-dessus d'un autel.

Description

La peinture¹⁹² est très endommagée, seul un fragment mesurant approximativement 100 × 70 cm subsiste. La scène peinte se déroule sur un fond ocre-jaune plus ou moins foncé, dont la majeure partie a disparu : quelques traces restent encore visibles dans la partie inférieure de la composition et au-dessus de la croix. La peinture, très endommagée, ne laisse entrevoir que le Christ sur la croix, ainsi que quelques motifs de chaque côté, supposant l'existence de personnages autour, le reste ayant disparu ou ayant été recouvert de peintures postérieures. Cette différence de peintures est nettement visible par la couche d'enduit rajoutée par endroits.

Le Christ est accroché probablement par quatre clous à une croix large en forme de Tau, de couleur ocre-jaune avec un cerne ocre-rouge¹⁹³, dont la traverse est légèrement recourbée, s'adaptant ainsi à la forme concave de son support (l'abside). La tête du Christ est encadrée par un large nimbe, peut-être à l'origine crucifère, qui apparaît aujourd'hui vert et jaune avec la même bordure ocre-rouge que celle visible sur la croix¹⁹⁴. Légèrement penchée vers sa droite et en avant, la tête du Christ semble s'enfoncer dans son épaule gauche. Les traits de son visage imberbe sont dessinés par des traits assez fins ocre-brun. Ses yeux sont ouverts et son regard est tourné à droite, vers le bas. Le nez est assez large et la bouche est très fine. Sur son épaule gauche quelques mèches de cheveux ondulés bruns permettent de constater qu'il a les cheveux longs. Ses bras, démesurément longs par rapport à la tête, sont arqués au niveau des coudes. Les mains sont ouvertes et étendues avec les pouces relevés. On distingue au centre de la paume droite un clou. Les muscles des bras sont dessinés par des traits bruns plus ou moins larges sur une carnation ocre-jaune. Les côtes, les pectoraux et les muscles de l'abdomen et des hanches sont représentés de la même façon. Les hanches du crucifié sont ceintes d'un *perizonium*, noué légèrement sur le

¹⁹² Nous ne savons pas si la technique traditionnelle de la fresque a été utilisée, aucune analyse n'ayant été faite.

¹⁹³ Ce cerne pouvait peut-être être plus large à certains endroits, car au bas de la traverse du côté gauche de la composition, on distingue une ligne ocre-rouge et par endroits quelques zones de remplissage.

¹⁹⁴ Une analyse plus approfondie du nimbe laisse entrevoir au bas de ce dernier une couleur se rapprochant du bleu. Il est donc possible que le nimbe ait été bleu foncé à l'origine.

côté par un large nœud. Ce vêtement, lui arrivant au-dessus des genoux, est blanc relevé par des traits ocre-brun qui dessinent les plis.

Même si l'allure générale reste assez raide, le corps ondule le long de la croix : un léger déhanchement vers la droite décale le buste ainsi que les jambes qui ne sont pas strictement parallèles.

Le reste de la composition est très détérioré. Cependant, la présence d'une lance à la droite du Christ démontre que Longin était représenté à cet emplacement. Seule une partie de sa tête avec sa chevelure brune subsiste dans la partie gauche de la composition. Près du buste du Crucifié, et dans le prolongement de la lance, l'on devine un motif arrondi ocre-jaune ou rouge placé à l'extrémité d'une tige. Cette forme s'apparente à l'éponge imbibée de vinaigre portée par Stephaton, qui a pu être initialement représenté à cet emplacement. Du reste, juste à côté de la lance sont visibles des gouttes de sang s'échappant du flanc du Christ. Derrière lui, à gauche de la composition, quelques traits peints ocre-rouge, ocre-brun et ocre-jaune dans la partie basse sont conservés. Compte tenu de la localisation dans la scène, il est envisageable qu'il s'agisse de la Vierge qui répondait alors à saint Jean de l'autre côté de la croix, mais rien ne permet de l'affirmer. De l'autre côté de la croix apparaît un morceau de bâton ocre-brun, dont l'extrémité, dirigée vers le crucifié, montre un cercle ocre-jaune, qui est aujourd'hui difficile de discerner. Il s'agit ici de l'instrument du Stephaton, le porte-éponge, dont le corps a totalement disparu.

Outre Longin et Stephaton, au-dessus de la traverse, à la droite du Christ, se dessine la partie inférieure d'un cercle ocre-brun, qui supposerait, selon l'iconographie « traditionnelle », la représentation du Soleil dans un *clipeus*. Il faisait alors peut-être pendant à la Lune, habituellement placée de l'autre côté de la croix¹⁹⁵. Étaient-ils représentés de façon anthropomorphe ou de manière symbolique ? Néanmoins, en raison de la « loi » de symétrie régissant l'iconographie de la Crucifixion, nous sommes tentés de supposer que la Lune faisait pendant au Soleil.

L'ensemble était peut-être davantage étendu, puisqu'une partie de l'enduit de la même époque (qui contient également quelques traces de peinture) est visible dans la partie gauche de l'abside.

¹⁹⁵ Comme à Olevano sul Tusciano (Not. 3) ou à San Vincenzo al Volturno (Not. 11).



Figure 45 : Riva San Vitale, détail de la lance avec ses deux « extrémités » visibles et des gouttes de sang (?) (cliché J. MERCECA, 2010)



Figure 46 : Riva San Vitale, partie gauche de l'abside (cliché J. MERCECA, 2010)

La Crucifixion et son environnement

Le baptistère contient d'autres peintures postérieures qui se déploient dans l'abside centrale et les deux absides latérales. Les scènes réparties dans les trois absides surmontent un ensemble de *vela* peints dans les parties basses de chacune d'entre elles.

- L'abside nord-est est consacrée au thème du Jugement Dernier, tiré de l'Apocalypse de Jean, puisque dans le cul-de-four, est représenté un grand Christ trônant dans une mandorle et entouré du Tétramorphe qui surmonte deux scènes, faisant intervenir des anges (celle de gauche figure un ange assistant à la résurrection des morts).
- L'abside sud-est expose la gloire de la Vierge et le dogme de l'Incarnation : l'Assomption de la Vierge, placée dans une mandorle portée par quatre anges, surmonte la Nativité, l'Annonce aux bergers et le Bain de l'Enfant.
- L'abside centrale enfin présente quelques fragments de peintures de part et d'autre de la Crucifixion : un ermite, dont le nom est gravé en caractère gothique au-dessus « *S. MANFREDUS* », personnage accompagné d'un ange. Il s'agit de Manfredo Settala, ermite mort en 1217 sur le Monte San Giorgio, dont le culte fut important dans la commune et ses environs¹⁹⁶. Le reste de la composition est illisible.

Les décors situés dans les absides latérales sont datés de l'époque romane, soit entre la fin du XI^e et le XIII^e siècle. En revanche, ceux dédiés à saint Manfredo remontent au XV^e siècle¹⁹⁷. Ces peintures étant plus tardives que la Crucifixion, il nous est impossible de savoir si cette dernière faisait partie d'un ensemble pictural similaire associant l'Incarnation, la Passion et la Gloire future du Christ à l'époque qui nous intéresse.

Au demeurant, par son emplacement, la Crucifixion peut être envisagée dans le cadre du rituel baptismal, qui se déroulait principalement à Pâques. Les enfants – la pratique du pédobaptême s'étant généralisée au IX^e siècle – entraient dans l'édifice, reniaient le diable, puis se tournaient vers l'orient et juraient dévouement au Christ et à la Sainte Trinité. Ensuite, ils récitaient le Credo et recevaient l'onction pour enfin recevoir le rite baptismal par immersion dans la vasque centrale encore visible. Était enfin donnée la confirmation dans le *consignatorium*, ici peut-être dans l'abside du

¹⁹⁶ R. CARDANI, « Il Battistero di Riva San Vitale. Una testimonianza artistica del medioevo », *op. cit.*, p. 63 et 65.

¹⁹⁷ Ces propositions de datation reposent sur l'analyse de l'architecture, et surtout sur une analyse stylistique (*Ibid.*).

baptistère. Le décor pouvait donc être vu au moment du baptême, créant un lien entre l'événement fondateur du sacrement baptismal et de l'Eucharistie et son actualisation dans le temps présent du rituel. En outre, quelle fonction avait l'abside, son autel et son décor dans le baptistère ? Est-il possible que la communion suivant le baptême ait été pratiquée à cet endroit ? À moins que cet autel, contenant les reliques de saint Jean au XVI^e siècle, ait servi (également ?) d'oratoire secondaire où était célébrée la messe¹⁹⁸ ?



Figures 47 et 48 : Riva San Vitale, absides nord-est et sud-est avec leurs décors (clichés J. MERCIECA, 2010)

Style

La gamme chromatique de la Crucifixion est assez restreinte : ocre-blanc, ocre-jaune, ocre-rouge et brun. La figure du crucifié est marquée par des cernes assez fins qui dessinent la silhouette, et les muscles, très marqués. L'ensemble reste assez statique, même dans les plis du perizonium, qui retombent assez lourdement. Selon R. Cardani, cette peinture s'appuie sur un fond carolingien et ottonien, et pourrait être rapprochée des créations lombardes, notamment de la Crucifixion de Barzanò, située non loin de là

¹⁹⁸ Visite pastorale de l'évêque Bonomi conservée à l'Archivio vescovile de Lugano (I. MARCIONETTI, *Il battistero di Riva San Vitale... op. cit.*, p. 85.

de l'autre côté de la frontière en Italie¹⁹⁹. B. Brenk a mis en lumière des similitudes avec quelques œuvres milanaises datant des environs de l'an mille : le Christ crucifié du Sacramentaire de Warmondo d'Ivrea²⁰⁰, la Crucifixion du Missel Ambrosianum²⁰¹ et le crucifix de l'évêque Ariberto²⁰². Ces rapprochements reposent sur l'emploi de la croix large et d'un nimbe étendu dans chacun des cas, ainsi que sur des similitudes physiologiques dans la représentation du crucifié²⁰³.

Datation

La datation de la Crucifixion repose sur deux éléments : d'une part l'analyse architecturale du baptistère, dont l'abside semi-circulaire qui sert de support au décor fut modifiée aux alentours de l'an mille ; et d'autre part sur l'analyse stylistique, notamment les similitudes formelles avec les créations milanaises de la même période. Ainsi, les recherches récentes s'accordent à dater la Crucifixion de la fin du X^e siècle ou du tout début du siècle suivant²⁰⁴.

Bibliographie

- BORELLA Guido, *Il Battistero di Riva San Vitale*, Lugano, Società Ticinese di Belle Arti, 1976.
- BRENK Beat, « La Committenza di Ariberto d'Intimiano », dans C. BERTELLI (dir.), *Il millenio ambrosiano. La Città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, Milano, Electa, 1988, p. 124-155.
- CARDANI Rossana, « Il battistero di Riva San Vitale. Gli interventi di restauro: les due fasi degli anni 20 e 50 », dans *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 47/4, 1990, p. 285-304.
- CARDANI Rossana, *Il battistero di Riva San Vitale : l'architettura, i restauri e la decorazione pittorica*, 1995.
- CARDANI Rossana, « Il Battistero di Riva San Vitale. Una testimonianza artistica del medioevo », dans *Kunst und Architektur in der Schweiz*, 2, 1999, p. 62-65.

¹⁹⁹ R. CARDANI, « Il Battistero di Riva San Vitale. Una testimonianza artistica del medioevo », *op. cit.*, p. 64-65.

²⁰⁰ Sacramentaire de l'évêque Warmondo d'Ivrea, Ivrea, Biblioteca capitulare, cod. 31, LXXXVI, fol. 57v.

²⁰¹ Missel Ambrosianum, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Ms. T 120 sup., fol. 74r.

²⁰² Crucifix d'Ariberto d'Intimiano, Milano, Museo del Duomo.

²⁰³ B. BRENK, « La Committenza di Ariberto d'Intimiano », *op. cit.*, p. 149.

²⁰⁴ Entre autres : H. R. SENNHAUSER, « Riva San Vitale, Baptisterium und Kirche (A82) : Das Baptisterium ist im frühen Mittelalter einmal erneuert worden », *op. cit.*, p. 749.

- GILARDONI A., *Il Romanico. Catalogo fei monumenti nella Repubblica e Cantone del Ticino*, Bellizona, 1967, p. 513-526.
- MARCIONETTI Isidoro, *Il battistero Riva San Vitale. Storia, arte, liturgia*, Lugano, S. A. Natale Mazzuconi, 1978.
- MAZZA Sandro, « Il battistero di Baveno ed alcune considerazioni su quello di Riva San Vitale », dans *Sibrium*, 12, 1973-75, p. 437-465.
- PAREDI Angelo, « Da primo Sobenno a Riva San Vitale, ipotesi su l'origine di toponimo ticinese », dans *Instituto Lombardo Accademia di scienze e lettere*, 1984, p. 3-7.
- REGGIORI F., *Dieci battisteri, dal sec. V dal sec. XII*, coll. « Monumenti Italiani », fasc. I, Roma, 1935.
- SENNHAUSER Hans Rudolf, « Riva San Vitale, Baptisterium und Kirche (A82) : Das Baptisterium ist im frühen Mittelalter einmal erneuert worden », dans H. R. SENNHAUSER (dir.), *Frühe Kirchen im östlichen Alpengebiet von der Spätantike bis in ottonische Zeit*, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2003, p. 745-759.
- STEINMANN-BRODTBECK Suzanne, « Das Baptisterium von Riva San Vitale », dans *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 3, 1941, p. 193-240.

Not. 6. Roccasecca (Caprile)



Figure 49 : Roccasecca, *Crucifixion* provenant de l'église Sant'Angelo in Asprano (bras droit du transept), aujourd'hui conservée dans l'église de Caprile (cliché J. MERCECA, 2010)

Situation actuelle : Italie, Latium

Édifice : Église rupestre Sant'Angelo in Asprano

Localisation : bras droit du transept, mur nord

Technique : peinture à fresque

Date : X^e siècle (seconde moitié ?)

Dimensions (du support) : à peu près 110 × 185 cm

Image non libre de droit

Figure 50 : Roccasecca, Sant'Angelo in Asprano, plan de l'église rupestre San Michele (d'après G. DI SOTTO, 1976, p. 163-172)

L'édifice d'accueil

Sant'Angelo in Asprano est une petite église rupestre située non loin de Caprile et de Roccasecca, à quelques mètres du château des comtes d'Aquino. Elle est dédiée à l'archange Michel. Elle fut construite dans une ample cavité surplombée par une paroi rocheuse dans le Monte Asprano, paroi qui lui sert de couverture. Nous disposons actuellement de très peu d'informations sur l'histoire de cet édifice. Néanmoins, son existence est rapportée dans quelques documents du X^e siècle : en 988 ou le 14 juin 991, Grimoald d'Aquino céda à l'abbatiale du Mont-Cassin une « *ecclesia sancti Angeli in monte, qui vocatur Aspranus, cum terris et pertinentiis suis* »²⁰⁵. Une deuxième mention apparaît dans le *Fragmenta Regesti Bernardi*, datant du 1^{er} mars 1274 : « (...) *pedes olivarum tres in alia terra quae fuit eiusdem Tancredi iuxta ecclesiam S. Michaelis* ». En 1303, cette petite église fut rattachée à la paroisse de S. Lucia de Palazzolo²⁰⁶. À la fin du XVIII^e siècle et au début XIX^e siècle, l'édifice commença à perdre de sa splendeur et est alors décrit comme une simple église (« *ecclesia diruta S. Angeli Caprilis* » ou « *ecclesia diruta S. Angeli extra moenia* »)²⁰⁷. L'église fut restaurée en 1977, et dans les années 2000, les instances de conservation décidèrent de détacher la fresque de la Crucifixion, dont l'enduit était fortement endommagé par les infiltrations d'eau. La peinture fut entreposée dans l'église du village de Caprile. L'église rupestre de San Michele, considérée par les habitants locaux comme un ancien ermitage, n'est plus un lieu de culte habituel : on y célèbre la messe seulement le 8 mai, jour durant lequel la statue de saint Michel y est portée en procession.

La structure est construite en pierre de tailles différentes. Elle présente actuellement une salle quadrangulaire (475 cm de long sur 626 cm de large) à la forme légèrement trapézoïdale. La partie du chœur, seule zone couverte d'un voûtement, est séparée du reste de l'édifice par deux murs latéraux qui délimitent une sorte de transept. Au centre se trouve une conque absidale (800 cm de long et 187 cm de large) surmontant un autel maçonné. Le fond du bras gauche du transept accueille actuellement un autel. Il en va peut-être de même dans l'autre bras qui expose au fond une maçonnerie quadrangulaire basse qui s'apparente soit à un banc, soit à un autel (?). Au-delà du mur droit, une embrasure fermée confinant avec la roche de la montagne fut affectée en ossuaire dans les années 800.

²⁰⁵ F. SIMONELLI, « Chiesa di San Angelo (San Michele) in Asprano, La storia », dans G. OROFINO (dir.), *Affreschi in Val Comino e nel cassinato*, 2000, p. 75.

²⁰⁶ G. DI SOTTO, « Le pitture della chiesa rupestre di S. Angelo in Asprano », dans *Benedictina*, 23, 1976, p. 165.

²⁰⁷ F. SIMONELLI, « Chiesa di San Angelo (San Michele) in Asprano, La storia », *op. cit.*, p. 75.

Selon Simone Piazza²⁰⁸, il est indéniable que la structure a subi de nombreuses modifications. En observant les murs, on peut distinguer une phase de construction plus ancienne, correspondant à la phase primitive visible dans la zone centrale du mur est : elle est matérialisée par un niveau constitué de blocs calcaires de taille plus grosse. Il est possible que la couverture d'origine ait été faite de tuiles. L'abside et le mur du fond du bras droit du transept appartiennent à la phase la plus ancienne de la construction. Il n'est pas improbable que l'édifice primitif était constitué d'une nef unique, terminée par une abside, et protégé par une couverture à deux pans.



Figure 51 : Roccasecca, vue de la chapelle San Michele (cliché J. MERCIECA, 2010)

²⁰⁸ S. PIAZZA, *Pittura rupestre medievale. Lazio e Campania Settentrionale (secoli VI-XIII)*, Rome, 2006, p. 136.



Figure 52 : Roccasecca, vue du chœur et du transept avec sa couverture (cliché J. MERCECA, 2010)



Figure 53 : Roccasecca, vue du bras droit du transept avec la maçonnerie (un autel ?) (cliché J. MERCECA, 2010)



**Figure 54 : Roccasecca, vue du bras gauche du transept avec son autel
(cliché J. MERIECA, 2010)**

Emplacement de la peinture

La Crucifixion, actuellement placée sur un panneau mobile dans l'église de Santa Maria delle Grazie à Caprile, était à l'origine située dans l'église rupestre de Sant'Angelo à Asprano. Elle était peinte sur le mur du fond dans le bras droit du transept au-dessus de la maçonnerie mesurant 80 cm de haut.

Description

Cette Crucifixion aurait été commandée, selon les habitants locaux, par le monastère du Mont-Cassin. La scène se présente sur un panneau mobile assez grand, mesurant environ 110 par 185 cm. Très endommagées, seules les parties gauche et inférieure du panneau sont encore visibles. Il est donc envisageable que la peinture ait

occupé l'intégralité de la largeur du mur du fond du transept qui mesure 187 cm de large.

L'ensemble de la scène se déroule sur un fond jaune assez éclatant pour la partie gauche et peut-être ocre-rouge pour l'autre côté de la composition²⁰⁹. Cette dernière est assez intéressante puisque nous pouvons distinguer une main bien étendue contre la traverse avec le pouce surélevé, caractéristique iconographique que nous trouvons dans bon nombre de Crucifixions du haut Moyen Âge. Le Christ porte un *perizonium* pourpre tombant jusqu'aux genoux qui, semble-t-il, était rehaussé de points blancs ; les plis du tissu sont marqués par de fins traits blancs. Les jambes du crucifié, raides, sont plaquées contre la croix et les pieds, cloués séparément, semblent reposer sur une forme triangulaire légèrement plus foncée que la croix (le *suppedaneum* ?).

La croix bleue est très large et décorée d'un liseré rouge foncé et rehaussé de petits points blancs sur son pourtour, telle une croix gemmée. Elle paraît reposer directement sur le bord du cadre, mais l'état de conservation ne permet pas d'aller plus loin dans l'analyse. De même, peut-être y avait-il le *titulus* au-dessus de la tête du crucifié ?

À la droite du Crucifié est figuré Longin. Plus petit que le Christ, debout et de trois quarts, il porte une tunique courte bleue avec une encolure ocre-jaune, un chapeau conique rouge²¹⁰ et une paire de chaussures noires ou bleues (?) dont les lacets s'enroulent autour de ses chevilles. Ces chaussures, nommées « ciocie », sont typiques de la région. La tête du soldat est complètement renversée en arrière et ses yeux tournés vers le haut de la composition. De ses deux mains, il brandit la lance qui prend davantage l'apparence d'un bâton courbé ocre-rouge foncé.

Au-dessus de la traverse, un clipeus de couleur ocre-rouge avec un contour noir entoure une figure anthropomorphe : le Soleil. Seule la moitié inférieure du personnage est visible aujourd'hui : sa main droite est tendue en direction du Crucifié, et il est vêtu d'une tunique rouge légèrement plus clair, modelée par des plis noirs.

²⁰⁹ En effet, la couleur ocre-rouge est visible au pied de la croix. Est-ce le fond ? Ou est-ce le bas d'une tunique ? La composition aujourd'hui ne nous permet pas d'apporter une réponse claire.

²¹⁰ P. Mathis identifie ce chapeau à un bonnet phrygien stylisé, motif que l'on retrouve dans certaines miniatures des manuscrits du Mont-Cassin (P. MATHIS, « Chiesa di Sant'Angelo (san Michele) in Asprano, L'edificio, Gli Affreschi », dans G. OROFINO (dir.), *Affreschi in Val Comino e nel cassinato*, Cassino, 2000, p. 77). Néanmoins, la ressemblance nous semble assez éloignée du bonnet phrygien.



Figure 55 : Roccasecca, *Crucifixion*, détail du Soleil (cliché J. MERCIECA, 2010)

La présence du Soleil implique probablement celle de la Lune de l'autre côté de la croix. De même, un autre personnage faisait probablement pendant à Longin à la gauche du Christ. La tradition iconographique associe généralement Stephaton, le porte-lance. Néanmoins, la présence d'une masse rouge au bas de la composition à droite de la croix tend à exclure cette hypothèse, Stephaton étant toujours représenté avec une tunique courte. Habituellement, Jean est figuré à cet emplacement, cependant, on ne peut écarter la possibilité que la Vierge fût représentée, l'association entre Marie et Longin au bas de la croix se retrouvant dans la peinture plus tardive de Monte Monaco di Gioia, située non loin de Roccasecca. Du reste, la présence d'un donateur est aussi envisageable²¹¹.

La Crucifixion et son environnement

Cette image s'insère dans un ensemble pictural plus large, dont il reste quelques témoignages de différentes époques sur les parois de l'édifice. La nef est pourvue de deux panneaux peints datant sûrement de la fin du Moyen Âge, représentant saint Michel archange, et un autre personnage nimbé qui n'est plus identifiable. De même, à l'intérieur du transept gauche, il reste quelques peintures tardives figurant une femme en prière et un autre personnage illisible tourné vers l'autel du transept, ainsi que des motifs ornementaux sur la voûte. C'est dans la conque absidale que nous avons un témoignage des plus importants : elle est couverte d'une Ascension de type byzantin. Le

²¹¹ C'est, entre autres, l'hypothèse défendue par S. Piazza (S. PIAZZA, *Pittura rupestre medievale... op. cit.*, p. 138).

Christ trône dans une mandorle portée par quatre anges et surmontant un cortège de personnages, dont la Vierge au centre en position d'orante entourée de chaque côté des apôtres. L'ensemble était encadré d'une frise ornée de motifs ornementaux et végétaux, ainsi que de deux colonnes. Cette décoration est attribuée au XII^e siècle²¹². L'autel contient aussi quelques traces picturales qui semblent être les restes de représentation de *vela* dont la datation nous est inconnue. Dans la partie gauche de l'abside, une partie de l'enduit s'est détachée, mettant au jour une couche picturale manifestement plus ancienne et qui serait contemporaine de la Crucifixion. Sur un fond ocre-jaune, un personnage nimbé en pied est représenté. Il porte une longue barbe pointue et tient une croix dans sa main droite. Il s'agit donc d'un martyr. À sa droite, un peu plus haut, il reste la partie inférieure d'un autre personnage. Selon S. Piazza²¹³, cette décoration initiale devait réunir une théorie de martyrs encadrant peut-être une Ascension.



Figure 56 : Roccasecca, Ascension peinte dans l'abside (cliché J. MERCIECA, 2010)

²¹² Cette datation repose sur l'analyse de la composition, de l'iconographie, mais aussi sur les plis des vêtements et la morphologie des personnages qui s'apparentent à ceux de l'Ascension du *Dialogus* de Desiderio, conduisant ainsi à identifier un atelier du Mont-Cassin. Cette datation nous semble tout à fait envisageable du point de vue stylistique.

²¹³ S. PIAZZA, *Pittura rupestre medievale... op. cit.*, p. 137 ; ID., « Pittura rupestre nel Lazio : uno sguardo d'insieme », dans E. MENESTO (dir.), *Le aree rupestri dell'Italia centri-meridionale nell'ambito delle civiltà italiche : conoscenza, salvaguardia, tutela*, Atti del IV Convegno internazionale sulla civiltà rupestre (Savelletri di Fasano, 26-28 novembre 2009), Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2011, p. 27-37.



Figure 57 : Roccasecca, vue de la couche inférieure de la peinture dans l'abside avec les saints martyrs en pied (cliché J. MERCECA, 2010)

Compte tenu de l'état détérioré des peintures et surtout des nouvelles scènes peintes qui ont recouvert les plus anciennes, il n'est pas évident de restituer la scénographie originelle et la lecture ne peut être complète. Y avait-il d'autres scènes qui complétaient cet ensemble glorifiant le Christ ? Il est indéniable que la Crucifixion était représentée au plus près du chœur. Une autre lecture est aussi possible compte tenu de l'emplacement initial du décor au-dessus de cette plateforme maçonnée : si l'on considère que cette dernière avait une fonction d'autel, alors cette partie de l'édifice pouvait servir d'oratoire secondaire, de lieu dévotionnel, voire de lieu où était pratiquée l'Eucharistie. Dans ce cas, comme à Trèves, la Crucifixion surmontait l'autel, créant ainsi une dialectique visuelle et spatiale entre le sacrifice du Christ et le sacrifice eucharistique.

Style

La gamme chromatique de la Crucifixion est assez réduite : rouge, brun, bleu et blanc. Elle est mise en valeur par les contrastes de couleurs en aplat. Les traits, fins et bruns dessinent les personnages de façon assez simple, où seuls les rehauts de blanc constituent les modelés. La physionomie des personnages est assez anguleuse : le visage ovale de Longin, ses traits dessinés par de simples lignes. S. Piazza rapproche la

Crucifixion de Roccasecca des productions du Mont-Cassin et du cycle peint d'Olevano sul Tusciano, généralement daté de la seconde moitié du X^e siècle. De fait, nous retrouvons de nombreuses similitudes iconographiques aussi bien dans l'attitude et la représentation du Soleil que dans les jambes strictement parallèles du Christ. À ces détails, s'ajoute celui de la croix ourlée décorée de perles, spécificité utilisée dans les Crucifixions de certains rouleaux du *Benedictio Fontis*, datés de la seconde moitié du X^e siècle²¹⁴.

Datation

En comparant avec la Crucifixion d'Olevano sul Tusciano (datée de la seconde moitié du X^e siècle), ainsi qu'avec les rouleaux du *Benedictio Fontis* produits aux Mont-Cassin en 969, Simone Piazza date la Crucifixion de Roccasecca de la première intervention picturale, autrement dit au X^e siècle, mais probablement avant 988, date à laquelle l'église déjà existante fut annexée parmi les biens du Mont-Cassin²¹⁵. P. Mathis propose une fourchette de datation similaire²¹⁶.

Bibliographie

Sources et documents d'archives :

- Archives du Mont-Cassin, *Registrum I abbatis Patri de Tartaris*, fol. 182r.
- Archives de la paroisse de S. Maria delle Grazie, *Liber in quo defunctorum nomina adnotata sunt anno Domini 1782, 1869*, fol. 132r-v.
- Archives de la paroisse de S. Maria delle Grazie, *Liber mortuorum ab anno 1870 in posterum*, fol. 12v.
- LÉON D'OSTIE, *Chronicon Casinense*, lib. II, 14, MGH *Scriptores-Scriptores*, vol. VII, p. 638.
- AJGLERIO Bernardo, *Fragmenta Regesti Bernardi*, I, n. 431, fol. 258 b.
- Bréviaire de Oderisio, Paris, bibl Mazarine, ms. 364, fol. 24v. : Exultet Barberini V at Barb 592.
- *Chronica monasterii Casinensis*, MGH *Scriptores-Scriptores*, vol. VII, p. 551-844 et surtout p. 769.

²¹⁴ S. PIAZZA, *Pittura rupestre medievale... op. cit.*, p. 139.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ P. MATHIS, « Chiesa di Sant'Angelo (San Michele) in Asprano, L'edificio, Gli Affeschi », *op. cit.*, p. 76-78.

Études :

- DI SOTTO G., « Le pitture della chiesa rupestre di S. Angelo in Asprano », dans *Benedictina*, 23, 1976, p. 163-172.
- MATHIS Paola, « Chiesa di Sant'Angelo (San Michele) in Asprano, L'edificio, Gli Affreschi », dans G. OROFINO (dir.), *Affreschi in Val Comino e nel Cassinate*, Cassino, Università degli studi di Cassino, 2000, p. 76-78.
- PIAZZA Simone, *Pittura rupestre medievale. Lazio e Campania Settentrionale (secoli VI-XIII)*, Rome, École Française de Rome, 2006, p. 135-139.
- PIAZZA Simone, « Pittura rupestre nel Lazio : uno sguardo d'insieme », dans E. MENESTO (dir.), *Le aree rupestri dell'Italia centri-meridionale nell'ambito delle civiltà italiche : conoscenza, salvaguardia, tutela*, Atti del IV Convegno internazionale sulla civiltà rupestre (Savelletri di Fasano, 26-28 novembre 2009), Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2011, p. 27-37
- RICCARDI F., « La chiesa rupestre di S. Angelo in Asprano, presso Roccasecca », dans *Lazio ieri e oggi*, 33/8, 1997, p. 248-249.
- SIMONELLI F., « Chiesa di Sant'Angelo (San Michele) in Asprano, La storia », dans G. OROFINO (dir.), *Affreschi in Val Comino e nel Cassinate*, Cassino, Università degli studi di Cassino, 2000, p. 75.

Not. 7. Rome - San Clemente



Figure 58 : San Clemente, église basse, nef, mur est, *Crucifixion*
(cliché J. MERCIÉCA, 2009)

Situation géographique : Italie, Latium,
Rome

Édifice : église titulaire San Clemente

Localisation : église basse, nef, mur d'entrée
aile droite

Technique : peinture à fresque

Date : 847-855 (voire 860)

Dimensions : environ 65 × 125 cm



Figure 59 : San Clemente, plan de
l'église basse (d'après
F. GUIDOBALDI, 1992, fig. 161)

L'édifice d'accueil

L'église San Clemente est une des plus anciennes églises de Rome. Elle est située à environ 270 mètres du Colisée, sur la route menant au Latran. Elle est dédiée au pape Clément, troisième pontife après saint Pierre, mort vers 100 et honoré comme martyr à partir de la fin du IV^e siècle²¹⁷. Cela dit, la dédicace pourrait également concerner, en tout cas à l'origine, une certaine famille d'un consul martyr romain du nom de *Titus Flavius Clemens*, contemporain du saint. Ayant le statut d'église titulaire, l'édifice avait la fonction de paroisse urbaine²¹⁸. Bâtie sur des vestiges romains de plusieurs époques, et ayant subi elle-même de nombreuses constructions et modifications avec différentes phases de décoration picturale, la basilique inférieure de San Clemente nous apparaît aujourd'hui sans véritable homogénéité.

Construite principalement sur quatre niveaux successifs²¹⁹, l'église possède des fondations remontant au I^{er} siècle apr. J.-C.²²⁰. En effet, le niveau le plus bas est constitué des fondations d'une *domus* ou d'une *insula* et d'un autre complexe romain s'organisant notamment autour d'une cour où fut fondé un petit temple dédié à Mithra²²¹. Dans la deuxième moitié du IV^e siècle ou au début du siècle suivant²²², les structures romaines furent en partie comblées et servirent de fondation à l'édification de

²¹⁷ De nombreuses légendes ont trait à ce pape, notamment la *Translatio Sancti Clementis* ou *Légende italique de Léon d'Ostie*, écrite vers 1100 (Bibliothèque Vaticane, Ms. Vat. Lat. 9668, 11r et 11v). Dans cette dernière, on relate que le corps du pape Clément fut retrouvé par deux frères Cyrille (mort en 869) et Méthode en Asie Mineure. Ils rapportèrent le corps à San Pietro à Rome et peu de temps après Cyrille mourut. La *Translatio Sancti Clementis* rapporte que le corps de Cyrille fut inhumé dans la basilique (peut-être initialement près des scènes de la Crucifixion et de la Descente aux Limbes), et que les reliques du pape Clément furent transportées dans la basilique éponyme depuis Saint-Pierre.

²¹⁸ L. DUSCHESNE, « Les titres presbytéraux et les diaconies. Notes sur la topographie de Rome au Moyen Âge », dans *Scripta Minora. Études de topographie romaine et de géographie ecclésiastique*, Rome, École française de Rome, 1973, p. 17-43, en part. p. 21.

²¹⁹ Les différentes phases de constructions et de reconstructions ont été décrites dans l'ouvrage de F. GUIDOBALDI, *Gli edifici romani, la basilica paleocristiana e le fasi altomedievali*, Roma, 1992.

²²⁰ F. Guidobaldi en a précisé la date : l'ensemble le plus ancien remonterait à l'époque des empereurs Claude ou Néron, qu'il décrit sous ce qu'il nomme la phase 1 (*Ibid.*, p. 273)

²²¹ Le premier édifice était en brique et s'étendait sous l'*insula* et le *mithraeum*. Après l'incendie de Néron en 64, il fut en partie enterré et servit de fondation pour deux nouveaux bâtiments s'apparentant à des édifices de production en lien avec la monnaie construits probablement sous la dynastie flavienne. Ces *horrea* s'étendaient au-delà de la place San Clemente. En 90-96 on ajouta un autre bâtiment que F. Guidobaldi identifia comme une *domus* avec un crypto-portique et une grotte-nymphée qui devait sans doute appartenir à un fonctionnaire en lien avec la gestion des jeux ou de la monnaie. Vers la fin du II^e siècle ou le début du III^e siècle après J.-C., ils subirent quelques modifications, notamment la transformation de la grotte-nymphée en sanctuaire dédié à Mithra. Pour davantage de précisions sur les différentes phases de modifications de la structure : *Ibid.*, p. 273-278.

²²² Certains auteurs datent ce changement du pontificat de Sirice (384-399), mais d'autres penchent davantage pour le début du V^e siècle.

la première basilique. Les sources attestent ces changements de statut²²³ en lien avec l'édification du nouveau bâtiment. Le nouvel édifice présentait un espace à trois nefs, une abside placée au-dessus du *mithraeum*, ainsi qu'un narthex séparé de la nef par une série d'arcades, dont l'arc central prit la fonction d'entrée principale. À cet ensemble s'ajoutait un portique placé devant le narthex (atrium). Cette basilique était régie par un *presbyter* et fit l'objet d'aménagements liturgiques spécifiques entre le IV^e et le IX^e siècle, tels que l'adjonction d'une clôture de chœur (refaite au VIII^e ou IX^e siècle), ou peut-être d'un *matroneum* (sans doute agrandi à la même période²²⁴), ou encore d'un *senatorium*²²⁵. Néanmoins, nous ne disposons d'aucune documentation épigraphique ni de témoignages matériels spécifiques qui nous donnent des indications sur l'état de la basilique au VIII^e siècle.

C'est sans doute au IX^e siècle qu'une partie des ouvertures donnant sur le narthex furent murées par des briques. Ce changement n'est pas anodin, puisque c'est sur l'un de ces murs que repose la peinture qui nous intéresse. Selon certains ces changements architecturaux auraient été faits suite à un tremblement de terre survenu en 847 pour stabiliser l'édifice. Le travail de la brique semble attester la date du IX^e siècle²²⁶, mais nous disposons de peu de précisions. En effet, le *Liber Pontificalis* ne fait aucune mention de ces dommages causés à San Clemente ou sur d'autres bâtiments à Rome d'ailleurs. E. Junyent²²⁷ a suggéré d'abord une datation sous Hadrien I^{er} (772-795). Il se basa sur une mention dans *Liber Pontificalis* qui rapporte que « *Tectum vero tituli beati Clementis quae iam caserum erat et in ruinis positum, regionis tertiae, a noviter*

²²³ Nous avons quelques mentions épigraphiques, ainsi que textuelles, notamment dans les *Homélies sur les Évangiles de Grégoire le Grand* : « *ecclesia Beati Clementis* » (GRÉGOIRE LE GRAND, *Homil. Vang. I*, XV, 5 ; *II*, nei titoli della XXXIII et della XXXVIII de 592 ; *Dialo.* IV, 14, PL 76, col. 1133, 1238, 1281 et 77, col. 341-344). Nous possédons la mention des prêtres en charge de cette nouvelle basilique chrétienne : « ... *Renatum presbyterum tituli sancti Clementis...* » (*Ibid.*, 56, col. 779), mais aussi leur signature lors du synode de 595 (GRÉGOIRE LE GRAND, *Epistola V*, 57a, MGH *Epistolae*, I, p. 367). Du reste, l'érection du premier autel remonte au pontificat d'Hormisdas (514-523), date connue grâce à une inscription provenant d'une corniche (ou d'une architrave), aujourd'hui réemployée dans la clôture de chœur de la basilique supérieure : « *altare tibi d(eu)s salvo Hormisda papa Mercurius p(res)b(yster) cum sociis offert* » (F. GUIDOBALDI, *San Clemente. Gli edifici romani, la basilica paleocristiana e le fasi altomedievali*, Roma, 1992, p. 159-160).

²²⁴ Il existait encore dans les années 1960 un muret situé au sud de l'abside courant d'ouest en est et qui délimitait une zone identifiée comme un *matroneum* par F. Guidobaldi. Ce muret est visible sur les croquis de Junyent et de Krautheimer (F. GUIDOBALDI, *San Clemente. Gli edifici romani... op. cit.*, p. 204).

²²⁵ Lieu faisant office de sacristie.

²²⁶ J. OSBORNE, « The Christological scenes in the nave of the lower church of San Clemente, Rome », dans *Medieval Lazio*, 1982, p. 237.

²²⁷ E. JUNYENT, « La primitiva basilica di S.C. e le costruzioni antiche circostanti », dans *Rivista di Archéologia Cristiana*, 5, 1928, p. 231-278.

restauravit »²²⁸, mais selon F. Guidobaldi, cette restauration ne semble correspondre qu'à une réparation sommaire et qui concerne avant tout la réfection du toit ou des poutres le supportant. Ce dernier note d'ailleurs qu'il existe un certain nombre de mentions dans le *Liber Pontificalis* qui concerne la réfection ou la réparation de toit dans d'autres églises de Rome²²⁹. D'ailleurs, E. Junyent changea d'avis par la suite et se positionna en faveur de la théorie du tremblement de terre.

Par ailleurs, ce mur n'a aucun rôle véritablement structurel indispensable. C'est pourquoi la plupart des spécialistes s'accordent à penser que le mur fut érigé dans le but de servir de support pour les peintures et accueillir un ameublement sommaire. En effet, ils semblent y voir l'aménagement d'une aire liturgique particulière avec un autel²³⁰. Ainsi, la basilique devait revêtir plusieurs autels mineurs et de tombes qui s'accompagnaient de décorations peintes.

Cette église inférieure survécut jusque dans les années 1100, date à laquelle elle fut abandonnée : son espace fut comblé pour servir de fondations à la nouvelle église construite à peu près quatre mètres au-dessus²³¹. L'église du XII^e siècle reprend le même plan basilical que la précédente, mais dans des mesures légèrement moindres. C'est ainsi que les niveaux inférieurs tombèrent dans l'oubli jusqu'aux premières campagnes de fouilles en 1857 menées par Joseph Mullooly, alors prieur de San Clemente²³². Ce dernier dégaga les parties inférieures. Les fouilles reprirent au XX^e siècle sous la conduite de Louis Nolan.

Baucoup d'ouvrages sur San Clemente relatent que la basilique était desservie par des bénédictins dès le VI^e siècle. En réalité, cette affirmation semble fautive : c'est seulement en 1403 qu'une communauté monastique fut attachée à San Clemente

²²⁸ L. DUCHESNE (éd.), *Le Liber Pontificalis*, vol. I, Paris, 1955, p. 505.

²²⁹ F. GUIDOBALDI, *San Clemente. Gli edifici romani... op. cit.*, p. 313.

²³⁰ Cette zone devait sans doute abriter des reliques (peut-être une pierre provenant du Mont des Oliviers) comme en témoigne la cavité encore présente au milieu de la fresque de l'Ascension. L'ensemble devait donc s'accompagner d'un autel. C'est l'avis notamment de W. Tronzo (W. TRONZO, « Setting and Structure in Two Roman Wall Decoration of the Early Middle Ages », dans *Dumbarton Oaks Papers*, 41, 1987, p. 477-492) qui a proposé une reconstitution de la zone en introduisant un ciborium adossé à la paroi, l'ensemble constituant une véritable chapelle. Cette proposition n'a pas convaincu les autres spécialistes qui y voient juste la présence d'un autel placé en dessous de la scène de l'Ascension et donc à côté de la Crucifixion (notamment F. GUIDOBALDI, *San Clemente. Gli edifici romani... op. cit.*, p. 207 et J. OSBORNE, « The Christological scenes in the nave of the lower church of San Clemente, Rome », *op. cit.*, p. 241).

²³¹ Anastase, cardinal titulaire de San Clemente (1099-1125), fit combler de terre la basilique du IV^e siècle jusqu'au sommet des colonnes séparant la nef centrale des nefs latérales. La nouvelle basilique fut érigée au-dessus et consacrée sous le pontificat de Pascal II entre 1099 et 1118 (M. ANDALORO, *La Pittura medievale a Roma, 312-1431. Atlante, percorsi visivi*, vol. 1, Milano, 2006, p. 167).

²³² Voir J. MULLOOLY, *San Clemente Pope and Martyr and his Basilica in Rome*, Rome, 1869.

(Congrégation augustinienne de Sant’Ambrogio de Milan jusqu’en 1643). En 1645 ou 1677²³³ selon les études, la basilique fut confiée aux dominicains et cédée en 1667 à l’Ordre dominicain. Vers 1677, elle est donnée aux dominicains irlandais.

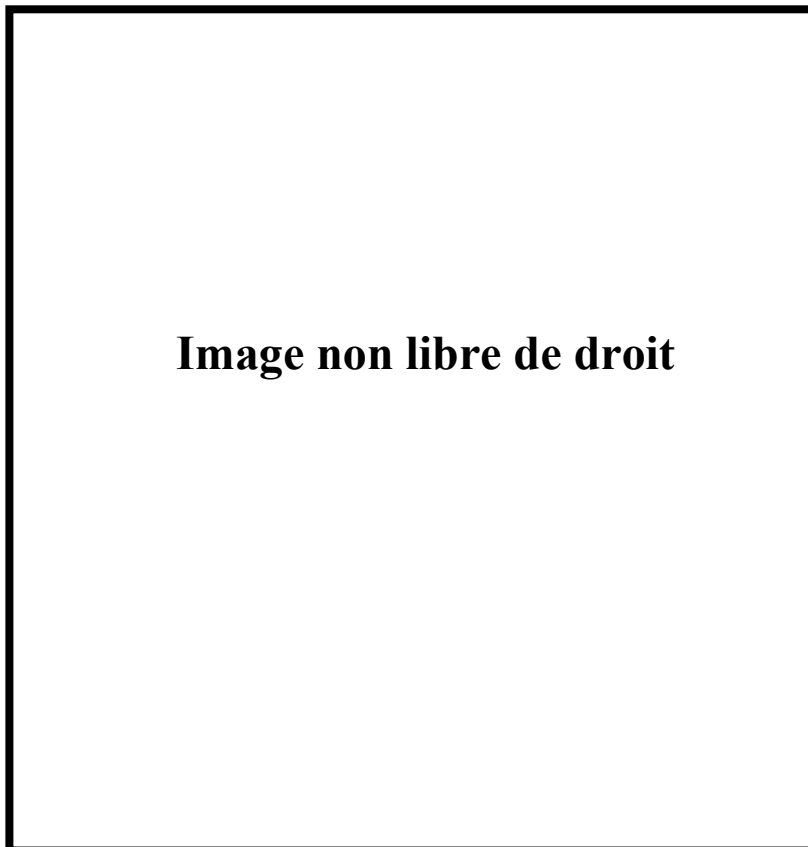


Figure 60 : San Clemente, reconstitution en 3D de la basilique inférieure (d’après M. ANDALORO, 2006, p. 177, pl. V)

Emplacement de la peinture

La Crucifixion se trouve dans l’église inférieure de San Clemente, à gauche de l’entrée dans la nef principale, sur un mur en brique dans sa partie haute.

Description

L’ensemble de la scène se déploie au sein d’un cadre noir (qui était peut-être à l’origine bleu), dont elle occupe tout l’espace. Le fond assez uniforme est constitué de différentes couleurs : blanc pour la partie supérieure de la composition suivi de l’ocre-jaune et ocre-rouge assez clair pour la partie médiane et la partie basse. L’ensemble de la scène est situé dans un paysage où deux grands rochers ocre-jaune et rouges s’élèvent

²³³ M. ANDALORO, *La Pittura medievale a Roma, 312-1431... op. cit.*, p. 167.

derrière Jean et la Vierge. Il s'agit ici sans doute d'une figuration stylisée des monts Agra et Gareb encadrant le mont Golgotha, rappelant symboliquement la topographie de la Crucifixion.

Droit et hiératique sur la croix, le Christ porte un *perizonium* (blanc aux plis ocre-rouge) noué sur le devant de ses hanches et est cloué par quatre clous qui semblent invisibles tout du moins, aujourd'hui. Sa tête penche en direction de son épaule gauche. Les cheveux bruns à l'origine, longs et divisés par une raie médiane, lui tombent sur les épaules. Les traits du visage ont aujourd'hui disparu, mais ils sont encore observables sur la reproduction de J. Wilpert²³⁴ : le nez long avec une petite bouche, le Crucifié semble regarder vers la gauche de la composition. Les traits du visage sont dessinés par des lignes rouges. Sa tête est cernée par un large nimbe crucifère ocre-jaune avec les bordures rouges. Son corps est trapu avec des membres plutôt courts et des épaules non marquées. Les bras droits et les mains sont allongés sur la traverse avec les pouces relevés. Auparavant, nous pouvions distinguer un détail important : le sang coulait des plaies des mains²³⁵. Sur son torse, des traits assez épais bleu-noir dessinent les muscles et modèlent le buste. Ses jambes sont tournées vers l'extérieur (sa droite passe légèrement sur sa gauche) et les pieds, à plat contre la croix, sont cloués séparément.

La croix est de forme latine et composée de larges planches. Elle prend pied directement « sur » le cadre de la scène. La traverse est assez courte contrairement au *patibulum* sur lequel nous pouvons voir au sommet une seconde petite traverse en queue d'aronde (la *tabula ansata*) portant à l'origine le *titulus*, qui n'est plus lisible aujourd'hui. La croix est de même couleur que le nimbe, autrement dit ocre-jaune. Deux larges cernes rouges en font le pourtour.

Contrairement à d'autres Crucifixions très développées de la même époque, le Christ n'est ici encadré que de la Vierge à sa droite et de Jean de l'autre côté de la croix. La mère du Christ a la tête recouverte d'un long voile ocre-blanc rehaussé de plis bleu-noir qui surmonte une longue tunique rouge. Elle tend les bras vers le crucifié. Un large nimbe ocre-jaune et cerné de rouge encadre sa tête. Elle est debout sur une sorte de petit tertre ocre-jaune et est tournée vers son fils qu'elle regarde tristement. De l'autre côté, Jean, debout sur un sol ocre-rouge, lui fait pendant. Sa tête est cernée par un large nimbe de la même couleur que celui de Marie, et est tournée en direction de Jésus vers lequel il tend son bras droit, comme un signe de présentation ou d'acclamation. Il porte

²³⁴ J. WILPERT, *Die römische Mosaik und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. - XIII. Jahrhundert*, 1916, pl. 209, 2.

²³⁵ J. OSBORNE, « The Christological scenes in the nave of the lower church of San Clemente, Rome », *op. cit.*, p. 252.

une longue tunique blanche décorée de *clavi* verticaux rouges et une pièce de tissu drapée comme un *pallium* ocre jaune rehaussé de lourds plis rouges. De sa main gauche, il tenait un rouleau de parchemin²³⁶, qui n'est plus visible aujourd'hui.

La Crucifixion et son environnement

La Crucifixion n'est pas une scène isolée. En effet, elle est intégrée dans un ensemble de scènes christologiques. La plus grande scène, située à gauche de la Crucifixion, est une Ascension de type byzantin²³⁷, au centre de laquelle est creusée une cavité ovale recouverte d'enduit. Sur le bas de la composition, à gauche, est représenté le pape Léon IV (847-855), portant le nimbe quadrangulaire des vivants et identifiable par une inscription à côté de son nimbe « † *SANCTISSIMVS DOM[INVS] LEO Q[UI]RT[VS] P[AP]A ROMANVS* ». Une autre inscription court sous la scène : « *quod haec praecuntis splendet pictura decore componere hanc studuit presbyter ecce Leo* » qui témoigne de l'intervention du presbytre Léon dans la décoration.

À droite de la Crucifixion, l'ensemble pictural est complété de trois scènes encore conservées : les Noces de Cana en bas, la Descente aux limbes au registre médian et les Saintes Femmes au tombeau en haut. Sur l'épaisseur du pilastre, est peint Prosper d'Aquitaine en pied surmontant des *vela*. L'organisation et les choix iconographiques présentent donc un cycle christologique centré sur les miracles du Christ, son triomphe sur la mort et sa gloire éternelle.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ Parfois identifiée comme une Assomption (F. DE MAFFEI, « Roma, Benevento, S. Vincenzo al Volturno e l'Italia settentrionale », dans *Commentari*, 24, fasc. IV, 1973, p. 304-305), cette scène présente toute les caractéristiques d'une Ascension byzantine, comme nous pouvons l'observer dans le manuscrit de Rabula (J. OSBORNE, « The Christological scenes in the nave of the lower church of San Clemente, Rome », *op. cit.*, p. 237-285).

Image non libre de droit

**Figure 61 : San Clemente, copie aquarellée de l'*Ascension*
(d'après J. WILPERT, 1916, pl. 210)**

Image non libre de droit

Figure 62 : San Clemente, copies aquarellées des peintures : la *Crucifixion*, les *Noces de Cana*, l'*Anastasis* et les *Saintes Femmes au tombeau* (d'après J. WILPERT, 1916, pl. 209, fig. 2 et 3)

Comme il a été dit plus haut, ce décor a été probablement peint en vue de décorer une aire liturgique secondaire, pourvue probablement d'un autel placé au-devant de l'Ascension. Selon F. Guidobaldi, la cavité était destinée à abriter des reliques, peut-être une pierre provenant du Mont des Oliviers, qui serait alors en connexion avec le choix iconographique de l'Ascension²³⁸. Selon W. Tronzo, l'autel aurait été surmonté d'un ciborium à colonnes²³⁹, mais comme le suggère F. Guidobaldi, une telle structure aurait masqué certaines parties de l'Ascension²⁴⁰.

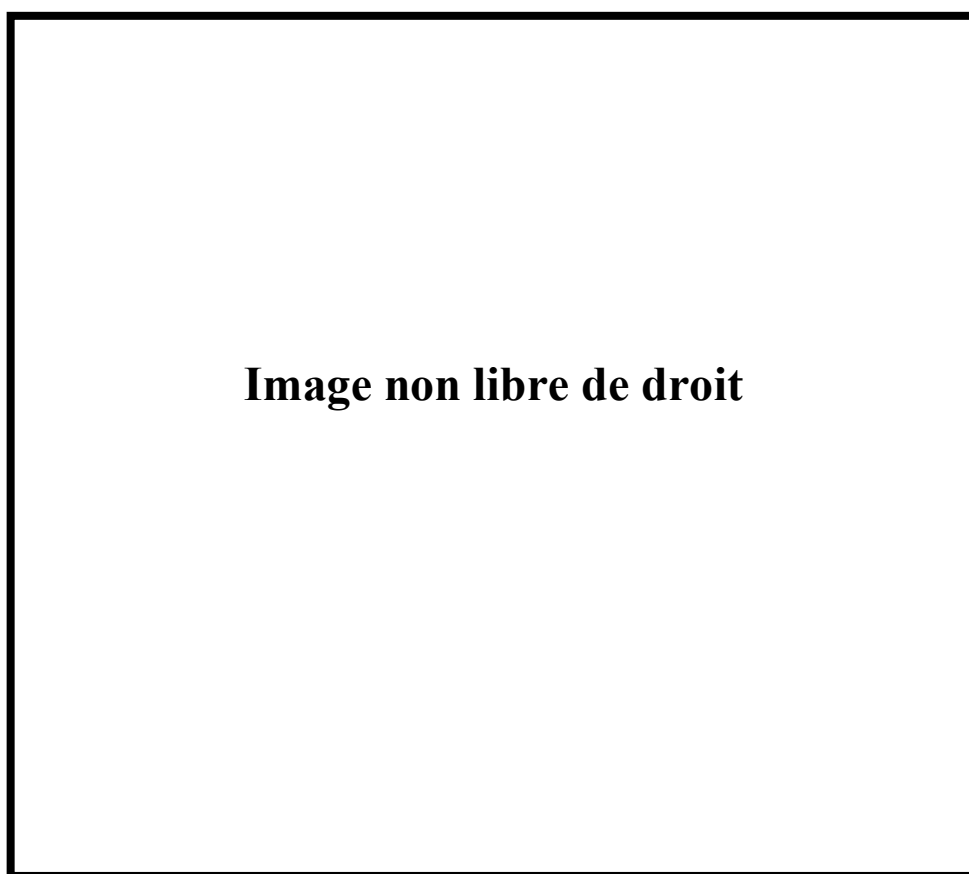


Figure 63 : San Clemente, reconstitution hypothétique de l'ensemble du dispositif avec son autel et le ciborium (d'après W. TRONZO, 1987, p. 481, pl. 4)

²³⁸ F. GUIDOBALDI, *San Clemente. Gli edifici romani... op. cit.*, p. 205-207.

²³⁹ TRONZO W., « Setting and Structure in Two Roman Wall Decoration of the Early Middle Ages », *op. cit.*, p. 477-492.

²⁴⁰ F. GUIDOBALDI, *San Clemente. Gli edifici romani... op. cit.*, p. 207-208.



Figure 64 : San Clemente, reconstitution en 3D du revers de la façade avec les peintures (d'après M. ANDALORO, 2006, p. 182, p. VIII)

Style

La palette chromatique de la Crucifixion est limitée : ocre, rouge, bleu et blanc prédominent. Les modelés ont été créés par contrastes des rehauts de couleurs et des cernes, mais il n'existe pas ici de variations chromatiques. Du point de vue de la physiologie des personnages, les proportions sont relativement respectées, à ceci près que les membres (surtout ceux du Christ) semblent fortement allongés par rapport au corps assez épais. Le peintre a ici accordé en revanche une importance non négligeable à la ligne rapide et assez lourde, qui surligne, détache et modèle les corps et les vêtements des protagonistes. Ce traitement de la ligne amène la scène à un effet de simplicité apparente.

Plusieurs décors muraux du IX^e siècle ont été rapprochés de celui de San Clemente. En premier lieu les productions romaines : en effet, J. Osborne a rapproché la Crucifixion et le reste du cycle aux productions légèrement antérieures faites sous Pascal I^{er} (817-824) à Rome (notamment les mosaïques de l'abside de San Prassede), qui constitueraient une sorte de modèle pour les peintres de San Clemente²⁴¹. De même, le style linéaire employé ici se retrouve également dans des manuscrits d'origine

²⁴¹ J. OSBORNE, « The Christological scenes in the nave of the lower church of San Clemente, Rome », *op. cit.*, p. 266.

byzantine²⁴². En outre, ce décor a également été rapproché des peintures bénéventaines, telles que celles de San Vincenzo al Volturno ou encore celles de Cimitile²⁴³.

Datation

La représentation du pape Léon IV avec son nimbe quadrangulaire, considéré comme le nimbe carré des vivants, permet de dater la Crucifixion et le reste des peintures : elles ont été créées sous le pontificat de Léon IV, autrement dit entre 847-855, ou peu de temps après sa mort²⁴⁴, datation sur laquelle l'ensemble de la communauté scientifique s'accorde.

Bibliographie

Sources et documents d'archives :

- L. DUCHESNE (éd.), *Le Liber Pontificalis*, vol. I, Paris, 1955, p. 505.
- GRÉGOIRE LE GRAND, *Homil. Vang. I*, XV, 5 ; *II*, nei titoli della XXXIII et della XXXVIII de 592 ; *Dialo.* IV, 14, PL 76, col. 1133, 1238, 1281 et 77, col. 341-344.
- GRÉGOIRE LE GRAND, *Epistola V*, 57a, MGH *Epistolae*, vol. I, p. 367.

Études :

- ANDALORO Maria, *La Pittura medievale a Roma, 312-1431. Atlante, percorsi visivi*, vol. I, Milano, Jaca Books, 2006, p. 167-190.
- BOYLE Leonard O. P., *Petit guide de St.-Clément, Rome*, Rome, Collegio San Clemente, 1989.
- BRANDENBURG Hugo, *Le prime chiese di Roma : IV-VII secolo : l'inizio dell'architettura ecclesiastica occidentale*, Milan, Jaca Book, 2004, p. 142-152.
- CECHELLI Carlo, *San Clemente*, coll. « Le Chiese di Roma illustrate, 24-25 », Roma, Danesi Editore, 1930.
- GUIDOBALDI Frederico, « San Clemente. Gli scavi più recenti », dans *Roma dall'Antichità al Medioevo*, II, Milano, Electa, 2004, p. 390-415.

²⁴² Tel que le manuscrit du Sacra Parallela de Jean Damascène conservé à la BNF, à Paris (J. OSBORNE, *San Clemente. Gli edifici romani... op. cit.*, p. 268).

²⁴³ J. OSBORNE, « The Christological scenes in the nave of the lower church of San Clemente, Rome », *op. cit.*, p. 237-285.

²⁴⁴ Le nimbe quadrangulaire est le nimbe réservé aux vivants. Néanmoins, F. Guidobaldi a mis en lumière une fonction plus importante : celle de signifier un « vrai », un authentique portrait, donc qui a pu être fait peu de temps après la mort de la personne concernée. (F. GUIDOBALDI, *San Clemente. Gli edifici romani... op. cit.*, p. 205).

- GUIDOBALDI Frederico, *San Clemente. Gli edifici romani, la basilica paleocristiana e le fasi altomedievali*, Roma : Apud San Clementem, 1992.
- JUNYENT Edoardo, « La primitiva basilica di San Clemente e le costruzioni antiche circostanti », dans *Rivista di Archéologia Cristiana*, 5, 1928, p. 231-278.
- KRAUTHEIMER R., Corbett S. et Frankl W., *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, III, Città del Vaticano, 1971, p. 118-136.
- LIEBALL J., *Die leonischen Fresken in unterkirche von St. Clemente in Rom : Eine ikonographische Studie*, Wien, 1960.
- MARINO E., « 8. San Clemente », dans *Roma Sacra. Guida alle chiese della città eterna*, 2005, p. 35-74.
- MATTHIAE G., *Pittura romana del Medioevo. Secoli IV-X I*, Rome, 1965, p. 70, 85, 177-179, 192-198.
- MULLOOLY J., *San Clemente Pope and Martyr and his Basilica in Rome*, Rome, 1869.
- OSBORNE John, *Early Mediaeval Wall painting in the lower church of San Clemente*, Rome, 1984.
- OSBORNE John, « The Christological scenes in the nave of the lower church of San Clemente, Rome », dans *Medieval Lazio*, 1982, p. 237-285.
- TRONZO William, « Setting and Structure in Two Roman Wall Decoration of the Early Middle Ages », dans *Dumbarton Oaks Papers*, 41, 1987, p. 477-492.
- WILPERT Joseph, *Die römische Mosaik und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV.- XIII. Jahrhundert*, Freiburg, 1916, p. 516-548.
- WILPERT Joseph, « Le pitture della basilica primitiva di S. Clemente », dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 26, 1906, p. 253-303.

Not. 8. Rome - Santi Nereo e Achilleo



Figure 65 : Ss Nereo e Achilleo, tour nord, niveau inférieur, mur est, *Crucifixion* (cliché J. MERECIECA, 2010)

Situation actuelle : Italie, Latium, Rome

Édifice : Église Ss Nereo e Achilleo

Localisation : zone occidentale de l'édifice, tour nord, rez-de-chaussée, mur nord-est.

Technique : peinture à fresque.

Date : fin X^e-début du XI^e siècle

Dimensions du fragment : environ 200 × 120 cm

Image non libre de droit

Figure 66 : Ss Nereo e Achilleo, plan de l'église (d'après R. BIANCHINI, 1988, p. 4, fig. 2)

L'édifice d'accueil

L'église titulaire romaine de Ss Nereo e Achilleo est située le long de la Via delle Terme di Caracalla, juste devant les thermes éponymes. L'édifice est consacré à deux saints, qui étaient à l'origine des soldats romains, convertis au christianisme.

Un premier édifice est mentionné au IV^e siècle sous le nom de *titulus Fasciola*²⁴⁵. Mais à l'époque paléochrétienne, le culte rendu aux saints Nereo et Achilleo s'effectuait dans une basilique qui s'élevait dans le cimetière de Flavia Domitilla²⁴⁶, en dehors des murs de Rome. Dans les actes du synode en 499 sous le pape Symmaque, il est fait mention que le fameux *titulus* est servi par cinq prêtres et qu'au cours du VI^e siècle, il changea de nom et devint le *titulus Sanctorum Nerei et Achillei*. Ainsi, le *titulus Fasciola* et le *titulus Sanctorum Nerei et Achillei* ne font qu'un : ils se réfèrent au même édifice.

Sous le pontificat de Léon III (795-816) et dans le climat politique de la *Renovatio imperii*, une « *ecclesia beatorum martyrium Nerei e Achillei* » fut construite à l'emplacement d'un édifice paléochrétien²⁴⁷ pour abriter les reliques des deux saints, nouvellement transférées depuis la basilique située près de la catacombe de Domitille. Au cours du IX^e siècle, cette église titulaire assumait quelques années le statut de

²⁴⁵ Cette inscription datant de 377 apparaît dans l'église de San Paolo fuori le mura qui célèbre un certain Cinammio, *lector* du *Titulus Fasciola*, ce dernier ayant été construit à l'endroit où, selon la tradition, saint Pierre aurait perdu un bandage à l'un de ces pieds lors de sa fuite de Rome. Sur ce site a été construit un nucleus paroissial occupé par le clergé, qui dépendait de la catacombe de Domitille sur la Via Ardeatina (G. SACCHI, C. BRESCIANI, « Affreschi medievali nella chiesa dei Ss. Nereo e Achilleo à Roma », dans *Antiqua*, 12, 1987, 1-2, p. 17)

²⁴⁶ « *Cimeterium Domitillae Nerei et Achillei ad sanctam Petronillam via Ardeatina* » (U. M. FASOLA, *La basilica dei Ss. Nereo e Achilleo e la catacombe di Domitilla*, Roma, 1980, p. 6) ; mais aussi dans les *Homélies* de Grégoire le Grand (GRÉGOIRE LE GRAND, *Homilia XXVIII*, PL 76, col. 1210-1213).

²⁴⁷ « *His a Deo inspiratus venerabilis et praeclarus pontifex, conspiciens ecclesiam beatorum martyrium Nerei et Achillei prae nimia iam vetustate deficere atque aquarum inundantiam repleti, iuxta eandem ecclesiam noviter a fundamentis in loco superiore construens mire magnitudinis et pulchritudinis decoratam, in qua etiam dona obtulit [...]* » (L. DUCHESNE (éd.), *Le Liber Pontificalis*, vol. II, Paris, 1955, p. 33, 424 ; Cf. G. CURZI, « La decorazione musiva della basilica dei Ss. Nereo e Achilleo in Roma : materiali ed ipotesi », dans *Arte Medievale*, II/VII, 1993, p. 21. Mais cet édifice paléochrétien préexistant à la basilique de Léon III n'avait peut-être pas l'allure d'une basilique. En effet, selon R. Bianchini, il est possible qu'il s'agissait d'une structure adaptée au fil des siècles au besoin du culte du *titulus* puis aux nécessités d'assistance en vigueur selon le statut de la diaconie (R. BIANCHINI, « La basilica carolingia dei Ss. Nereo e Achilleo e il restauro di Sisto IV », dans *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 12, 1988, p. 5). Cette hypothèse n'est pas soutenue par tous, notamment par B. M. Apollonj Ghetti (B. M. APOLLONJ GHETTI, *S. Susanna*, coll. « Le Chiese du Roma illustrate », Roma, 1965, p. 33), qui propose l'existence d'une basilique paléochrétienne préexistante à celle de Léon III : ce dernier aurait fait démolir les nefs latérales et reconstruire une église à *aula* en reculant la façade.

diaconie²⁴⁸. Elle servait de centre d'assistance²⁴⁹ et de point de réapprovisionnement entre l'extérieur de la ville et les monastères et autres installations intra-muros.

La nouvelle basilique urbaine subit de nombreuses réfections et transformations au cours des siècles, qui dénaturèrent quelque peu l'édifice carolingien de Léon III. En effet, la plus importante transformation fut effectuée sous le pontificat de Sixte IV dans la seconde moitié du XV^e siècle : la nef centrale fut rebâtie, changeant ainsi la configuration architecturale, et fut décorée de nouvelles peintures²⁵⁰. Ainsi, aujourd'hui l'église de Ss Nereo e Achilleo se présente sous une forme basilicale simple : une nef à trois vaisseaux, séparés les uns des autres par une file de colonnes, et terminés par une abside semi-circulaire encadrée de deux tours quadrangulaires.

Malgré les réfections modernes, la structure de l'ancien édifice carolingien est encore visible sur certains murs, tout du moins partiellement. R. Krautheimer fut l'un des premiers à détecter les parties les plus anciennes et tenter une reconstitution de l'édifice²⁵¹. Selon la reconstitution, l'église d'époque carolingienne devait s'élever au moins sur deux niveaux et comporter une nef à trois vaisseaux, un narthex, un *matroneum* (galerie réservée aux femmes), ainsi que les deux corps quadrangulaires disposés de part et d'autre de l'abside. Ces derniers sont généralement identifiés comme des *pastophoria*²⁵². En acceptant la restitution R. Krautheimer, R. Bianchini précise que le *matroneum* communiquait avec le niveau supérieur des tours et du portique²⁵³. Il était

²⁴⁸ Ce statut, précisé dans le *Liber Pontificalis* sous le pontificat de Léon III, était peut-être déjà en vigueur depuis le pontificat d'Hadrien I^{er} (772-795) (R. BIANCHINI, « La basilica carolingia dei Ss. Nereo e Achilleo e il restauro di Sisto IV », *op. cit.*, p. 5)

²⁴⁹ Il semblerait d'ailleurs que ce « centre d'assistance », notamment pour les pèlerins et les indigents, utilisait encore au haut Moyen Âge les thermes situés juste derrière.

²⁵⁰ Cet aménagement est notamment dû au cardinal titulaire Cesare Baronio. Elle s'inscrit dans un vaste renouveau urbanistique promu par Sixte IV pour le jubilé de 1475.

²⁵¹ R. Krautheimer a détecté une partie des structures anciennes dans les murs de l'abside, ceux des vaisseaux latéraux, mais aussi dans ces fameuses tours (R. KRAUTHEIMER, S. CORBETT, W. FRANKL, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, III, Città del Vaticano, 1971, p. 138-153)

²⁵² Tout comme R. Bianchini, R. Krautheimer a noté la similitude entre ces deux tours et les *pastophoria* des églises orientales, dont la fonction s'apparentait à une sacristie et qui prend la forme de deux annexes liturgiques placées de part et d'autre de l'abside. Dans les églises orientales, l'un servait de *diakonikon*, c'est-à-dire de vestiaire et de vaisselier, l'autre de *prothesis*, lieu destiné à conserver les espèces eucharistiques. L'identification de la salle qui nous intéresse comme un *diakonikon* est partagée par G. Sacchi et C. Bresciani (G. SACCHI, C. BRESCIANI, « Affreschi medievali nella chiesa dei Ss Nereo e Achilleo à Roma », *op. cit.*, p. 16), et plus récemment par W. Jacobsen (W. JACOBSEN, « L'église du haut Moyen Âge : parcours et fonction », dans P. PIVA (dir.), *Art Médiéval. Les voies de l'espace liturgique*, Paris, 2010, p. 70). R. Bianchini a néanmoins proposé une autre identification du lieu qu'il assimile davantage à un sanctuaire-reliquaire, un espace de culte peut-être destiné à abriter les restes d'autres saints provenant de la catacombe de Domitille, notamment ceux de sainte Domitille et de ses servantes, Eufrosina et Teodora (R. BIANCHINI, « La basilica carolingia dei Ss. Nereo e Achilleo e il restauro di Sisto IV », *op. cit.*, p. 9).

²⁵³ R. BIANCHINI, « La basilica carolingia dei Ss. Nereo e Achilleo e il restauro di Sisto IV », *op. cit.*, p. 7-8.

accessible par un escalier situé probablement du côté du narthex. L'église était peut-être pourvue d'une crypte en fer à cheval ou d'une simple confession de petite taille où l'on pouvait voir les reliques des deux saints dédicataires. À cet ensemble s'ajoutait un bâtiment adossé à la galerie nord, qui servait soit de magasins et autres locaux nécessaires au service de la diaconie²⁵⁴, soit avait la fonction de bâtiments conventuels²⁵⁵.

M. G. Turco, en acceptant l'idée générale d'un édifice à trois nefs pourvues d'un narthex, a émis l'hypothèse que le niveau supérieur des deux tours occidentales et le *matroneum* auraient été rajoutés lors d'une phase légèrement postérieure à celle de Léon III, au cours du IX^e siècle²⁵⁶. Ainsi, l'auteur distinguait trois phases de modifications au Moyen âge²⁵⁷ :

- Une première datant de l'époque de Léon III, donc aux alentours de 814, l'église à trois nefs précédée d'un narthex et terminée par une abside fut construite ;
- Une seconde étape au IX^e siècle, durant laquelle on ajouta un *matroneum*, communiquant avec le narthex surélevé, et les tours, qui n'avaient probablement qu'un seul niveau.
- Enfin dans une période qu'elle place au XII^e siècle, où les tours occidentales furent surélevées et organisées de manière à communiquer avec les galeries.

À la fin du XIII^e siècle, l'édifice fut abandonné ; il est cité dans le *Catalogo di Torino* (début XIV^e siècle) comme l'« *Ecclesia Sanctorum Nerei et Archillei, Titulus presbiteri cardinalis, non habet servitorem* »²⁵⁸. S'ensuivit la réfection importante du cardinal Baronio au XV^e siècle durant laquelle on supprima le *matroneum* et réorganisa l'ensemble de la nef.

Entre 1987 et 1997, la Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettoni de Rome mena une campagne de restauration, durant laquelle les peintures de la tour nord furent découvertes sous une couche de peintures postérieures et d'enduits.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ 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 », dans S. ROMANO, J. ENCKELL JULLIARD (dir.), *Roma e la Riforma gregoriana, tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, Rome, 2007, p. 115.

²⁵⁶ M. G. Turco se base sur l'observation des murs latéraux et ceux des tours qui ne présentent pas une homogénéité totale.

²⁵⁷ Cité dans 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. 115.

²⁵⁸ R. BIANCHINI, « La basilica carolingia dei Ss. Nereo e Achilleo e il restauro di Sisto IV », *op. cit.*, p. 11.



**Figure 67 : Ss Nereo e Achilleo, vue de la nef et de ses décors refaits sous Sixte IV
(cliché J. MERCECA, 2010)**



**Figure 68 : Ss Nereo e Achilleo, vue de l'église depuis le côté nord-ouest
(cliché J. MERCECA, 2010)**

Image non libre de droit

Figure 69 : Ss Nereo e Achilleo, reconstitution de la basilique à l'époque carolingienne en plan et en élévation (d'après R. BIANCHINI, 1988, p. 12, fig. 14)