

UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE
UFR Sciences Humaines, département Histoire de l'Art et Archéologie
École doctorale LISIT (Langages, Idées, Sociétés, Institutions, Territoires) / UMR
6298

ARTeHIS (Archéologie, Terre, Histoire, Sociétés)

THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Bourgogne
Discipline : Histoire de l'art, études médiévales

par

Julie Mercieca

le 3 octobre 2015

La Crucifixion dans les peintures murales carolingiennes dans
l'Europe latine chrétienne et sur ses marges
(IX^e-début du XI^e siècle)

Volume II : Catalogue

Directeur de thèse
Professeur Daniel Russo

Membres du jury :

M. Caillet Jean-Pierre, Professeur émérite d'Histoire de l'art médiéval, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, rapporteur

M. Bougard François, Professeur d'Histoire du Moyen Âge, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Directeur de l'IRHT, rapporteur

Mme. Magnani Eliana, Chargée de recherches, CNRS (LAMOP, Paris).

M. Russo Daniel, Professeur d'Histoire de l'art du Moyen Âge, Université de Bourgogne, Membre senior de l'IUF, directeur.

©

Peinture en filigranne de la page de couverture : San Vincenzo al Volturno (Italie),
Crucifixion, peinture à fresque, entre 824 et 843.

Organisation du catalogue

Ce catalogue présente les décors que nous avons recensés et qui sont conservés. Les peintures sont présentées et analysées au sein de notices que nous avons choisies de classer par ordre alphabétique afin d'en clarifier la lecture. Au début de chacune des notices, le lecteur trouvera une première page récapitulative synthétisant les principales informations sur le décor : la reproduction photographique du décor, sa situation géographique et le type d'édifice d'accueil, son emplacement dans l'édifice (matérialisé sur un schéma par la lettre C en rouge), sa datation, ses dimensions, ainsi que la technique employée. Ces éléments sont ainsi détaillés dans le reste de chaque notice, où le lecteur trouvera l'histoire du lieu d'accueil et sa description, l'emplacement de l'œuvre au sein de l'espace bâti, la description de la Crucifixion et de son environnement, une analyse de son style et les différentes hypothèses de datations, ainsi qu'une bibliographie relative à ses décors et à leur lieu d'accueil.

TABLE DES MATIÈRES

NOT. 1. CIMITILE	9
L'ÉDIFICE D'ACCUEIL.....	10
EMPLACEMENT DE LA PEINTURE	12
DESCRIPTION	12
LA CRUCIFIXION ET SON ENVIRONNEMENT	14
STYLE	17
DATATION.....	18
BIBLIOGRAPHIE.....	19
NOT. 2. MÛSTAIR.....	21
L'ÉDIFICE D'ACCUEIL.....	22
EMPLACEMENT DE LA PEINTURE	26
DESCRIPTION	26
LA CRUCIFIXION ET SON ENVIRONNEMENT	29
STYLE	32
DATATION.....	33
BIBLIOGRAPHIE.....	33
NOT. 3. OLEVANO SUL TUSCIANO	37
L'ÉDIFICE D'ACCUEIL.....	38
EMPLACEMENT DE LA PEINTURE	45
DESCRIPTION	45
LA CRUCIFIXION ET SON ENVIRONNEMENT	48
STYLE	53
DATATION.....	55
BIBLIOGRAPHIE.....	55
NOT. 4. REICHENAU	59
L'ÉDIFICE D'ACCUEIL.....	60
EMPLACEMENT DE LA PEINTURE	66
DESCRIPTION	66
LA CRUCIFIXION ET SON ENVIRONNEMENT	70
STYLE	72
DATATION.....	73
BIBLIOGRAPHIE.....	73
NOT. 5. RIVA SAN VITALE.....	77

L'ÉDIFICE D'ACCUEIL.....	78
EMPLACEMENT DE LA PEINTURE	83
DESCRIPTION	83
LA CRUCIFIXION ET SON ENVIRONNEMENT	86
STYLE	87
DATATION.....	88
BIBLIOGRAPHIE.....	88
NOT. 6. ROCCASECCA (CAPRILE).....	91
L'ÉDIFICE D'ACCUEIL.....	92
EMPLACEMENT DE LA PEINTURE	95
DESCRIPTION	95
LA CRUCIFIXION ET SON ENVIRONNEMENT	97
STYLE	99
DATATION.....	100
BIBLIOGRAPHIE.....	100
NOT. 7. ROME - SAN CLEMENTE.....	103
L'ÉDIFICE D'ACCUEIL.....	104
EMPLACEMENT DE LA PEINTURE	107
DESCRIPTION	107
LA CRUCIFIXION ET SON ENVIRONNEMENT	109
STYLE	112
DATATION.....	113
BIBLIOGRAPHIE.....	113
NOT. 8. ROME - SANTI NEREO E ACHILLEO.....	115
L'ÉDIFICE D'ACCUEIL.....	116
EMPLACEMENT DE LA PEINTURE	121
DESCRIPTION	121
LA CRUCIFIXION ET SON ENVIRONNEMENT	122
STYLE	126
DATATION.....	126
BIBLIOGRAPHIE.....	127
NOT. 9. ROME - SAN PIETRO IN VATICANO.....	129
L'ÉDIFICE D'ACCUEIL.....	130
EMPLACEMENT DE LA PEINTURE	131
DESCRIPTION	131

LA CRUCIFIXION ET SON ENVIRONNEMENT	132
STYLE	137
DATATION.....	137
BIBLIOGRAPHIE.....	137
NOT. 10. SAINT-PIERRE-LES-ÉGLISES.....	141
L'ÉDIFICE D'ACCUEIL.....	142
EMPLACEMENT DE LA PEINTURE	144
DESCRIPTION	144
LA CRUCIFIXION ET SON ENVIRONNEMENT	147
STYLE	152
DATATION.....	152
BIBLIOGRAPHIE.....	153
NOT. 11. SAN VINCENZO AL VOLTURNO	155
L'ÉDIFICE D'ACCUEIL.....	156
EMPLACEMENT DE LA PEINTURE	162
DESCRIPTION	162
LA CRUCIFIXION ET SON ENVIRONNEMENT	164
STYLE	170
DATATION.....	170
BIBLIOGRAPHIE.....	171
NOT. 12. TRÈVES.....	173
L'ÉDIFICE D'ACCUEIL.....	174
EMPLACEMENT DE LA PEINTURE	176
DESCRIPTION	178
LA CRUCIFIXION ET SON ENVIRONNEMENT	181
STYLE	184
DATATION.....	185
BIBLIOGRAPHIE.....	185
NOT. 13. VALLERANO	189
L'ÉDIFICE D'ACCUEIL.....	190
EMPLACEMENT DE LA PEINTURE	191
DESCRIPTION	192
LA CRUCIFIXION ET SON ENVIRONNEMENT	193
STYLE	196
DATATION.....	197

BIBLIOGRAPHIE.....	197
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	199

Not. 1. Cimitile



Figure 1 : Cimitile, église dei Santi Martiri, salle médiane, mur ouest, *Crucifixion* encadrée de la *Trahison de Judas* à gauche et la *Descente aux limbes* à droite (cliché J. MERCIÉCA, 2010)

Situation actuelle : Italie, Campanie,
Cimitile

Édifice : église des Santi Martiri

Localisation : salle médiane, paroi ouest,
pilier central, partie haute de la paroi

Technique : peinture à fresque

Dimensions du fragment : environ 140 ×
160 cm

Date : 891-début du X^e siècle.



Figure 2 : Cimitile, plan de l'église des Santi Martiri (d'après H. BELTING, 1962, p. 11, fig. 6)

L'édifice d'accueil

Le monastère de Cimitile fut fondé au IV^e siècle sur une partie de la nécropole antique de Nola¹, qui abritait le corps du saint martyr Felix². La sépulture de ce dernier détermina les transformations et agrandissements futurs, à commencer par la construction d'un mausolée organisé autour de la tombe. C'est sûrement à l'époque de Paulin (gouverneur de la Campanie et évêque de Nola entre 409 et 431) que la première installation monastique eut lieu (vers 401) et que fut érigée la basilique San Felice. En lien avec la diffusion du culte du saint, cet édifice fut progressivement agrandi et organisé autour de la tombe du martyr afin de répondre à l'afflux des nombreux pèlerins. Ainsi, les édifices préexistants furent restaurés (notamment la basilique San Stefano), la *basilica nova* fut érigée³, et de nouveaux espaces d'accueil furent construits. Entre le VI^e et le VII^e siècle, fut ajoutée la basilique de San Tommaso et l'église San Giovanni subit des transformations. Puis, Nola fut conquise par les Lombards⁴. Situés dans une zone comprise entre les principautés lombardes de Bénévent et de Salerne et le duché de Naples, Nola et ses territoires furent sans cesse l'objet de disputes entre ces différentes entités politiques. Une lettre du pape Jean XV datée du 12 juillet 989 signale que le diocèse de Nola était suffragant de la métropole de Salerne puis, à la fin du X^e siècle ou au début du siècle suivant, elle devint une ville du duché napolitain⁵. Malgré ces vicissitudes, l'ensemble de Cimitile resta un lieu de pèlerinage important et maintenu son prestige. En témoignent les nombreuses restaurations et transformations des édifices, tels que ceux effectués dans la chapelle des Santi Martiri à la fin du IX^e siècle ou au début du X^e siècle. À cette époque, le complexe comptait cinq basiliques (San Tommaso, San Felice, la basilique nova, San Giovanni et San Stefano) et trois oratoires (Santi Martiri, San Caliono et Santa Maria degli Angeli). Au bas

¹ Le nom Cimitile trouve son origine dans la vocation funéraire du lieu : il dérive de celui de *Cimeterium*, qui fut utilisé comme synonyme de la cité de Nola (la première mention remonte à 839). Le toponyme Cimitino n'apparaît que tardivement dans les sources (XIV^e siècle), duquel dérivait ensuite le nom de Cimitile. Cf. C. EBANISTA, « Cimitile e l'età longobarda », dans M. ROTILI (dir.), *Società multiculturali nei secoli V-IX : scontri, convivenza, integrazione nel Mediterraneo occidentale*, Atti delle VII Giornate di studio sull'età romanobarbarica (Benevento, 31 maggio – 2 giugno 1999), Napoli, 2001, p. 287-320 en particulier p. 296-308.

² Sur l'histoire du saint et de ses miracles, voir C. EBANISTA, F. FUSARO, *Cimitile, guida al complesso basilicale e alla città*, Cimitile, 2010, p. 19.

³ La basilique San Felice revêtit pendant quelque temps la fonction de cathédrale (*Ibid.*, p. 22).

⁴ La date de cette conquête reste incertaine : elle est située tantôt au début ou au milieu du VII^e siècle, tantôt dans la deuxième moitié du VIII^e siècle, la ville restant alors sous la domination du duché byzantin de Naples.

⁵ C. EBANISTA, « Cimitile e l'età longobarda », *op.cit.*, p. 311-312.

Moyen Âge, le monastère n'a rien perdu de sa splendeur et depuis le IX^e siècle, les évêques ont sans cesse rénové et agrandi le complexe monastique⁶.

C'est au sud du complexe de Cimitile que prend place l'édifice tripartite dédié aux Saints Martyrs. Ce dernier tire son nom de la présence d'un bloc de marbre comportant cinq orifices qui, selon la légende, donnaient accès à un puits⁷ ayant recueilli le sang de martyrs et donc vénéré par les pèlerins. Cette petite église était à l'origine un *cubiculum* comprenant des *arcosolia*⁸, qui fut transformé en oratoire au haut Moyen Âge. Cet ancien espace funéraire, s'apparentant à un mausolée, a probablement appartenu à une famille de nobles chrétiens de la communauté de Nola à la fin de l'Antiquité. Le changement de fonction de l'édifice entraîna des remaniements architecturaux que nous connaissons aujourd'hui grâce aux nombreuses fouilles archéologiques. L'église des Santi Martiri se présente sous la forme de trois salles quadrangulaires contiguës, mais l'oratoire du haut Moyen Âge n'occupait que la salle médiane⁹. Aux environs de l'an 900, cette salle fut pourvue d'une abside semi-circulaire à l'est encadrée de deux autels maçonnés surmontés de niches¹⁰. De même, l'entrée fut déplacée du côté sud vers le nord et fut monumentalisée par l'adjonction d'un *protiro*¹¹. Ce dernier élément nous apporte une information précieuse quant à la datation des travaux d'aménagement puisqu'une inscription située sur l'une des consoles rapporte que « *LEO TERTIVS EPISCOPVS FECIT* ». Or, Léon III, ordonné par le pape Formosus (891-896), fut évêque de Nola entre la fin du IX^e et le début du X^e siècle. Cette inscription offre donc un *terminus post quem* pour la datation de ces remaniements architecturaux et de la campagne de décoration de l'édifice¹². Cependant, le peu de sources disponibles ne nous renseigne pas sur l'histoire de cet édifice avant la restauration de Léon III.

⁶ Sur l'évolution architecturale du monastère, voir la description des différentes phases dans C. EBANISTA, F. FUSARO, *Cimitile, guida... op. cit.*

⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁸ Cette ancienne chambre funéraire datant des II^e et III^e siècles après J.-C. est située dans la partie sud de l'ancienne nécropole (en témoignent les fresques paléochrétiennes, les nombreuses sépultures, dont certaines prennent la forme d'*arcosolia*).

⁹ Cette salle mesure approximativement quatre mètres de côté. Au cours du XIII^e siècle, la salle sud de l'édifice tripartite fut annexée et transformée en chapelle « autonome » dédiée à l'apôtre Jacques. De même, entre la fin du XVI^e siècle et la première moitié du siècle suivant, la dédicace de l'édifice fut modifiée pour être consacrée à l'Annunziata.

¹⁰ Aujourd'hui, ce mur oriental est percé et donne accès à la chapelle San Giacomo.

¹¹ M. DE MATTEIS, C. EBANISTA (dir.), *Il complesso basilicale di Cimitile: patrimonio culturale dell'umanità ?*, Convegno internazionale di studi (Cimitile, 23-24 ottobre 2004), Napoli, 2008, p. 187.

¹² H. BELTING, « Cimitile: Le pitture medioevale e la pittura meridionale nell'alto medioevo », dans A. PRANDI (dir.), *L'art dans l'Italie Méridionale. Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux*, Rome, 1978, p. 183-184.



Figure 3 : Cimitile, console du portique de l'entrée de l'église des Santi Martiri comportant l'inscription « LEO. TERTIVS. EPISCOPVS. FECIT » (cliché J. MERCECA, 2010)

Emplacement de la peinture

La Crucifixion est située dans la salle médiane de l'église des Santi Martiri, cœur de l'édifice cultuel. Elle est peinte dans la partie centrale du mur ouest et est placée en hauteur.

Description

La fresque¹³ mesure 160 centimètres de haut sur environ 140 de large. La composition est délimitée par un cadre ocre-blanc et bleu. La scène se déploie dans un paysage stylisé : un fond bleu¹⁴ sur lequel se développent deux rochers bleu foncé ou gris et ocre-blanc de part et d'autre de la croix, représentant les monts Agra et Gareb.

Le Christ, accroché à la croix par quatre clous, se situe au centre de la composition. Les yeux, habillés d'épais sourcils, sont ouverts ; son regard porte à sa droite. Le nez est long et la bouche charnue. Jésus porte les cheveux courts, peut-être

¹³ Comme la plupart des décors peints du haut Moyen Âge, les peintres ont procédé à une combinaison de *buon fresco* en première couche avec de la chaux à sec en finition (« Kalksecco »). Les couleurs vives ont été posées sur cette dernière couche à sec avec une solution de chaux mélangée à du lait (H. BELTING, *Die Basilica dei Ss Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus*, Wiesbaden, 1962, p. 27).

¹⁴ La couleur bleue a été obtenue à partir de lapis-lazuli, ce qui confère à l'œuvre une grande préciosité (M. DE MATTEIS, C. EBANISTA (dir.), *Il complesso basilicale di Cimitile... op. cit.*, p. 201).

une petite moustache et une petite barbe noire. Sa tête, posée sur un large nimbe crucifère ocre-jaune rehaussé d'un contour noir, penche sur son épaule droite. La partie supérieure de la composition a disparu, mais comparativement aux choix iconographiques présents dans les autres Crucifixions de la même période¹⁵, il n'est pas improbable qu'une *tabula ansata* portant le *titulus* fut peinte. Le corps du crucifié, droit sur la croix et de carnation rosée, est cerné de noir. Sur son torse sont dessinés les côtes, les pectoraux et les clavicules, et le nombril. Ses larges hanches sont ceintes d'un linge court – le *perizonium* – bleu foncé noué sur le devant. La zone inférieure de la composition est très détériorée, mais l'on devine ses jambes strictement parallèles et ses pieds tournés vers l'extérieur. Selon H. Belting¹⁶, ils reposent sur le *suppedaneum*¹⁷. Les bras du Christ, longs et arqués, sont étendus contre la traverse et les mains représentées avec les pouces en abduction.

Concernant la croix, seule la traverse est pleinement visible, l'axe vertical – le *stipes* – étant occulté par le corps du Crucifié. Les couleurs utilisées pour l'instrument de supplice sont les mêmes que celles employées pour le nimbe : ocre-jaune rehaussé d'un large trait noir dessinant une plinthe sur tout le pourtour.

Les cinq personnages encadrant le crucifié sont de taille plus réduite. Compte tenu de l'état de conservation de la peinture, il nous est impossible de dire si la traverse était surmontée du Soleil et de la Lune (sous forme symbolique ou anthropomorphe), comme c'est le cas dans beaucoup de Crucifixions de la même époque¹⁸.

À la droite du Christ, au plus près de la croix, se trouve Longin, le porte-lance. Placé de trois quarts et plus petit que Jésus, le soldat est identifiable par sa longue lance qu'il brandit en direction du Crucifié. Il est vêtu d'une tunique à manches longues blanche, rehaussée de traits bleus. Portant une longue chevelure et une barbe en pointe brune, il présente des traits similaires à ceux du Christ : de larges yeux en amande cernés de noir et surmontés d'épais sourcils marron, un long nez et une bouche charnue. Juste derrière lui, la Vierge Marie regarde son fils en tendant ses mains vers lui. Son visage montre les mêmes caractéristiques physiologiques que le Crucifié avec

¹⁵ Comme à San Vincenzo al Volturno (Not. 11) ou dans l'Évangélaire dit « de François II » (Saint-Amand, 2^e moitié du IX^e siècle, Paris, BNF, ms. lat. 257, fol. 12v).

¹⁶ H. BELTING, *Die Basilica dei Ss Martiri... op. cit.*, p. 64.

¹⁷ Le *suppedaneum* était une tablette de bois sur laquelle reposaient les pieds du crucifié. Nous émettons une réserve quant à la présence de cette planche dans cette peinture, présence qui ne nous semble pas confirmée sur les anciens clichés de H. Belting (*Ibid.*).

¹⁸ Les astres sont représentés dans de nombreuses Crucifixions et ce, quel que soit le support envisagé ou la technique utilisée. Pour les exemples dans les peintures monumentales, ils sont notamment présents dans les décors de San Vincenzo al Volturno (Not. 11), de Saint-Pierre-les-Églises (Not. 10), d'Olevano sul Tusciano (Not. 3), et de Roccasecca (Not. 6).

cependant des traits plus fins. Sa tête, inscrite dans un large nimbe ocre, est coiffée d'une *mitrella* bleu foncé. Une longue étoffe (*palla*) de la même couleur lui recouvre les épaules et les bras. Elle est habillée d'une tunique à manches longues marron ou ocre-rouge. La tête voilée d'une femme se devine à l'extrême gauche de la composition. Il s'agit probablement de l'une des femmes de Galilée¹⁹.

De l'autre côté de la croix, deux autres personnages interviennent : le porte-éponge juste sous la traverse et Jean à sa suite. Le premier, qui répond au nom de Stephaton, est le plus petit. Placé de profil et amorçant un pas en direction du Crucifié, qu'il regarde, il brandit la branche d'hysope avec l'éponge. De l'autre main, il tient un seau ocre-rouge contenant le fiel mêlé de vinaigre (l'*urceus*). Il revêt une tunique courte bleue rehaussée de traits blancs. Ses traits physiologiques sont assez particuliers : un visage rond et un nez assez proéminent, les lèvres épaisses, les cheveux courts, une petite barbe pointue et une moustache blanche (ou grise). Jean, dont la tête est cernée d'un large nimbe ocre, est tourné en direction du Christ. Jeune, imberbe et vêtu d'un *pallium* blanc rehaussé de traits ocre-rouge et noirs, l'évangéliste tient de sa main gauche un livre contre sa poitrine et lève l'autre en signe d'acclamation.

La Crucifixion et son environnement

La Crucifixion est intégrée dans un vaste programme iconographique dont les scènes ont été peintes durant différentes phases décoratives entre le III^e et le XIII^e siècle. Ainsi, nous trouvons :

- Le long des murs nord et ouest, dans les *arcosolia*, les scènes d'Adam et Ève, et de Jonas jeté à la mer. Ces peintures sont les plus anciennes du complexe : elles remontent au III^e siècle ;
- Sur les parois nord et ouest de l'oratoire, les restes d'un cycle de la Passion et quelques saints, correspondent à une deuxième campagne de décoration datable aux environs de 900. Sur le mur ouest nous trouvons l'histoire de la Passion, chaque scène étant accompagné de *tituli* aujourd'hui illisibles : la Trahison de Judas et l'Arrestation du Christ en haut à gauche, le Portement de Croix en dessous, et de l'autre côté du pilier où est peinte la Crucifixion se trouvent la Descente aux limbes surmontant la scène des Saintes Femmes au Tombeau. Siméon Stylite (ou Siméon Stylite le Jeune) est peint sur le revers du pilier. Sur la paroi nord, nous retrouvons d'autres scènes christologiques : le Christ apparaissant aux saintes Femmes, l'Incrédulité de saint Thomas (devant le mur

¹⁹ Mt 27, 55-56 ; Mc 15, 40-41 ; Lc 23, 48-49 et Jn 19-25-26.

de la ville) et le *Noli me tangere*, auxquelles s'ajoutent le *Pasce oves meas* (Investiture de Pierre dans la *cathedra*) ; la Vocation de Pierre et André ; la Présentation au temple ; et différents saints (parmi lesquels Anastasia la Jeune (?) sur un pan du pilastre, Pantaléon de Nicomedie, Cosme et Damien de Cilicie, Januarius de Naples et Benoît du Mont-Cassin, dans les embrasures de la fenêtre). Le mur est, dont seuls quelques *vela* restent visibles, était à l'origine décoré d'une Vierge à l'enfant entre deux archanges, surmontés d'une *Maiestas Domini* accompagnée de chérubins²⁰. La paroi sud devait également revêtir des peintures, mais il n'en reste aucune trace. L'ensemble iconographique est couronné par l'image des quatre Vivants et de quatre anges cariatides portant l'*imago clipeata*, ensemble peint sur la voûte de l'édifice ;

- S'ensuivent d'autres campagnes de décoration entre 1100 et le XIII^e siècle²¹, durant lesquelles les peintures du mur oriental furent fortement remaniées, les différentes couches picturales permettant l'identification des campagnes de décoration. Ainsi, l'abside connut plusieurs modifications de décoration, la plus récente (XIII^e siècle) montrant la Vierge accompagnée de deux saints (dont l'un serait Jean-Baptiste), et du Christ trônant et bénissant entouré de chérubins et d'anges. De chaque côté de l'abside furent ajoutés deux autels maçonnés surmontés des images de saint Eusèbe à gauche et la Madeleine à droite. S'ajoutent à cet ensemble des représentations de saintes voilées sur le mur sud.

Force est de constater que la plus grande partie du programme du haut Moyen Âge est consacrée à la vie du Christ et surtout à sa Passion, dont la Crucifixion est, par sa taille et sa position centrale, le point culminant. Cette dernière donnant sur l'abside et son autel, fait donc face à la Vierge à l'Enfant accompagnée d'archanges, et au Christ trônant. Le cycle qui est inséré dans cet oratoire – à vocation probablement martyriale²² – se structure sur les trois mystères de la foi chrétienne (Incarnation, Passion, Résurrection), couronnés par la gloire éternelle du Christ. Dans cette perspective, la Crucifixion devient l'un des moments clés de l'histoire du Salut et se dote d'une perspective eschatologique.

²⁰ H. BELTING, *Die Basilica dei Ss Martiri... op. cit.*, p. 22-23.

²¹ Alors que H. Belting distingue trois campagnes de décorations (*Ibid.*), C. Ebanista et F. Fusaro n'en dénombrent que deux entre le XI^e et le XIII^e siècle (C. EBANISTA, F. FUSARO, *Cimitile, guida... op. cit.*, p. 36).

²² V. PACE, « La pittura medievale in Campania », dans C. BERTELLI (dir.), *La Pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano, 1994, p. 245.



Figure 4 : Cimitile, paroi occidentale avec le cycle la Passion et les anges cariatides sur la voûte (cliché J. MERECIECA, 2010)



Figure 5 : Cimitile, paroi nord avec ses peintures (cliché J. MERECIECA, 2010)



Figure 6 : Cimitile, paroi orientale avec ses peintures (cliché J. MERCECA, 2010)



Figure 7 : Cimitile, reconstitution des peintures de l'abside du X^e siècle (d'après H. BELTING, 1962, p. 39, fig. 20)

Style

Les peintures présentent des aplats de couleurs puissantes et contrastées, généralement cernés de noir. La gamme chromatique est constituée d'ocre, de bleu marin, de blanc de chaux et de noir de charbon, auxquels s'ajoutent par endroits des

touches de vert. À partir d'une analyse stylistique, H. Belting a distingué deux catégories dans cet ensemble de peintures. La Crucifixion, les Saintes Femmes au Tombeau et la Descente aux limbes appartiennent à la première. En effet, ces peintures montrent des similitudes notables non seulement avec les fresques de Santa Sofia de Benevento, mais également avec celles contemporaines de Rome. Ainsi, ces trois peintures pourraient être l'œuvre d'un peintre romain²³. Toujours selon H. Belting, il est également possible d'établir des filiations stylistiques avec les peintures présentes dans les rouleaux du *Benedictio Fontis* un peu plus tardif (fin du X^e siècle). Compte tenu des similitudes avec certains manuscrits bénéventains, C. R. Dodwell propose d'y voir davantage la production d'un artiste local.

Le second ensemble rassemblant les scènes du Portement de croix, de la *Maiesta Domini* et de saint Thomas montre des caractéristiques stylistiques différentes, et aurait peut-être été réalisé par un peintre bénéventain. Cependant, quelle que soit la scène envisagée, il est indéniable que ces peintures exposent des liens certains avec les œuvres byzantines²⁴.

Du point de vue de la composition, nous retrouvons également un certain nombre de similitudes avec les œuvres romaines des VIII^e et IX^e siècles, telles que la Crucifixion de la chapelle de Theodotus à Santa Maria Antiqua. Cela étant, quelques caractéristiques iconographiques s'en différencient : les rochers, le *perizonium* du Christ, les gestes de la Vierge et Jean. En effet, nous pouvons observer ces spécificités figuratives dans certaines fresques du IX^e siècle, telle celle de San Clemente à Rome (847-855)²⁵ ou celle de la grotte de Vallerano datant du X^e siècle²⁶.

Datation

La Crucifixion et, plus largement, les scènes des murs nord et ouest (auxquelles peuvent s'ajouter les quelques fragments picturaux de l'abside) sont généralement datées de l'époque de Léon III (891-915). Cette proposition de datation repose sur deux arguments majeurs : le premier se fonde sur la présence de l'inscription à l'entrée de l'oratoire ; le second s'appuie sur la scène de la Vocation de Pierre et Paul qui serait un écho aux troubles que connût le commanditaire lors de son ordination épiscopale au

²³ H. BELTING, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden, 1968, p. 99.

²⁴ V. PACE, « La pittura medievale in Campania », *op. cit.*, p. 244-245.

²⁵ Not. 7.

²⁶ Not. 13.

début du X^e siècle²⁷. Pourtant, les études les plus anciennes ne rejetaient pas complètement la possibilité d'une datation légèrement postérieure. Ainsi, à partir de comparaisons stylistiques avec les peintures bénéventaines de la première moitié du X^e siècle, H. Belting²⁸ et C. R. Dodwell²⁹ situent le cycle dans le deuxième quart du X^e siècle voire, peut-être, pas avant les années 950, plaçant ainsi la campagne de décoration après la mort du commanditaire. Cependant, les analyses récentes du cycle pictural ont resitué les peintures sous l'épiscopat de Léon III³⁰.

Bibliographie

- BELTING Hans, *Die Basilica dei Ss Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1962.
- BELTING Hans, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1968.
- BELTING Hans, « Cimitile : le pitture medievali e la pittura meridionale nell'Alto medioevo », dans A. PRANDI (dir.), *L'art dans l'Italie Méridionale. Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux*, Rome, École française de Rome, 1978, p. 183-188.
- BERTELLI Carlo, « Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana », dans F. ZERI (dir.), *Storia dell'arte italiana. Dal Medioevo al Quattrocento*, vol. I, Torino, Giulio Einaudi, 1983, p. 97.
- BRANDENBURG Hugo, ERMINI PANI Letizia, BARBINI Palmira Maria (dir.), *Cimitile e Paolino de Nola. La tomba di S. Felice e il centro di pellegrinaggio, trent'anni di ricerche*, Città del Vaticano, Pontificio istituto di archeologia cristiana, 2003.
- CHERICI Gino, « Cimitile, I, La necropoli », dans *Rivista di Archeologia Cristiana*, 33, 1957, p. 99-125.
- DE MATTEIS Mario, TRINCHESE Antonio (dir.), *Cimitile di Nola. Inizi dell'arte cristiana e tradizioni locali*, Oberhausen, Athena, 2004.
- DE MATTEIS Mario, EBANISTA Carlo (dir.), *Il complesso basilicale di Cimitile : patrimonio culturale dell'umanità ?* Convegno internazionale di studi (Cimitile, 23-24 ottobre 2004), Napoli, Arte tipografica, 2008.

²⁷ H. BELTING, « Cimitile : Le pitture medioevale e la pittura meridionale nell'alto medioevo », *op. cit.*, p. 184-185.

²⁸ H. BELTING, *Die Basilica dei Ss Martiri... op. cit.*, p. 97.

²⁹ C. R. DODWELL, *The Pictorial Arts of the West. 800-1200*, New Haven ; London, 1993, p. 163.

³⁰ C. Bertelli resserre la fourchette chronologique en plaçant les décors entre 895 et 910 (C. BERTELLI, « Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana », dans F. ZERI (dir.), *Storia dell'arte italiana. Dal Medioevo al Quattrocento*, vol. I, Torino, 1983, p. 97). C. Ebanista, F. Fusaro et M. De Matteis tendent à placer ces peintures au début du X^e siècle. Cf. M. DE MATTEIS, C. EBANISTA (dir.), *Il complesso basilicale di Cimitile... op. cit.*, p. 35.

- EBANISTA Carlo, « Cimitile in età longobarda », dans M. ROTILI (dir.), *Società multiculturali nei secoli V-IX: scontri, convivenza, integrazione nel Mediterraneo occidentale*, Atti delle VII Giornate di studio sull'età romanobarbarica (Benevento, 31 maggio-2 giugno 1999), Napoli, Arte Tipografica, 2001, p. 287-320.
- EBANISTA Carlo, FUSARO Filomena, *Cimitile, guida al complesso basilicale e alla città*, Cimitile, Comune di Cimitile, 2010 (2^e édition).
- KOROL Dieter, *Die frühchristlichen Wandmalereien aus den Grabbauten in Cimitile/Nola. Zur Entstehung und Ikonographie alttestamentlicher Darstellungen*, Münster, Aschendorff, 1987.
- PACE Valentino, « La pittura medievale in Campania », dans C. BERTELLI (dir.), *La Pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano, 1994, p. 244-245.
- PANI ERMINI Letizia, « Cimitile : la fase medioevale », dans A. PRANDI (dir.), *L'art dans l'Italie Méridionale. Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux*, Rome, École française de Rome, 1978, p. 177-214.
- PANI ERMINI Letizia, « Cimitile », dans *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IV, Roma, Istituti della Enciclopedia italiana, 1993, p. 790-794.

Not. 2. Müstair



Figure 8 : Müstair, église Sankt Johann, nef, mur nord, deuxième registre, *Crucifixion* (cliché J. MERCIÉCA, 2010)

Situation actuelle : Suisse, Grisons,
Müstair

Édifice : Église abbatiale du monastère
Sankt Johann

Localisation : Nef de l'église, mur nord,
quatrième registre

Technique : peinture à fresque

Dimensions (hors cadre) : 420 × 147 cm

Date : 2^e quart du IX^e siècle.

**Image non libre de
droit**

Figure 9 : Müstair, isométrie de l'église
carolingienne (d'après J. GOLL, M. EXNER,
S. HIRSCH, 2007, p. 115, fig. 70)

L'édifice d'accueil

Dédié à Jean-Baptiste, le monastère bénédictin de Münstair est situé dans le canton des Grisons au sud-est de la Suisse. Sa fondation remonte au dernier quart du VIII^e siècle : grâce à une analyse dendrochronologique, l'église abbatiale et la chapelle dédiée à la Sainte Croix (Heiligkreuz Kapelle) située au sud ont pu être datées des années 770-780³¹. Les sources les plus anciennes datent du IX^e siècle. En effet, le monastère est cité dans *Liber Confraternitatum* de Reichenau (vers 826)³², et dans le *Liber Confraternitatum* de Saint-Gall (entre 830 et 850)³³. Ces mentions renvoient à la localité de Tubre (aujourd'hui aussi nommé Taufers), située à trois kilomètres du monastère³⁴. Mais la légende locale raconte que le monastère, qui abritait des moines venant peut-être de Pfäfers³⁵, aurait été fondé par Charlemagne lui-même, au retour de son couronnement comme roi des Lombards en 774³⁶. Malgré l'absence de documents pouvant confirmer cette histoire, il est indéniable que le monastère occupe alors une position stratégique dans la géopolitique du souverain carolingien et c'est d'ailleurs probablement la raison de sa fondation³⁷. En effet, dépendant de l'évêché de Coire³⁸, le

³¹ M. EXNER, « La situazione della pittura murale nell'VIII secolo. Testimonianze nell'ambito franco », dans V. PACE (dir.), *L'VIII secolo : un secolo inquieto, Atti del Convegno internazionale di studi (Cividale del Friuli, 4-7 dicembre 2008)*, Cividale, 2010, p. 252. La chapelle dédiée à la Sainte Croix fut longtemps considérée comme étant de l'époque romane, mais les sondages stratigraphiques et les analyses dendrochronologiques en 1994 ont rapidement confirmé qu'elle datait de 786 : elle appartenait par conséquent au complexe carolingien (sur ce sujet, voir J. GOLL, « Münstair, Monastero di San Giovanni : la Capella della Santa Croce », dans V. PACE (dir.), *L'VIII secolo : un secolo inquieto... op. cit.*, p. 259-261).

³² « *Nomina fratrum de monasterio qui vocatur Tuberis* » (*Liber confraternitatum Sancti Galli, Augiensis, Fabariensis, MGH Antiquitates, 2, Necrologia Germaniae*, p. 174).

³³ « *Incipiunt nomina Fratrum Tobrensium, Monasterium in Tuberis* » (*Ibid.*, p. 33).

³⁴ En 1157, l'abbaye n'est citée que sous le nom latin de « *monasterium* », autrement dit « Münster » en allemand, nom qui devint éponyme du village, mais aussi de la vallée dans laquelle la communauté religieuse s'installe.

³⁵ H. R. SENNHAUSER, « Dodici secoli del convento di Münstair attraverso la storia dell'arte », dans *Archeologia Medievale*, 17, 1990, p. 27.

³⁶ J. GOLL, M. EXNER, S. HIRSCH, *Münstair : Le pitture parietali medievali nella chiesa dell'abbazia*, trad. L. Veneziano Broccia, Münstair, 2007, p. 22. Cette légende est entretenue au fil des siècles : l'église abbatiale abrite une statue en stuc représentant le souverain faite à l'époque romane, qui aurait pu remplacer une statue plus ancienne (M. SENNHAUSER-GIRARD, « La decorazione pittorica della chiesa del convento di Münstair in epoca carolingia e romanica », dans *Archeologia Medievale*, 17, 1990, p. 35). La légende est corroborée par les inscriptions « *fundator* » et « *edificator primus* », qui apparaissent dans l'une des peintures situées sur les voûtes gothiques (composées en 1492).

³⁷ L'évêque de Coire Constantinus, nommé par Charlemagne en 773 recteur et administrateur de Rhétie, a également probablement joué un rôle dans cette fondation.

³⁸ Münstair dépendait de l'évêché de Coire jusqu'au partage de Verdun en 843, date à laquelle il passa pour un temps entre les mains de l'archevêque de Milan.

complexe se trouvait sur la route reliant la Lombardie à l'Empire par le col de l'Umbrail, devenant ainsi un avant-poste important.

Malgré la possible construction d'une résidence épiscopale dans le complexe en 806, le monastère passe rapidement sous le contrôle direct de l'Empire³⁹. La première moitié IX^e siècle marque une période faste, visible entre autres par le nombre de moines qu'il abritait (jusqu'à quarante-cinq)⁴⁰. Mais la seconde moitié du siècle montre le début d'un déclin : une annotation dans le *Liber Viventium* de Pfäfers (fin du IX^e-début du X^e siècle) signale que le monastère de Münstair n'abrite plus que huit moines et n'a plus d'abbé à sa tête⁴¹. Sous Charles le Gros, entre 877 et 880, le complexe monastique est donné par ce premier à son archichapelain et chancelier Liutard de Vercelli. Puis en 881, il retourne entre les mains de l'évêque de Coire, grâce à un échange de possessions.

Concernant le X^e et le XI^e siècle, nous ne disposons pas de sources, excepté une inscription dédicatoire dans l'abside centrale rapportant la seconde consécration du chœur le 15 août 1087. Néanmoins, les fouilles archéologiques⁴² dans l'église abbatiale ont permis de révéler l'existence d'un violent incendie dans la première moitié du X^e siècle, époque où les églises de Disentis et de Coire sont attaquées par les Sarrazins (vers 940). S'ensuit une nouvelle période durant laquelle l'évêque de Coire fit construire entre 959 et 961 la Tour Planta⁴³ dans la partie nord du complexe, encadrée de tourelles, d'une enceinte et d'un fossé⁴⁴.

Dans la première moitié du XII^e siècle, le monastère est converti en couvent de sœurs bénédictines, changement nécessitant une réorganisation du complexe⁴⁵. Et, un siècle plus tard, l'église abbatiale a déjà pris la fonction d'église paroissiale, au moins pour les habitants du Val Venosta. À partir du XIII^e siècle, le monastère devient un lieu

³⁹ Avec la nouvelle organisation territoriale en comtés, l'abbaye échappa au contrôle de l'évêque et passa dans les possessions du comte (J. GOLL, M. EXNER, S. HIRSCH, *Münstair : Le pitture parietali medievali... op. cit.*, p. 31).

⁴⁰ Pour une synthèse sur l'histoire religieuse et politique du monastère : E. MEYER-MARTHALER, « Münstair », dans E. GILOMEN-SCHENKEL (dir.), *Frühe Klöster, die Benediktiner und Benediktinerinnen in der Schweiz*, coll. « Helvetia Sacra, III/I », Bern, 1986, p. 1882-1893.

⁴¹ *Liber confraternitatum Sancti Galli... op. cit.*, p. 394.

⁴² Sur les différentes étapes de constructions et de modifications du monastère : H. R. SENNHAUSER (dir.), *Münstair, Kloster St. Johann. Zur Klosterlage, Vorklösterliche Befunde*, vol. 1, Zürich, 1996.

⁴³ Cette tour perd sa fonction au début du XVI^e siècle pour être transformée en bâtiment d'habitation.

⁴⁴ Sur l'histoire du monastère à partir du XI^e siècle : J. GOLL, M. EXNER, S. HIRSCH, *Münstair : Le pitture parietali medievali... op. cit.*, p. 33-42.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 34.

de pèlerinage en raison du miracle du Saint-Sang⁴⁶, mais aussi un objet de luttes entre les différents pouvoirs durant les XIV^e et XV^e siècles.

L'église, dédiée à saint Jean-Baptiste, prend la forme d'une église-halle⁴⁷, c'est-à-dire une église à nef unique terminée, ici, par trois absides orientées. Elle ne dispose pas de portail et, malgré sa taille restreinte, sa largeur reste assez importante (12,80 mètres). De part et d'autre de la nef (au nord et au sud), deux annexes terminées également par une abside s'étendaient à l'origine sur toute la longueur du bâtiment. Toutes deux donnaient accès à l'église par une porte et contenaient chacune un autel. L'annexe nord jouxtait la zone réservée à l'évêque et celle du sud était desservie par l'aile abritant les moines⁴⁸. Ainsi, il semble qu'aucun accès n'était prévu pour les laïcs, excepté pour les quelques hôtes qui résidaient temporairement au monastère⁴⁹. Ces deux annexes, reliant l'église aux autres bâtiments du monastère, pouvaient donc aussi servir à la liturgie, en faisant peut-être office de sacristie, mais également à rassembler les deux chœurs de l'office avant d'entrer en procession dans

⁴⁶ On raconte que la religieuse Agnès, fille d'un cavalier de Sent (dans la plaine d'Engadine) se serait apprêtée un Jeudi Saint à la Communion sans être « en grâce de Dieu » et aurait caché l'hostie dans un voile gardé dans sa malle. Cet hostie se transforma par miracle en chair et en sang (*Ibid.*, p. 34-36)

⁴⁷ Ce genre de plan, dont l'origine proviendrait à la fois d'Orient et du répertoire architectural de l'Antiquité, est assez particulier dans cette région des Grisons : on le retrouve dans les églises de Mistail et de Disentis (L. BIRCHLER, « Zur karolingischen Architektur und Malerei in Münter-Müstair, Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern », dans L. BIRCHLER, E. PELICHET, A. A. SCHMID (dir.), *Joseph Zemp (1869-1942) piam memoriam, Akten zum III. Internationalen Kongress für Frühmittelalterforschung (Lausanne, 1951)*, Olten - Lausanne, 1954, p. 167-252).

⁴⁸ Pour une analyse sur l'organisation spatiale du monastère : H. R. SENNHAUSER, « Funktionale Bestimmung von Trakten und Räumen der karolingischen Klosteranlage von Müstair », dans H. R. SENNHAUSER (dir.), *Wohn- und Wirtschaftsbauten frühmittelalterlicher Klöster*, Internationales Symposium (Zurzach-Müstair, 29 September - 1 Oktober 1995), Zürich, 1996, p. 283-300.

⁴⁹ Charles le Chauve notamment y séjourna cinq jours en l'an 841 (*Ibid.*, p. 290), probablement dans l'aile ouest du cloître qui servait alors à l'accueil des hôtes (H. R. SENNHAUSER (dir.), *Müstair, Kloster St. Johann. Zur Klosterlage, Vorklösterliche Befunde*, vol. 1, Zürich, 1996 ; ID., « Cathédrales et églises abbatiales carolingiennes en Suisse », dans *Hortus Artium Medievalium*, 8, 2002, p. 33-48). La question de l'accès des laïcs à l'église reste une question fortement débattue. En effet, dans sa thèse de doctorat soutenue en 2007, J. K. ATAOGUZ défend l'hypothèse d'une église accessible aux laïcs de la vallée de Müstair. Dans cette perspective, l'auteur attribue au cycle pictural qui se déploie sur les parois de l'abbatiale une fonction bien spécifique : celle de servir aux prêches des moines à destination des laïcs locaux (J. K. ATAOGUZ, *The Apostolic Commissioning of the Monks of Saint John in Müstair, Switzerland : Painting and Preaching in a Churraetian Monastery*, PhD thesis, Harvard University, 2007). Cependant, dans son dernier article paru en 2010, H. R. Sennhauser réfute cette hypothèse. Selon lui, l'église n'était prévue à l'origine que pour servir les offices divins et la liturgie des moines (auxquels s'ajoutaient les hôtes hébergés au monastère), en témoigne l'absence d'accès à l'abbatiale en dehors de la clôture. De même, la pratique du prêche effectué par les moines n'est pas attestée à Müstair pour cette époque (H. R. SENNHAUSER, « Kirche und Konventflügel im Kloster St. Johann in Müstair : Raumorganisation und Nutzung », dans *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 67, 2010, p. 1-8). Cependant, les vestiges d'une clôture de chœur (actuellement exposés dans le musée du monastère) supposent un besoin de séparer les moines des laïcs. Ainsi, compte tenu de l'organisation architecturale de l'église, il est fort probable que cette clôture était conçue pour séparer la communauté des hôtes du monastère.

l'église⁵⁰. Les murs de l'abbatiale ont été peints à l'époque carolingienne, mais certaines peintures, notamment celles dans les absides, ont été recouvertes au XII^e siècle par une seconde couche picturale. Suite à un incendie survenu en 1492, la couverture, à l'origine en bois, a été remplacée par des voûtes d'ogives retombant sur deux files de colonnes (matérialisant ainsi des bas-côtés).

Une partie des peintures carolingiennes et romanes, alors cachées sous une couche de badigeon, furent découvertes en 1896 par J. Zemp et Robert Durrer⁵¹ ; le reste du cycle fut mis au jour entre 1947 et 1951. À l'heure actuelle, le monastère est toujours en fonction et est inscrit au patrimoine mondial de l'UNESCO depuis 1983.

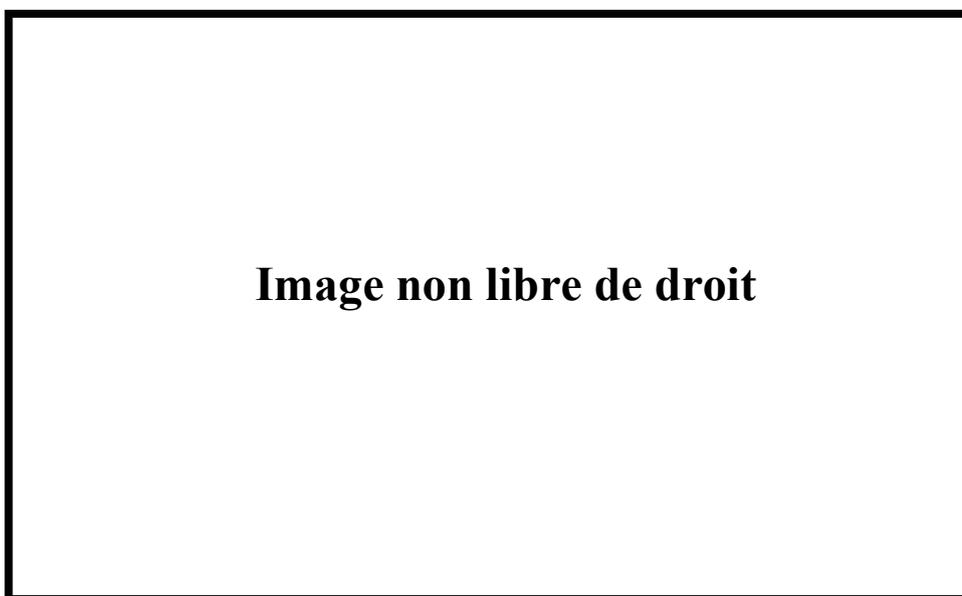


Figure 10 : Müstair, plan du monastère à l'époque carolingienne (d'après H. R. SENNHAUSER, 2002, fig. 27)

⁵⁰ L. BIRCHLER, « Le cycle de fresques carolingiennes au monastère Saint-Jean de Mustair (Partie I) », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 94/4, 1950, p. 356-357.

⁵¹ J. ZEMP, R. DURRER, *Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden*, coll. « Kunstdenkmäler der Schweiz », 1906-1910.



Figure 11 : Münstair, les trois absides et leur décor peint, ainsi que les voûtes d’ogives du XV^e siècle (cliché J. MERDIECA, 2010)

Emplacement de la peinture

La Crucifixion est représentée sur le mur nord de la nef au quatrième registre (dans le sens de la lecture du cycle, c’est-à-dire en partant du haut de la paroi).

Description

La scène peinte à fresque⁵² est très endommagée et la majeure partie de l’œuvre a disparu. Néanmoins, une observation globale reste possible.

La scène se déroule sur l’équivalent de deux panneaux. Elle est délimitée par un large cadre composé de bandes ocre-rouge, ocre-jaune, blanches et bleues, scandées par des disques blancs sur lesquels sont peints des masques jaunes⁵³. À l’origine, ce cadre

⁵² La technique picturale employée à Münstair est décrite dans J. GOLL, M. EXNER, S. HIRSCH, *Münstair : Le pitture parietali medievali... op. cit.*, p. 58-61.

⁵³ Des tiges florales blanches et noires se déploient également par endroits, mais ces motifs ont été ajoutés après l’incendie du X^e siècle. Sur l’étude du cadre : S. HIRSCH, « Welt ordnen. Das Gliederungssystem der karolingischen Fresken in St. Johann zu Münstair », dans *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 70/3, 2013, p. 161-183.

supportait un *titulus*, aujourd'hui effacé, qui accompagnait la fresque⁵⁴. Contrairement aux autres scènes peintes, l'espace imparti à la Crucifixion n'est pas strictement quadrangulaire puisqu'il surmonte l'accès à l'annexe nord (muré par la suite), obligeant le peintre à adapter le cadre de la scène à l'arcature de la porte. La scène est également légèrement tronquée dans sa partie orientale par l'adjonction postérieure d'une colonne semi-engagée. La Crucifixion se déroule sur un fond brun clair pour la moitié inférieure de la scène et bleu rehaussé de lignes incurvées blanches et grises (le ciel avec des nuages ?) dans les parties supérieures. Il est envisageable qu'il y ait eu un paysage esquissé qui servait de fond à l'événement, notamment les monts Agra et Gareb qui semblent apparaître de chaque côté de la traverse de la croix sous la forme de monticules ocre-rouge.

Le Christ en croix apparaît au tiers gauche de la composition : seule la partie inférieure de son corps et son nimbe restent visibles. La position du nimbe indique que la tête du Christ est penchée vers son épaule droite. Les pieds étant cloués séparément, Jésus est fixé à une croix latine ocre-rouge (brune à l'origine ?) par quatre clous. Ses membres inférieurs ne montrent aucune flexion : ses jambes, plaquées contre le *stipes*, sont strictement parallèles et ses hanches, ceintes d'un *perizonium* rouge noué sur le côté, ne semblent pas présenter de déhanchement. Il est fort probable que son corps était droit contre la croix. Concernant le buste et les membres supérieurs du Crucifié, l'état actuel de la peinture ne nous permet pas de nous avancer dans une description. Peut-être était-il représenté sans flexion, le torse raide et plaqué contre la croix, les bras tendus et les mains allongées contre la traverse avec les pouces en abduction, comme dans la Crucifixion de Cimitile ?

L'état de conservation de la fresque ne nous permet pas non plus de discerner les traits physiologiques du Christ. Actuellement, seule une partie du nimbe cruciforme ocre-rouge et blanc, ainsi que sa chevelure ocre-rouge clair sont perceptibles. Néanmoins, l'observation de la Descente aux limbes (mur nord, quatrième registre), mieux conservée, expose un Christ barbu à la chevelure brune et longue. Le Crucifié présentait donc à l'origine la même physiologie. Cependant, il nous est impossible de savoir si ses yeux étaient ouverts ou clos.

⁵⁴ À chaque scène peinte sur la paroi de l'église correspondait une inscription qui explicitait le sens de l'image. Presque toutes effacées, il ne reste aujourd'hui que de rares témoins, tels qu'au-dessous de la scène de Jésus au temple (paroi nord, deuxième registre). À ce propos, voir l'analyse de chaque scène du cycle dans J. GOLL, M. EXNER, S. HIRSCH, *Müstair : Le pitture parietali medievali...* op.cit.

La croix, ocre-rouge, est large, de forme latine et reposait peut-être directement sur le cadre de la scène. Il est intéressant de noter que le *titulus*, si souvent représenté dans les exemples de la même époque, est absent de cette composition.

Le Christ en croix est accompagné de plusieurs personnages qui se répartissent de part et d'autre de la croix. Les astres semblent absents de la scène. À la droite du Christ, nous pouvons observer les parties inférieures de deux personnages. Celui placé directement sous la traverse porte une tunique courte grise et blanche, des jambières ocre-rouge et une ceinture ornée de la même couleur. Il est tourné vers le crucifié et amorce un pas vers lui. Il semble que les mains soient ramenées vers le corps. Par son attitude, son pas vers le crucifié et son vêtement, il s'agit de l'un des deux soldats, probablement le porte-lance Longin. Derrière lui, se devine le bas d'une tunique blanche longue. Cette figure en pied, de face et de taille plus grande que le soldat, laisse penser qu'il s'agit de la Vierge. La partie à l'extrême gauche, tronquée par l'adjonction postérieure d'une colonne semi-engagée, est complètement effacée : peut-être qu'une autre sainte Femme complétait le duo comme à Olevano sul Tusciano⁵⁵, ou bien l'un des larrons ?

À la gauche du Christ, d'autres personnages participent à la scène. Juste sous la traverse, nous retrouvons un petit personnage, sûrement Stephaton, vêtu d'une tunique courte ocre-rouge, est tourné vers le crucifié. Les bras relâchés, le porte-éponge semble être de dos. De sa main gauche, il tient un récipient rouge, le seau contenant le fiel mêlé de vinaigre. Juste derrière lui, se devine la partie inférieure d'une ample tunique portée visiblement par un personnage plus grand et tourné vers la croix, probablement Jean. Il est vêtu d'une longue tunique blanche surmontée d'un voile ocre-jaune (un *pallium* ?), ainsi que d'une étoffe ocre-rouge descendant le long de son corps. Le pli de l'une de ses emmanchures blanches laisse supposer que l'apôtre avait la main droite relevée, comme à San Clemente⁵⁶. À la droite de Jean, l'un des deux larrons est peint : seule la partie haute de la croix ocre-rouge du personnage est encore visible. Les bras passés derrière la traverse, il détourne la tête du Christ. La scène est complétée à l'extrême droite par un groupe de protagonistes, massés, regardant de face et tenant des lances (des soldats ?), dont il ne reste aujourd'hui que les têtes. L'un d'eux se détache du groupe : il pourrait s'agir du centurion qui reconnaît la divinité du Christ⁵⁷ ou bien l'un des soldats brisant les jambes des larrons.

⁵⁵ Cf. Not. 3.

⁵⁶ Not. 7.

⁵⁷ J. GOLL, M. EXNER, S. HIRSCH, *Müstair : Le pitture parietali medievali... op.cit.*, p. 168.

La Crucifixion et son environnement

La scène de la Crucifixion tient une place importante dans le cycle Müstair, notamment par la taille imposante de l'image qui se déploie sur deux panneaux. Elle s'intègre dans un vaste cycle narratif qui s'étendait à l'origine sur les murs latéraux de la nef, ainsi que le mur occidental. Ce programme comprenait un peu plus de quatre-vingts scènes panneauées et disposées sur cinq registres superposés. Le cycle se divise en trois parties : les vingt premiers tableaux représentent l'histoire du roi David et de son fils Absalon et les quarante-sept autres illustrent l'Enfance du Christ, sa Vie publique et ses Miracles, sa Passion, sa Résurrection. La narration se poursuivait par l'Ascension qui est située au-dessus des trois absides orientales et qui fait face à un grand Jugement Dernier (paroi occidentale). S'ajoutent à cet ensemble des scènes hagiographiques ou des scènes relatives aux apôtres sur le registre inférieur des deux parois latérales – probablement quatorze à l'origine, mais aujourd'hui très altérées. Cette thématique se déploie également sur les parois des trois absides orientales, où nous trouvons des séquences mettant en scène Pierre, Paul et Jean-Baptiste. Cependant, certaines d'entre elles ont été recouvertes par une autre couche picturale au XII^e siècle, visible dans la partie inférieure des trois absides⁵⁸. Les absides sont couronnées dans leur conque par trois visions théophaniques : au nord la *Traditio legis* ; au centre le Christ Sauveur entre les symboles des évangélistes et des archanges ; au sud le Christ en buste dans un *clipeus* placé au centre d'une croix encadrée par les bustes de la Vierge, de Pierre, de Paul et d'un ange, le tout surmontant le Tétramorphe.

Le cycle peint carolingien offre une lecture continue : le début du cycle commence au registre supérieur de la paroi sud et se termine au registre inférieur à l'extrémité est de la paroi sud. L'ensemble associe l'histoire de David et Absalon à l'histoire du Christ, depuis sa naissance jusqu'à sa gloire éternelle. Selon J. S. Cwi, le choix des scènes de David et Absalon ferait écho aux tensions politiques de l'époque de la création du cycle⁵⁹. Dans cette acception, elles évoqueraient l'insurrection des fils de Louis le Pieux contre l'empereur carolingien⁶⁰. Bien plus que de considérer une

⁵⁸ La couche de peintures romanes a été produite vers 1200, après que le monastère ait été transformé en couvent de religieuses.

⁵⁹ J. Cwi SAUER, « A study in Carolingian political theology : The David cycle at St. John Müstair », dans A. A. SCHMID (dir.), *Riforma religiosa e arti nell'epoca carolingia*, Atti del XXIV Congresso CIHA (Bologna, 10-18 settembre 1979), Bologna, 1983, p. 117-127.

⁶⁰ Les premières tensions remontent à 829 : les trois premiers fils de Louis le Pieux furent évincés du pouvoir au profit de Charles, fils de Louis né d'une seconde union. Cette situation entraîna une rébellion des trois fils en 833 engendrant la déposition temporaire de Louis le Pieux.

influence directe des événements historiques sur le cycle de Müstair, M. Exner⁶¹ souligne la possibilité de comprendre la partie vétérotestamentaire du cycle à travers le prisme des commentaires de l'époque traitant de la querelle de famille⁶², mais aussi à travers les transferts territoriaux liés aux nombreux changements de pouvoir au sein du diocèse de Coire, dont le monastère dépendait. Soulignant la cohérence de l'ensemble pictural, A.-O. Poilpré propose, en revanche, une autre lecture du cycle, l'inscrivant dans la conception ecclésiologique de l'époque carolingienne⁶³. Cet ensemble pictural illustre les trois temporalités de l'Église universelle. Ainsi, le premier temps est évoqué par les scènes vétérotestamentaire, David étant mis en parallèle avec le Christ, et ses frères étant un écho aux Juifs. Le second apparaît dans la vie du Christ et de son avènement, qui trouve son prolongement dans une troisième temporalité exposée dans la vie des saints et leur martyre, temps qui est celui de l'Église pérégrinante, incarnée par le Christ. Dans cette perspective, l'ensemble du programme iconographique propose une vision de temps universel, celui de Dieu, incarné par le Christ et son Église. La Crucifixion prend ainsi place à l'intérieur de cycle en tant qu'événement « historique ». Mais comme l'a noté M. Sennhauser-Girard, l'ensemble du cycle, d'une grande cohérence, montre la haute réflexion théologique en amont de ce programme⁶⁴, qui réunit l'Ancien et le Nouveau Testament, à travers les figures de David, personnage emblématique cher à Charlemagne, et le Christ, pilier central de la culture carolingienne.

⁶¹ M. EXNER, « Il ciclo di Davide », dans J. GOLL, M. EXNER, S. HIRSCH, *Müstair : Le pitture parietali medievali... op. cit.*, p. 92-94.

⁶² M. Exner fait notamment référence au *De reverentia filiorum erga patres et subditorum erga reges* écrit par Raban Maur en 834 (*Ibid.*).

⁶³ A.-O. POILPRÉ, « Représenter la vie du Christ au temps de Charlemagne », conférence donnée à l'occasion du colloque *Charlemagne : les temps, les espaces, les hommes. Construction et déconstruction d'un règne*, Deutsches Historisches Institut de Paris, 26-28 mars 2014, [En ligne] URL : <http://www.dhi-paris.fr/de/home/veranstaltungen/podcast/charlemagne.html>

⁶⁴ M. SENNHAUSER-GIRARD, « La decorazione pittorica della chiesa dell convento di Müstair in epoca carolingia e romanica », *op. cit.*, p. 38.



Figure 12 : Müstair, vue des absides centrale et nord avec les couches picturales carolingiennes et romanes (cliché J. MERCIÉCA, 2010)

Image non libre de droit

Figure 13 : Müstair, schéma présentant l'organisation du cycle pictural (d'après J. GOLL, M. EXNER, S. HIRSCH, 2007, p. 13, fig. 3)

Style

Malgré la détérioration des couleurs (due notamment aux infiltrations d'eau et aux incendies), nous pouvons observer que la base tonale principale de la peinture est composée de couleurs chaudes à base d'ocre : de l'ocre rouge, de l'ocre jaune, auxquels s'ajoutent du blanc (parfois rosé), du gris, du bleu et, par endroit, du noir. Ces tons sont utilisés en contraste pour créer les volumes. La couleur grise des visages est rehaussée d'ocre qui dessine les traits physiologiques, couleur que l'on retrouve dans les tuniques et les architectures (servant de fond pour les autres scènes). La principale qualité de cette peinture est le traitement de la lumière, créée notamment grâce aux rehauts de blanc. Face à ce traitement de la lumière, certains auteurs n'ont pas hésité à qualifier le style de Müstair d'« impressionniste »⁶⁵.

Les personnages sont traités de façon frontale, aspect qui leur confère une certaine immobilité. Les visages sont ronds, les yeux allongés en amande, les corps trapus et les draperies imposantes.

La peinture de Müstair trouve des échos dans les œuvres carolingiennes, telles que la crypte de Saint-Germain d'Auxerre ou les peintures de Sankt Georg in Oberzell à Reichenau dans le rapport entre les personnages et l'architecture⁶⁶. Mais l'art de Müstair ne semble pas exclusivement tourné vers le nord de l'Europe et montre également de nombreuses filiations avec les peintures de l'Italie du Nord, telles que celles de Castelseprio (dans la gamme chromatique, les ornements des encadrements, la physiologie des personnages, les motifs architecturaux des fonds, mais aussi l'utilisation des rehauts de blanc pour créer les modelés et la lumière). Ces rehauts se retrouvent également dans la peinture romaine (San Clemente à Rome⁶⁷) et dans de nombreuses peintures bénéventaines⁶⁸. Les similitudes avec les œuvres de la péninsule italienne laissent supposer que le (ou les) peintre(s) en charge de la décoration était peut-être originaire de la Lombardie.

⁶⁵ C. DAVIS-WEYER, « Müstair, Milano e l'Italia carolingia », dans C. BERTELLI (dir.), *Il millenio ambrosiano. La Città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, Milano, p. 228.

⁶⁶ G. DE FRANCOVICH, « Il ciclo pittorico della chiesa di S. Giovanni a Münster (Müstair) nei Grigioni », dans *Arte Lombarda*, II, 1956, p. 28-50.

⁶⁷ Not. 7.

⁶⁸ C. BERTELLI, « Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana », dans *Storia dell'arte italiana. Dal Medioevo al Quattrocento*, vol. I, Torino, 1983, p. 64.

Datation

Différentes propositions ont été soumises pour la datation de ces décors. Alors que certains chercheurs proposent une date contemporaine à la fondation du monastère⁶⁹, c'est-à-dire dans les années 780, la majeure partie des études, et notamment les plus récentes, les situent dans la première moitié du IX^e siècle. En effet, J. Sauer-Cwi, trouvant dans les choix iconographiques des résonances historiques, les place entre 835 et 839. C. Davis Weyer situe les peintures autour des années 830 peut-être vers 824, hypothèse partagée par M. Sennhauser-Girard. Les récentes analyses archéologiques confirmant ces hypothèses, J. Goll, M. Exner et S. Hirsch envisagent une datation dans le second quart du IX^e siècle en s'appuyant à la fois sur les similitudes stylistiques avec des peintures d'Italie du Nord, mais également sur les choix iconographiques⁷⁰.

Bibliographie

Sources et documents d'archives :

- *Liber Confraternitatum Sancti Galli, Augiensis, Fabariensis*, P. PIPER (éd.), MGH *Antiquitates*, 2, *Necrologia Germaniae*, Berlin, Weidmannos, 1884, p. 33, 174 et 394.

Études :

- ATAOGUZ Jenny Kirsten, *The Apostolic Commissioning of the Monks of Saint John in Münstair, Switzerland : Painting and Preaching in a Churraetian Monastery*, PhD thesis, Harvard University, 2007.
- AUTENRIETH Hans Peter, « Architettura dipinta », dans *Enciclopedia dell'arte Medievale*, II, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1991, p. 380-397.
- AUTENRIETH Hans Peter, « Oberitalienische Wandmalereien vom 9. bis 11. Jahrhundert. Zum Stand der Konservierung, Dokumentation und kunsthistorischen Forschung », dans M. EXNER (dir.), *Wandmalerei des frühen Mittelalters. Bestand, Maltechnik, Konservierung. Eine Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in Zusammenarbeit mit der Verwaltung der Staatlichen Schöller und Gärten in Hessen (Lorsch, 10-12 Oktober 1996)*, München, ICOMOS, 1998, p. 129-154.

⁶⁹ L. BIRCHLER, « Le cycle de fresques carolingiennes au monastère Saint-Jean de Mustair (Partie I) », *op. cit.*, p. 167-252.

⁷⁰ Cette hypothèse est partagée par Y. Christe (Y. CHRISTE, « Recension : Goll, Exner, Hirsh 2007 », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 51, 2008, p. 274) et F. Crivello (F. CRIVELLO, « L'arte », dans F. CRIVELLO, C. SEGRE MONTEL (dir.), *Carlo Magno e le Alpi. Viaggio al centro del Medioevo*, Milano, 2006, p. 30).

- BERTELLI Carlo, « Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana », dans F. ZERI (dir.), *Storia dell'arte italiana. Dal Medioevo al Quattrocento*, vol. I, Torino, G. Einaudi, 1983, p. 5-167, en particulier p. 62-65.
- BIRCHLER Linus, « Le cycle de fresques carolingiennes au monastère Saint-Jean de Müstair (Partie I) », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 94/4, 1950, p. 355-360.
- BIRCHLER Linus, « Zur karolingischen Architektur und Malerei in Münster-Müstair, Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern », dans L. BIRCHLER, E. PELICHET, A. A. SCHMID (dir.), *Joseph Zemp (1869-1942) piam memoriam*, Akten zum III. Internationalen Kongress für Frühmittelalterforschung (Lausanne, 1951), Olten - Lausanne, Urs Graf Verlag, 1954, p. 167-252.
- BIRCHLER Linus, « Zur Ikonographie des karolingischen Wandmalereien von Müstair », dans *Kunstchronik*, 7, 1954, p. 101-102.
- BRENK Beat, *Romanische Wandmalerei in der Schweiz*, Bern, Francke Verlag, 1963, p. 28.
- BRENK Beat, « Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends », dans *Wiener Byzantinische Studien*, 3, 1966, p. 107-130.
- BÜTTNER Heinrich, MÜLLER Iso, « Das Kloster Müstair im Früh- und Hochmittelalter », dans *Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte*, 50, 1956, p. 12-84.
- CHRISTE Yves, « Recension : Goll, Exner, Hirsh 2007 », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 51, 2008, p. 271-274.
- CRIVELLO Fabrizio, « L'arte », dans F. CRIVELLO et C. SEGRE MONTEL (dir.), *Carlo Magno e le Alpi. Viaggio al centro del Medioevo*, Milano, Skira, 2006, p. 29-33.
- CWI SAUER Joan, *St. John, Müstair and St. Benedikt, Malles : A study in Carolingian Imperial Iconography*, Baltimore, Maryland, 1978.
- CWI SAUER Joan, « A study in Carolingian political theology : The David cycle at St. John Müstair », dans A. A. SCHMID (dir.), *Riforma religiosa e arti nell'epoca carolingia*, Atti del XXIV Congresso CIHA (Bologna, 10-18 settembre 1979), Bologna, CLUEB, 1983, p. 117-127.
- DAVIS-WEYER Caecilia, « Müstair, Milano et l'Italia carolingia », dans C. BERTELLI (dir.), *Il Millennio Ambrosiano*, I, Milano, una capitale da Ambrogio ai carolingi, Milano, Electa, 1987, p. 207-237.
- DAVIS-WEYER Caecilia, « Müstair », dans *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VIII, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1997, p. 621-622.
- DE FRANCOVICH Geza, « Il ciclo pittorico della chiesa di S. Giovanni a Münster (Müstair) nei Grigioni », dans *Arte Lombarda*, 2, 1956, p. 28-50.

- EXNER Matthias, « La pittura murale carolingia in ambito alpino. Problemi di trasmissione della tradizione pittorica tra l'VIII e la metà del IX secolo », dans *Carlo Magno e le Alpi*, Atti del XVIII Congresso internazionale di studio sull'alto Medioevo (Suza-Novalesa, 19-21 ottobre 2006), Spolète, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2007, p. 353-384.
- EXNER Matthias, « La situazione della pittura murale nell'VIII secolo. Testimonianze nell'ambito franco », dans V. PACE (dir.), *L'VIII secolo : un secolo inquieto*, Atti del Convegno internazionale di studi (Cividale del Friuli, 4-7 dicembre 2008), Cividale, Comune di Cividale, 2010, p. 252-258.
- GOLL Jürg, EXNER Matthias, HIRSCH Susanne, *Müstair : Le pitture parietali medievali nella chiesa dell'abbazia*, traduit de l'allemand par L. Veneziano Broccia, Müstair, Amici dell'abbazia San Giovanni di Müstair, 2007.
- GOLL Jürg, « Müstair, Monastero di San Giovanni : la Cappella della Santa Croce », dans V. PACE (dir.), *L'VIII secolo : un secolo inquieto*, Atti del Convegno internazionale di studi (Cividale del Friuli, 4-7 dicembre 2008), Cividale del Friuli, Commune di Cividale del Friuli, 2010, p. 259-261
- HIRSCH Susanne, « Welt ordnen. Das Gliederungssystem der karolingischen Fresken in St. Johann zu Müstair », dans *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 70/3, 2013, p. 161-183.
- MEYER-MARTHALER Elisabeth, « Müstair », dans E. GILOMEN-SCHENKEL (éd.), *Frühe Klöster, die Benediktiner und Benediktinerinnen in der Schweiz*, coll. Helvetia Sacra, III/I, Bern, Francke Verlag, 1986, p. 1882-1893.
- MÜLLER Iso, « Karl der Grosse und Müstair », dans *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, 26, 1976, p. 276-277.
- POILPRÉ Anne-Orange, « Représenter la vie du Christ au temps de Charlemagne », conférence donnée à l'occasion du colloque *Charlemagne : les temps, les espaces, les hommes. Construction et déconstruction d'un règne*, Deutsches Historisches Institut de Paris, 26-28 mars 2014, [En ligne] URL : <http://www.dhi-paris.fr/de/home/veranstaltungen/podcast/charlemagne.html>
- RUTISHAUSER Hans, « Der Benediktinerkloster St. Johann in Müstair als Zeuge karolingischer Kulturpolitik », dans *Karl der Grosse und Europa*, Symposium (Berlin, 2003), Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern, Lang, 2004, p. 55-61.
- SENNHAUSER-GIRARD Marèse, « La decorazione pittorica della chiesa dell convento di Müstair in epoca carolingia e romanica », dans *Archeologia Medievale*, 17, 1990, p. 35-42.
- SENNHAUSER Hans Rudolf et SENNHAUSER-GIRARD Marèse, *Die Ikonographie der karolingischen Fresken von Müstair im Graubünden*, Basel, s.n., 1966.

- SENNHAUSER Hans Rudolf, « Müstair, St. Johann », dans *Vorromanische Kirchenbauten, Katalog der Denkmäler bis zum Aussegang der Ottonen*, München, Prestel Verlag, 1966-1971, p. 295-296.
- SENNHAUSER Hans Rudolf, « Dodici secoli del convento di Müstair attraverso la storia dell'arte », dans *Archeologia Medievale*, 17, 1990, p. 25-34.
- SENNHAUSER Hans Rudolf, « Funktionale Bestimmung von Trakten und Räumen der karolingischen Klosteranlage von Müstair », dans SENNHAUSER Hans Rudolf (dir.), *Wohn- und Wirtschaftsbauten frühmittelalterlicher Klöster*, Internationales Symposium (Zurzach-Müstair, 29 September - 1 Oktober 1995), Zürich, VDF, 1996, p. 283-300.
- SENNHAUSER Hans Rudolf (dir.), *Müstair, Kloster St. Johann. Zur Klosterlage, Vorklösterliche Befunde*, vol. 1, Zürich, VDF Hochschulverlag AG an der ETH Zürich, 1996.
- SENNHAUSER Hans Rudolf, « Cathédrales et églises abbatiales carolingiennes en Suisse », dans *Hortus Artium Medievalium*, 8, 2002, p. 33-48.
- SENNHAUSER Hans Rudolf (dir.), *Frühe Kirchen im östlichen Alpengebiet : von der Spätantike bis in ottonische Zeit*, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2003.
- SENNHAUSER Hans Rudolf (dir.), *Müstair, Kloster St. Johann. 4 : Naturwissenschaftliche und technische Beiträge*, Zürich, VDF Hochschulverlag AG an der ETH Zürich, 2007.
- SENNHAUSER Hans Rudolf, « Kirche und Konventflügel im Kloster St. Johann in Müstair : Raumorganisation und Nutzung », dans *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 67, 2010, p. 1-8.
- SFORZA VATTOVANI Fulvia, « Pittura altomedioevale nelle regioni alpine : Malles, Münster, Naturno », dans *Aquileia e l'arco alpine orientale*, Atti dell 6 Settimana di studi aquileiesi (Aquileia, 25 aprile-1 maggio 1975), coll. « Antichità altoadriatiche, 9 », Udine, Arti grafiche friulane, 1976 p. 487-503.
- SIDLER W., « Münster-Tuberis. Eine karolingische Stiftung », dans *Jahrbuch für Schweizerische Geschichte*, 31, 1906, p. 207-348.
- ZEMP Josef et DURRER Robert, *Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden*, coll. Kunstdenkmäler der Schweiz, Genf, Atar, 1906-1910.
- ZEMP Josef et DURRER Robert, « Das Kloster St Johann zu Münster in Graubünden », dans *Mitteilungen der schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler*, Genève, 1910.

Not. 3. Olevano sul Tusciano



Figure 14 : Olevano sul Tusciano, grotta di san Michele, chapelle San Michele, nef, mur sud, *Crucifixion* (cliché J. MERCIÉCA, 2010)

Situation actuelle : Italie, Campanie,
Olevano sul Tusciano

Édifice : Grotte de San Michele, chapelle
San Michele

Localisation : nef, mur sud

Technique : peinture à fresque

Date : deuxième moitié du X^e siècle
(voire dernier quart du X^e siècle)

Dimensions : 237 × 175 cm

**Image non libre
de droit**

Figure 15 : Olevano sul Tusciano, plan de la
grotte et de ses chapelles (d'après
R. ZUCCARO, 1977, ill. 3)

L'édifice d'accueil

La grotte d'Olevano sul Tusciano est située dans l'actuelle province de Salerne, sur le flanc ouest du Monte Raione. Il s'agit d'une grande cavité naturelle dédiée à l'archange Michel, qui s'accompagne d'un autre complexe localisé plus bas dans la vallée, et dédié à San Vincenzo (aujourd'hui en ruine)⁷¹. Cette caverne se présente sous la forme d'un couloir de plus d'un kilomètre de long et près de cinquante mètres de large. À l'entrée de la grotte se trouvent les vestiges des bâtiments monastiques qui s'étendaient également hors de la grotte⁷². À l'intérieur de la cavité étaient autrefois rassemblées sept chapelles réparties le long d'un chemin jalonné de marches pour accéder au fond de la cavité, situé en hauteur. Aujourd'hui, seules quatre d'entre elles subsistent. Le premier oratoire, situé en haut de l'escalier menant à la grotte et dédié à l'archange, est l'église majeure par sa taille (15 × 6 mètres) et par le cycle pictural qu'elle contient. Elle prend la forme d'une nef unique ouverte à l'ouest et terminée par trois absides orientées recouvertes d'une voûte en plein cintre et communicant entre elles par une ouverture. Le second oratoire, placé juste à côté, au nord, est de taille plus réduite. Il est composé d'un espace quadrangulaire non couvert accessible par un mur orné de deux niches, espace donnant accès à une salle couverte d'une coupole conique. Un peu plus loin dans la grotte, apparaissent sur la droite les murs de fondation de la troisième chapelle. Comme la précédente, elle présentait un plan divisé en deux espaces : le premier, quadrangulaire s'ouvrait sur une salle terminée par une abside. En continuant plus au fond de la grotte et en gravissant la pente, nous arrivons aux trois oratoires suivants répartis de part et d'autre du chemin. Seul celui de gauche est conservé. De forme simple, quadrangulaire, il dispose de multiples ouvertures sur l'extérieur. Les deux autres semblent présenter également un plan quadrangulaire. Enfin, le dernier oratoire culmine en haut de la « colline ». Plongé dans l'obscurité la plus totale, il est construit sur un plan quadrangulaire, avec à l'est une abside et couvert d'une coupole.

La grotte d'Olevano était située dans la partie septentrionale du *Locus Tuscianus*, un territoire administrativement rattaché à Salerne depuis le milieu du IX^e siècle. Son histoire est mal connue, car les sources textuelles sont peu claires et assez éparées. Le

⁷¹ La cella de San Vincenzo était probablement un monastère dépendant de la grotte San Michele (A. CATALANO, *Il complesso monastico di Olevano sul Tusciano : architettura e tecnica del complesso monastico altomedievale della grotta di San Michele e della cella di San Vincenzo sul Tusciano : malte, intonaci e diagnostica con metodi di prospezione geofisica*, Napoli, 2007, p. 25).

⁷² A. DI MURO *et al.*, « Luce dalla grotta : primi risultati delle indagini archeologiche presso il santuario di San Michele ad Olevano sul Tusciano », dans R. FIORILLO, P. PEDUTO (dir.), *III Congresso Nazionale di Archeologia Medievale (Salerno, 2-5 ottobre 2003)*, Firenze, 2003, p. 393.

*Chronicon Vulturnense*⁷³ renferme plusieurs mentions. La première date de 819 : il s'agit d'un diplôme, datant du 11 janvier, dans lequel Louis le Pieux confirme les possessions du monastère de San Vincenzo al Volturno, et lui donne également la « *cellam Sancti Vincencii in fluvio Tusciano* »⁷⁴, alors intégrée dans ses propriétés foncières. La seconde mention, de 849, est rapportée dans un échange de biens entre le monastère des Abruzzes et le prince Siconolf de Salerne⁷⁵ : ce dernier acquit le domaine de Tusciano et ses dépendances⁷⁶. R. Zuccaro invoque un autre passage contenu dans *Chronicon Salernitatum*, qui rapporte la lutte entre le prince lombard Guaiferio et l'évêque Pierre (fils du prince de Salerne Adémar) obligeant ce dernier à fuir Salerne et à trouver refuge dans un lieu dédié au Saint Ange situé sur le mont répondant au nom d'*Aureus*⁷⁷. Le toponyme *Mons Aureus* est assez répandu au haut Moyen Âge, surtout dans cette partie de l'Italie, cependant, la plupart des chercheurs ont identifié le *Mons Aureus* au Monte Raione⁷⁸. Cette hypothèse est d'ailleurs confirmée par une citation dans le *Bernardi Itinerarium* : « *De Hierusalem intraverunt in mare, et venerunt ad Montem-Aureum, ubi est crypta habens ibi VII alteria. Habet etiam supra se sylvam magnam ; in qua crypta nemo potest prae obscuritate tenebrarum intrare, nisi cum accensis luminaribus. Ibidem fuit abbas domnus Valentinus. De Monte-Aureo pervenerunt ad Romam [...]* »⁷⁹. Ici, le moine et pèlerin franc Bernard décrit son voyage pour la Terre Sainte effectué entre 867 et 870 et les différentes étapes qui le composent.

⁷³ Rome, Bibliothèque Apostolique Vaticane, ms. Barb. lat. 2724. Pour l'édition du manuscrit : V. Federici (éd.), *Chronicon Vulturnense del monaco Giovanni*, coll. « Fonti per la storia di Italia, LVIII-LX », Roma, 1925-1938, 3 vol.

⁷⁴ *Ibid.*, vol. I, p. 236, 16. Cette donation est par la suite confirmée dans de nombreux documents, notamment un diplôme d'Otton I, sur la demande de l'abbé Paolo, un autre d'Otton II à la demande de l'abbé Giovanni III. De plus, une certaine « *ecclesia sancti Vincentii in loco tusciano* » fut annexée plus tard au monastère de San Giorgio de Salerne, déjà dépendant du monastère de San Vincenzo al Volturno (R. ZUCCARO, *Gli affreschi nella Grotta di S. Michele ad Olevano sul Tusciano*, Roma, De Luca, 1977, p. 39-40, n. 3).

⁷⁵ V. FEDERICI (éd.), *Chronicon Vulturnense...op. cit.*, vol. I, p. 316.

⁷⁶ A. DI MURO, F. LA MANNA, « Potere e incastellamento nelle terre della *Langobardia minor* : il progetto *castrum Olibani* », dans *Archeologia Medievale*, 31, 2004, p. 245-246.

⁷⁷ « [...] *Santum Angelum, qui scitum est in monte qui Aureus dicitur [...]* », cité dans R. ZUCCARO, *Gli affreschi nella Grotta di S. Michele... op. cit.*, p. 41. Sur l'édition de la chronique : U. WESTERBERG (éd.), *Chronicon Salernitanum. A critical édition with studies on literary and historical sources and on language*, coll. « Acta Universitatis Stockholmiensis, Studia latina Stockholmiensia, III », Stockholm, 1956 et plus récemment A. CARUCCI (éd.), *Il Chronicon Salernitanum (sec. X)*, Salerno, 1988.

⁷⁸ Sur le problème historiographique de l'identification du *Mons Aureus*, voir entre autres R. ZUCCARO, *Gli affreschi nella Grotta di S. Michele... op. cit.*, p. 41 n. 9.

⁷⁹ BERNARDUS MONACHUS FRANCUS, *Bernardi Itinerarium in loca sancta*, PL 121, 1880, col. 574. Sur l'analyse du site à la lumière du témoignage du moine Bernard, voir l'article de F. AVRIL, J.-R. GABORIT, « L'itinerarium Bernardi Monachi et les pèlerinages d'Italie du Sud pendant le haut Moyen Âge », dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 79, 1967, p. 269-298.

Ainsi, il visite cette *crypta* au *Mons Aureus*, alors dirigée par un abbé du nom de Valentinus, sur la route du retour de Terre-Sainte reliant la côte tyrrhénienne à Rome. Or, dans ce témoignage, la *crypta* décrite comporte sept autels, élément permettant d'identifier ce lieu à la grotte d'Olevano qui, dans sa forme, ne trouve pas d'équivalent dans la région⁸⁰. Ce témoignage montre que la grotte d'Olevano faisait partie dès le IX^e siècle des plus importants *loca sanctorum* de l'Occident chrétien. Par ailleurs, la dédicace de la grotte à saint Michel place le site dans le maillage des nombreux lieux de culte dédiés à l'archange dans l'Italie méridionale, dont le plus célèbre est celui du Monte Gargano.

Dans la seconde moitié du X^e siècle, se forme progressivement une seigneurie territoriale dans le territoire de Tusciano, qui devient au XI^e siècle le *Castrum Olibani*⁸¹, mais qui reste dans les possessions de Salerne et de son Église. Le complexe d'Olevano acquiert peu à peu un certain prestige, comme en témoigne le diplôme de 1010 dans lequel Guaimario IV de Salerne donne à l'église San Michele Arcangelo des terres dans la localité de Pirritello⁸². Cette mention indique la présence à Olevano d'un *episcopus*. Ce terme tend à montrer, si ce n'est pas un siège épiscopal au sens strict du terme, du moins, un lieu important où le baptême était dispensé par le ministre y étant préposé. Quoi qu'il en soit l'*ecclesia* d'Olevano reste sous la domination de Salerne et de son archevêché, malgré une certaine autonomie concédée. À partir du XII^e siècle, le sanctuaire semble perdre peu à peu son prestige.

⁸⁰ A. Balducci fut semble-t-il le premier à proposer le rapprochement entre la *crypta* du *Mons Aureus* et le site de la grotte d'Olevano (A. BALDUCCI, *L'Archivio della curia archivescovile di Salerno, I, Regesto delle pergamene (945-1727)*, s.l., 1946, p. 17). Jusqu'à cette date, et suivant l'interprétation de A. Di Meo formulée au XVIII^e siècle, le lieu du *Mons Aureus* en question était identifié à Montoro (A. DI MEO, *Annali critico-diplomatici del Regno di Napoli della mezzana età*, vol. IV, Napoli, Simoniana, 1798, p. 199).

⁸¹ Sur l'histoire la formation et l'histoire du *Castrum Olibani*, voir C. CARUCCI, *Un feudo ecclesiastico nell'Italia meridionale : Olevano sul Tusciano*, Subiaco, Typografia dei Monasteri, 1937 et plus récemment l'article de A. DI MURO *et al.*, « Luce dalla grotta : primi risultati delle indagini archeologiche presso il santuario di San Michele ad Olevano sul Tusciano », *op. cit.*

⁸² « *In nomine Dei et Salvatoris nostri Jesu Christi. Nos Guaimarius, divinâ opitulante clementâ Langobardorum gentis Princeps, pro amore omnipotentis Dei, salutisque anime, et Patriae nostrae salvationis, quam et portulationem et obsecrationem Purpure Principisse dilecte conjugis nostrae, concedemus, et confirmamus in Ecclesia Veati Michaëlis Arcangeli sita Monte, qui dicitur Aureo, a super flubio Tusciano, in quo vir venerabilis Domnus Cennamus Episcopus preesse videtur, pertinentie sacri nostri Palatii de Dolevaria... flubio Siler, ubi proprie nomen Pirritello, dicimus... Anno XXII. Principatus supradicti, Domini Guaimarii gloriosis Principis, de mense Julius, Indictione Octaba* » (R. ZUCCARO, *Gli affreschi nella Grotta di S. Michele... op. cit.*, p. 46).

Les fouilles archéologiques, menées principalement depuis le début des années 2000⁸³, apportent un certain nombre d'éclairages sur l'histoire du site. L'analyse stratigraphique et architecturale des bâtiments à l'entrée, ainsi que des chapelles, montre que l'occupation de la grotte remonte au VII^e-VIII^e siècle. D'abord modeste construction, l'ensemble fut, entre le VIII^e siècle et la fin du XI^e siècle, progressivement agrandi et repensé⁸⁴. En effet, dans la seconde moitié du VIII^e siècle fut construit un édifice dans la zone nord à l'entrée, articulé sur deux niveaux servant probablement à l'accueil des pèlerins. Du côté sud de l'entrée se trouvent des traces de fondations, interprétées comme les vestiges de bâtiments conventuels, dans lesquels se trouve une cuve baptismale. De même, des fouilles menées derrière la dernière chapelle (au fond de la grotte) ont permis de mettre au jour la présence d'un édifice préexistant et d'une sorte de déambulatoire qui menait à la *fenestella confessionis* de l'édifice⁸⁵. Il semble qu'il existait également un chemin menant dans le bras nord de la cavité donnant accès à une vasque. Cette dernière récoltait probablement de l'eau de source à laquelle on prêtait sûrement des vertus thaumaturgiques. À ces changements s'ajoute une campagne de décoration visible sur la deuxième chapelle (colonnettes de stucs et représentation de *Maria Hodigitria* sur le fronton). Cette phase est le fruit d'un projet unitaire, d'une réalisation guidée par des exigences liturgico-processionnelles, et commandée par un commanditaire prestigieux, tels les princes lombards Arechi II (758-787), Grimoald III (mort en 806) ou Grimoald IV (mort en 817)⁸⁶. Entre la seconde moitié du IX^e siècle et le X^e siècle, l'entrée de la grotte fut remaniée⁸⁷ : l'accès par l'escalier fut transformé et, du côté sud, la vasque maçonnée d'un baptistère fut construite et intégrée à un bâtiment de forme trapézoïdale. C'est également durant cette période que la première chapelle (dédiée à l'Archange) fut modifiée : au départ simple petit sanctuaire (pourvu peut-être déjà de ses trois absides et couvert par un toit à double pans), cet édifice fut agrandi par

⁸³ Une première campagne fut menée en 2002-2003 ; elle fut suivie d'une seconde entre février et mars 2006 conduite par le professeur F. La Manna pour le compte de la Soprintendenza ai BAPSAE di Salerno e Avellino et sous la direction de R. De Feo.

⁸⁴ Nous renvoyons ici aux cinq étapes décrites dans l'article de A. DI MURO, F. LA MANNA, « Scavi presso la grotta di San Michele ad Olevano sul Tusciano. Seconda relazione preliminare », dans *Archeologia Medievale*, 33, 2006, p. 373-393. L'auteur fait le point sur l'évolution architecturale des chapelles de la grotte.

⁸⁵ Le type de reliques reste en revanche une question ouverte.

⁸⁶ Au-dessus du chapiteau de la niche droite de la seconde chapelle apparaît l'inscription « *IMN. PRI. F...* ». Or, *PRI* peut se traduire par *princeps* (A. DI MURO *et al.*, « Luce dalla grotta : primi risultati delle indagini archeologiche presso il santuario di San Michele ad Olevano sul Tusciano », *op. cit.*, p. 398).

⁸⁷ L'enquête géophysique menée par A. Catalano sur les structures de la grotte, mais également sur les chapelles, a démontré que la réédification des bâtiments et leur modification résultent en partie de la fragilisation du complexe par un tremblement de terre survenu au X^e siècle (A. CATALANO, *Il complesso monastico di Olevano sul Tusciano... op. cit.*, p. 41-42).

la prolongation de ses murs latéraux qui accueillirent le cycle de peintures⁸⁸. Ces deux premières phases de modifications sous-tendent probablement la volonté des évêques de Salerne de créer un haut lieu de pèlerinage dans les limites de leur diocèse capable de substituer à la célèbre grotte du Monte Gargano. Enfin, dans une troisième période qui s'étend entre la fin du XI^e siècle et la fin du siècle suivant, les bâtiments de l'entrée de la grotte furent rasés et reconstruits, excepté le baptistère qui fut enterré. Par ailleurs, le voûtement de la première chapelle fut à nouveau modifié pour accueillir une voûte en plein cintre réservée à la zone du chœur. Les fouilles archéologiques ont également révélé une zone d'inhumation sur le côté nord du grand escalier menant aux chapelles. De cette chronologie, un point nous semble important : le lien existant entre la chapelle dell'Angelo et le baptistère, deux pôles servant conjointement dans le rituel baptismal⁸⁹, et ce, dans un contexte architectural dédié à l'archange Michel.

L'observation du lieu et de la disposition de ces éléments architecturaux montrent que ce sanctuaire non seulement était un lieu de pèlerinage, mais abritait également des religieux en charge de la grotte. Selon toute vraisemblance, la première communauté monastique à Olevano (VII^e-VIII^e siècle) était constituée de moines d'origine orientale⁹⁰. Ils se seraient installés dans cette cavité peut-être à la suite d'une apparition de l'ange (comme au Monte Gargano), mais aucune source ne fait mention d'un tel miracle. Cette thèse repose d'une part sur la forme architecturale donnée au sanctuaire qui fait écho à ceux de Syrie et d'Anatolie, et d'autre part sur l'analyse iconographique et stylistique des peintures des deux premières chapelles. Mais, à une date inconnue, ces religieux ont été remplacés par des bénédictins. Ce changement est visible dans le style des fresques qui présentent de nombreux caractères latins⁹¹, mais également dans les

⁸⁸ Selon G. Kalby, ces modifications architecturales auraient été faites entre 865 et 968 (G. KALBY, « La crypta eremitica di Olevano sul Tusciano, II », dans *Napoli Nobilissima*, 4, 1965, p. 24-25). Voir également du même auteur l'article « Gli insediamenti rupestri della Campania », publié dans C. D. FONSECA (dir.), *La civiltà rupestre medioevale nel mezzogiorno d'Italia. Ricerche e problemi*, Atti del primo convegno internazionale di studi (Mottola-Casalrotto 29 settembre – 3 ottobre 1971), Genova, 1975, notamment p. 169-170.

⁸⁹ D'ailleurs, les fouilles ont révélé la présence d'instruments de musique (notamment des flûtes qui ont pu jouer un rôle dans les processions), ainsi que de nombreux fragments de pots, dont certains ont probablement servi aux célébrations liturgiques (sur cette question : A. DI MURO *et al.*, « Luce dalla grotta : primi risultati delle indagini archeologiche presso il santuario di San Michele ad Olevano sul Tusciano », *op. cit.*).

⁹⁰ N. Acocella y voyait la présence d'un rite gréco-basilien, cette hypothèse ne pouvant cependant être vérifiée. Cf. N. ACOCELLA, « La figura e l'opera di Alfano I di Salerno (sec. XI) », dans *Rassegna storica salernitana*, 19, 1958, p. 39-40. De même pour A. Catalano, la grotte fut aménagée par des moines orientaux, peut-être d'origine syriaque (A. CATALANO, *Il complesso monastico di Olevano sul Tusciano...* *op. cit.*, p. 3).

⁹¹ Cf *infra*.

inscriptions qui les accompagnent, qui sont en latin et non en grec. Ajoutons qu'il existe une peinture située à l'extérieur du premier oratoire représentant trois moines (dont l'un est nommé Bernard) devant saint Michel. Cette scène est cependant difficile à dater. Compte tenu des personnages représentés, A. Forcellino et F. Prosperetti ont émis l'hypothèse qu'elle était antérieure au cycle de la première chapelle, et daterait peut-être de l'époque de la visite du moine Bernard (prenant ainsi en quelques sortes la fonction d'ex-voto)⁹². Cependant, le style choisi ici, ainsi que les choix iconographiques montrent que cette peinture est bien postérieure au IX^e siècle.

Ainsi, ce sanctuaire revêt de multiples aspects : d'abord monastique puisqu'il abritait des moines en charge notamment du culte ; dévotionnel, ensuite, par les sept oratoires qui constituent pour le pèlerin un parcours processional depuis l'entrée jusqu'au fond la cavité⁹³ ; enfin probablement pénitentiel, prenant l'apparence d'une sorte de « voie sacrée »⁹⁴, conduisant en haut de la colline où la lumière naturelle ne pénètre plus. La grotte d'Olevano, à la fois monastère, sanctuaire et baptistère, détenait par conséquent un rôle important dans la *cura animarum*⁹⁵.



Figure 16 : Olevano sul Tusciano, coupe schématique longitudinale (est-ouest) de la grotte (d'après R. ZUCCARO, 1977, ill. 3)

⁹² A. FORCELLINO, F. PROSPERETTI, « Un nuovo affresco dalla grotta di San Michele ad Olevano », dans *Apollo, Bollettino dei Musei Provinciali del Salernitano*, 19, 2003, p. 102-106.

⁹³ Selon une antique tradition, étaient célébrés dans cette grotte les *dies festus* de l'archange, avec deux processions, le 8 mai et le 29 septembre, faisant écho à celles organisées au Monte Gargano (A. CAMPIONE, « Culto e santuari micaelici nell'Italia meridionale e insulare », dans P. BOUET, G. OTRANTO, A. VAUCHEZ (dir.), *Culto e santuari di san Michele nell'Europa medievale*, Atti del Congresso Internazionale di studi (Bari-Monte Sant'Angelo, 5-8 aprile 2006), Bari, 2007, p. 281-302, en particulier p. 291. Cette fonction dévotionnelle de la grotte est toujours d'actualité, puisque chaque année, deux processions sont organisées en l'honneur de saint Michel, dont la statue est portée depuis le village jusqu'à la cavité.

⁹⁴ Nous empruntons ici les termes à F. Avril et J.-R. Gaborit (F. AVRIL, J.-R. GABORIT, « L'itinerarium Bernardi Monachi et les pèlerinages d'Italie du Sud pendant le haut Moyen Âge », *op. cit.*, p. 285).

⁹⁵ A. DI MURO, F. LA MANNA, « Scavi presso la grotta di San Michele ad Olevano sul Tusciano. Seconda relazione preliminare », *op. cit.*, p. 391.



Figure 17 : Olevano sul Tusciano, chapelle dell'Angelo et seconde chapelle (cliché H. MORVAN, 2010)



Figure 18 : Olevano sul Tusciano, vue (en direction de l'est) des quatre dernières chapelles (cliché J. MERCECA, 2010)



Figure 19 : Olevano sul Tusciano, Trois moines devant l'archange saint Michel
(cliché J. MERECICA, 2010)

Emplacement de la peinture

La Crucifixion est située dans la première chapelle (dédiée à l'archange), sur le mur sud de la nef.

Description

La peinture⁹⁶ qui s'offre à nous aujourd'hui apparaît endommagée, surtout dans sa partie centrale où les couleurs et les personnages sont effacés. Certaines parties gauches de la fresque ont également été délibérément détachées et volées. Les altérations de la scène n'empêchent cependant pas sa description.

La Crucifixion est délimitée par un cadre constitué de plusieurs bandes juxtaposées : une large bande rouge, encadrée de deux bleues rehaussées de liserés blancs. Au-dessus de la scène se déploie un large bandeau composé de chevrons ocre, rouges, verts et blancs. La Crucifixion se déroule sur un fond sommaire : une bande rouge dessinant un petit monticule sur le bas de la composition, surmontée d'une bande marron ondulant légèrement ; à mi-hauteur se développe une colline verte qui se détache sur un fond bleu-vert ; enfin, le haut de la scène est occupé par une bande bleue, surmontée d'une blanche plus mince.

Le Christ, placé au centre de la composition, est cloué par quatre clous à la croix. Sa tête, ainsi que ses traits physiologiques sont parfois difficilement lisibles, mais ces

⁹⁶ La technique utilisée ici est celle de la fresque. En effet, les relevés effectués sur l'intonaco montrent l'utilisation de la chaux comme liant, ainsi que l'emploi de pigments traditionnellement utilisés depuis l'Antiquité pour la technique de la fresque : la terre rouge et jaune, le noir de charbon et le blanc de calcite. Sur l'étude chimique des enduits : A. CATALANO, *Il complesso monastico di Olevano sul Tusciano... op. cit.*, p. 53-56.

lacunes peuvent être parées par l'observation du même protagoniste dans la scène voisine du Baptême. Ainsi, sa tête est cerclée par un large nimbe crucifère originellement ocre, bleu et rouge ; elle penche légèrement vers son épaule droite. Ses cheveux longs et bruns tombent derrière la nuque. L'épaisseur du trait de sa mâchoire inférieure laisse supposer qu'il était représenté avec une courte barbe. Ses yeux dirigés devant lui et légèrement vers le haut, sont surmontés d'épais sourcils se prolongeant par l'arrête nasale en dessous de laquelle est peinte une bouche charnue. Ses bras longs et minces sont étendus sur la traverse ; ses mains effilées sont allongées avec les pouces en abduction. Le torse est rehaussé de traits ocre-rouge servant à créer les modelés et soulignant les muscles : le thorax est divisé en deux par une ligne verticale et l'abdomen par deux lignes incurvées se rejoignant au nombril. Le Christ est vêtu d'un *perizonium* ocre-rouge noué sur le devant. Ses jambes sont raides et placées côte à côte, mais sa jambe droite semble passer légèrement devant la gauche. Ses pieds, tournés vers l'extérieur, ne paraissent pas reposer sur le *suppedaneum*.

L'instrument du supplice prend la forme d'une grande croix latine aux bras larges. Elle est érigée sur le sommet du petit tertre rouge. Marron, elle est rehaussée de deux liserés rouges et ocre-jaune qui en font le pourtour. En haut de la croix, nous pouvons observer la présence d'une seconde traverse plus mince et aux bras légèrement épatés, sur laquelle se développe le *titulus* « *IHS... ZARENU REX* ». Les lettres apparaissent aujourd'hui grises, mais il est probable que l'inscription était à l'origine peinte en noir.

Huit personnages (neuf à l'origine) se répartissent autour du Christ en croix : quatre en haut de la composition et cinq en bas. Au-dessus de la traverse sont représentés deux anges en buste vêtus d'une tunique blanche aux plis bleus et d'un *pallium* ocre-jaune. Les ailes déployées, ils se penchent en direction du crucifié en ouvrant les bras. Leur tête est auréolée d'un large nimbe rouge cerné d'ocre-jaune. Selon G. Kalby⁹⁷, il s'agirait de Michel, saint patron du lieu, et de Gabriel. Cependant, aucun signe distinctif ne permet une identification spécifique et, de surcroît, ne les présente comme des archanges. Il paraît donc tout à fait envisageable que ces deux protagonistes soient des anges sans identité spécifique, comme nous pouvons l'observer dans la Crucifixion peinte à Santi Nereo e Achilleo⁹⁸. À l'extrémité supérieure droite de la composition est représentée dans un médaillon ocre-rouge ou rouge la Lune, qui est accompagnée de l'inscription « *LU[N]A* » (aujourd'hui presque illisible). En buste et tournée de trois quarts vers le Christ, elle arbore une physionomie féminine. Elle est

⁹⁷ G. KALBY, « La crypta eremitica di Olevano sul Tusciano, I », dans *Napoli Nobilissima*, 3, 1964, p. 208.

⁹⁸ Cf. Not. 8.

vêtue d'une tunique blanche, dont les plis sont soulignés par des cernes bleus ou noirs, et porte au-dessus de sa longue chevelure un croissant de lune. Sa main gauche ramenée contre son buste, elle porte la droite à sa joue en signe d'affliction. De l'autre côté de la croix, le Soleil, peint sous des traits masculins, lui faisait pendant et présentait des caractéristiques similaires : le médaillon, la posture, le type de vêtement (rouge à l'origine) et la gestuelle trahissant sa tristesse. À l'égal de la Lune, l'astre solaire était accompagné de l'inscription « SOL ».

Immédiatement sous le *patibulum*, deux personnages se pressent en direction de la croix. Celui placé à la droite du Christ, Longin, est vêtu d'une tunique courte bleue. Debout, tourné en direction du crucifié, il brandit sa lance en amorçant un pas vers la croix et en regardant le supplicié. De l'autre côté du *stipes*, Stephaton, le porte-éponge, lui fait pendant. Il est également vêtu d'une tunique courte rouge et, de profil, se dirige vers Jésus. La branche d'hysope qu'il tenait n'est aujourd'hui plus lisible. Derrière Longin, deux femmes plus grandes que les deux bourreaux se tiennent debout et regardent le Christ. La première, la Vierge, est nommée par l'inscription « SCA MA » (quasiment effacée) qui courait sous la traverse de la croix. Elle est accompagnée d'une sainte femme. Toutes deux sont nimbées⁹⁹, vêtues d'un long manteau leur recouvrant la tête (la *palla*) surmontant une tunique (ocre-jaune pour la sainte femme et rouge pour la Vierge). Elles arborent la même gestuelle en portant leur main gauche à leur joue. Cependant, la Vierge tend sa main droite en direction de son fils et penche la tête vers la croix. À l'extrémité droite de la composition, seul Jean leur fait pendant : nimbé de la même manière que la Vierge, plus grand que Longin et Stephaton, il revêt une tunique ample blanche et un *pallium* ocre-jaune. Tourné de trois quarts en direction de Jésus qu'il regarde, il lève sa main droite et de l'autre tient un codex ou un rouleau.



Figure 20 : Olevano sul Tusciano, *Crucifixion*, fragment perdu représentant Sol (d'après G. D'INCA, *s.d.*, p. 10)

⁹⁹ Le nimbe de la première est ocre cerné de rouge, celui de la seconde est vert avec un liseré similaire.

La Crucifixion et son environnement

La Crucifixion est intégrée à un vaste cycle iconographique qui fut probablement commandé par un laïc, peint à l'extérieur de l'église en train d'offrir la maquette de l'édifice au Christ. L'ensemble pictural se déploie sur les murs latéraux de la nef de la chapelle dell'Angelo, ainsi que dans les trois absides. Les différentes scènes se répartissent dans des cadres disposés sur deux registres.

Le cycle débute sur la paroi nord du côté ouest avec, au registre supérieur, l'Annonciation, la Visitation, la Nativité avec le Bain de l'Enfant, l'Annonce aux bergers et la Présentation au temple. Nous trouvons ensuite sur le registre inférieur : les Mages devant Hérode, le Massacre des Innocents¹⁰⁰ ou le Voyage des Mages (?), l'Adoration des Mages, le Songe de Joseph et la Fuite en Égypte. La narration du cycle christologique se termine sur cette paroi pour laisser place à la représentation de dix saints, suivis de scènes de la vie de Pierre qui s'étendent jusque dans l'abside nord, notamment sa crucifixion suivie de sa libération par un ange et d'un paon s'abreuvant. Cette dernière abrite une scène hybride mêlant la *Traditio Legis* et le Christ foulant l'aspic et le basilic (*Traditio legis et clavium*). Au-dessus de la conque absidale est peint l'évangéliste Jean accompagné d'un aigle nimbé et d'un ange. Dans l'abside centrale, nous trouvons la Vierge assise sur un trône avec l'enfant sur les genoux (*Sedes sapientiae*), entourée de quatre saints. Dans l'abside sud : saint Pierre ou Jean le Baptiste¹⁰¹ entre les évangélistes, le tout surmonté du buste du Christ dans un clipeus et de deux anges. La paroi nord de cette abside présente l'agneau nimbé entre Jean-Baptiste et Jean l'évangéliste. En face, saint Vitus¹⁰² est peint dans la niche du mur sud, témoignant ainsi de l'insertion de saints locaux dans le cycle iconographique de la chapelle¹⁰³. Au-dessus de la cavité est représentée une scène de martyr : un homme est attaché à une grande croix par des cordes maintenues par des soldats. L'absence de nimbe crucifère et le type de crucifiement indiquent qu'il ne peut s'agir du Christ. Il est par ailleurs peu probable qu'il s'agisse du martyr de saint Pierre, figuré sur la paroi

¹⁰⁰ G. KALBY, « La crypta eremitica di Olevano sul Tusciano, I », *op. cit.*, p. 208.

¹⁰¹ L'identification de ce personnage reste problématique. En effet, sur la base de l'analyse des vêtements du personnage, de sa gestuelle et l'inscription « Johannes Baptista » sur la voûte située au devant de l'abside, A. Carucci y voyait la figuration du Baptiste (A. CARUCCI, *Gli affreschi della cripta di Olevano sul Tusciano*, Salerno, 1964, p. 61-63). Cependant, G. Kalby y reconnaît l'apôtre Pierre. (*Ibid.*, p. 218-219).

¹⁰² Le saint est nommé par une inscription qui l'encadre : « *SCS BITVS* ».

¹⁰³ Saint Vitus fut martyrisé au III^e siècle en Lucanie, sur les rives de la rivière Sele. Cf. E. MENESTO (dir.), *Le aree rupestri dell'Italia centro-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, 2011, p. 110.

adverse. L'identification de ce martyr reste donc difficile à établir en l'état actuel des connaissances.

Le décor se poursuit à la droite de la scène de martyr par quatre évêques en pieds (à l'origine cinq), placés côte à côte. Puis, le cycle christologique reprend avec le Baptême et la Crucifixion, qui surmontent un registre inférieur où apparaissent les restes de disques colorés (des nimbes ? des motifs ornementaux ?). L'ensemble se termine à l'extrémité ouest du mur sud par une séquence aujourd'hui illisible. Dans la partie avoisinant la Crucifixion, à gauche, nous pouvons distinguer le haut d'un personnage non nimbé portant un objet marron rectiligne sur son épaule, telle une planche de bois. Derrière lui, on devine un personnage en pied, plus grand, vêtu d'une longue tunique rouge et portant un nimbe. Un peu plus loin, sur la droite, apparaît un personnage nimbé levant la main droite. Dans la partie inférieure droite de la composition apparaît une figure dont le bas de la tunique et la position du pied la montrent, semble-t-il, en train de chuter ou de plonger en avant. L'extrémité ouest de la paroi sud montre encore quelques personnages : à droite une grande figure nimbée vêtue d'une tunique rouge et placée devant une architecture et, à côté, trois têtes de personnages non nimbés. Une description du cycle effectuée par Gennaro dell'Aquila en 1736 signale que

in appresso una scena battesimale, cioè un fanciullo in piedi in una conca in atto di ricevere il salutare lavacro del battesimo ; dappresso altri fanciulli, uno dei quali già a addosso l'alba veste ; a destra il ministro col nimbo in testa, a sinistra la madrina [...].¹⁰⁴

Nous avons donc à cet emplacement une représentation de l'Institution du baptême par le Christ. La réunion du Baptême, de la Crucifixion et de l'Institution du baptême témoignent d'une culture théologique du commanditaire, et fait écho au décor du *Benedictio Fontis* (commandé par l'archevêque Landolfo en 970), où nous trouvons un iconographique semblable¹⁰⁵.

L'organisation du programme iconographique de la chapelle ne semble pas guidée par la narration *stricto sensu* – que l'on observe ici l'organisation des scènes de l'Enfance du Christ et du cycle de Pierre –, mais plutôt par un mouvement processionnel, induit par les personnages eux-mêmes (tels que les Mages de l'Adoration) guidant le croyant vers le chœur, vers l'est. Dans une sorte de dialectique spatiale, la Crucifixion, sacrifice ultime, est placée en face des épisodes exposant l'Incarnation et la reconnaissance du Fils de Dieu, en même temps qu'elle est associée

¹⁰⁴ Cité dans A. DI MURO *et al.*, « Luce dalla grotta : primi risultati delle indagini archeologiche presso il santuario di San Michele ad Olevano sul Tusciano », *op. cit.*, p. 395.

¹⁰⁵ *Ibid.*

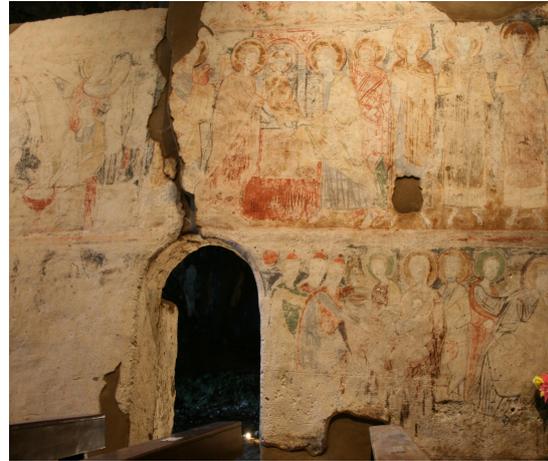
dans une relation sacramentelle à l'Institution du Baptême. Ainsi, ce cycle réunit des épisodes de la vie du Christ depuis son Incarnation jusqu'à sa Passion, en insistant sur le rôle de Marie dans la quête du salut, mais aussi sur celui de l'Église par l'intermédiaire des apôtres (*Traditio Legis*), des religieux (figures d'évêques), et l'évocation des sacrements. L'idée de la victoire du Christ et de son Église sur le mal est omniprésente, et n'est pas sans faire écho au rite du baptême qui se déroulait dans ce lieu. Par ailleurs, il est intéressant de noter que le programme iconographique est scandé de scènes symbolisant ou évoquant la tentation et le doute (dont la première se situe dans la scène des Mages devant Hérode), sentiments évincés par l'intervention de Dieu (Songe de Joseph, et la dernière scène de la paroi sud : Pierre visité par un ange dans sa prison). Cet aspect fait écho à la quête du croyant, dont la foi est sans cesse mise à l'épreuve. Ajoutons enfin qu'à l'égal du cycle de Mûstair¹⁰⁶ ou de l'ancienne basilique San Pietro in Vaticano¹⁰⁷, la Crucifixion est l'un des plus grands panneaux du programme iconographique, démontrant l'importance de ce passage évangélique.



**Figure 21 : Olevano sul Tusciano, *Martyre d'un saint* et Saint Vitus
(cliché J. MERCIÉCA, 2010)**

¹⁰⁶ Cf. Not. 2.

¹⁰⁷ Cf. Not. 9.



Figures 22 et 23 : Olevano sul Tusciano, peintures de la paroi nord de l'église : scènes de l'Enfance du Christ (cliché J. MERCIÉCA, 2010)



Figure 24 : Olevano sul Tusciano, Peintures de la paroi sud : Évêque en pied, Baptême du Christ et Crucifixion (cliché J. MERCIÉCA, 2010)



Figures 25 et 26 : Olevano sul Tusciano, paroi sud, extrémité ouest, fragments de peintures : *Institution du Baptême ?* (cliché J. MERCECA, 2010)



Figure 27 : Olevano sul Tusciano, Abside nord, *Traditio Legis et clavium* surmontée de Saint Jean avec son symbole (cliché J. MERCECA, 2010)



Figure 28 : Olevano sul Tusciano, Abside centrale, *Vierge à l'Enfant* encadrée de quatre saints (cliché J. MERCIÉCA, 2010)



Figure 29 : Olevano sul Tusciano, Abside sud, Pierre ou Jean le Baptiste entre les évangélistes surmontés de l'*imago clipeata* (cliché J. MERCIÉCA, 2010)

Style

La gamme chromatique est ici riche utilisant des pigments dérivés de l'ocre (le rouge, le jaune), auxquels s'ajoutent du bleu et du vert, rehaussé de noir et de blanc. Les

couleurs sont utilisées en contraste donnant un aspect lumineux aux peintures. Ici, la ligne prédomine : les peintres¹⁰⁸ ont utilisé le noir en cerne plus ou moins épais pour dessiner les personnages et les motifs, mais également modeler les plis des lourdes étoffes. Le blanc intervient principalement en rehaut pour modeler les corps et les étoffes. Concernant la physionomie des personnages, ils présentent des irrégularités marquées par des corps allongés, voire quelque peu disproportionnés. Les choix iconographiques et stylistiques (tels que les couvre-chefs portés par les Mages) montrent une ascendance des modèles byzantins, mais contrairement à ce que certains chercheurs pensaient¹⁰⁹, la tradition occidentale est également sous-jacente. Le système de *vela* placés au bas des absides, la composition générale du cycle faisant écho à celui de San Pietro in Vaticano¹¹⁰, les choix iconographiques, la physionomie des personnages (notamment le buste du Christ), sont autant d'indices de la présence d'une culture figurative propre à cette région médiane ayant assimilé des traditions picturales d'origines diverses (antique, romaine, byzantine).

Ainsi, G. Kalby propose des liens avec les peintures de Campanie (San Vincenzo al Volturno, Santa Sofia de Bénévent, Cimitile et rouleaux bénévontains de l'*Exultet*¹¹¹) et de Rome (San Clemente)¹¹². Dans cette perspective, les peintures d'Olevano seraient à replacer dans le contexte d'une école locale campanienne nourrie des apports de Rome et de Byzance¹¹³. H. Belting, quant à lui, identifie plus volontiers des liens avec ce qu'il appelle « le style II » de la grotte dei Santi à Calvi – incluant ainsi les peintures d'Olevano dans le style « bénévontain » -, qu'avec la Crucifixion de Cimitile qui présente une gamme chromatique différente et des lignes plus marquées¹¹⁴. R. Zuccaro reprend les arguments de G. Kalby, mais nuance les rapports formels entre les décors de San Vincenzo al Volturno et d'Olevano qui, malgré des schémas de compositions analogues, montrent une sensibilité différente¹¹⁵.

¹⁰⁸ A. Carucci dénombre au moins trois peintres, sûrement des moines rattachés au complexe de la grotte (A. CARUCCI, *Gli affreschi della cripta... op. cit.*, p. 15).

¹⁰⁹ Tels que M. Bagnasco et A. Balducci (cités dans R. ZUCCARO, *Gli affreschi nella Grotta di S. Michele... op. cit.*, p. 92).

¹¹⁰ H. L. KESSLER, *Old St. Peter's and Church decoration in medieval Italy*, Spoleto, 2002, p. 84.

¹¹¹ *Benedictio fontis* conservé à la bibliothèque Casanatense de Rome, et l'*Exultet* Vat. Lat. 9820 de la Bibliothèque Apostolique Vaticane, datant tous les deux du X^e siècle.

¹¹² G. KALBY, *La cripta di San Michele Arcangelo in Olevano sul Tusciano*, coll. « Quaderni di Italia Nostra, 1 », Salerno, 1963, p. 93-101.

¹¹³ Cette acception est également partagée par A. Carucci.

¹¹⁴ H. BELTING, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden, 1968, p. 116-122.

¹¹⁵ R. ZUCCARO, *Gli affreschi nella Grotta di S. Michele... op. cit.*, p. 102.

Datation

Les hypothèses de datation des peintures reposaient jusque dans les années 1980 sur une analyse stylistique des décors, ainsi que sur les quelques sources textuelles. Par les similitudes relevables avec d'autres décors de la Campanie du IX^e-X^e siècle, le cycle d'Olevano était bien souvent placé à la même période, avec une nette préférence pour le X^e siècle. Seul H. Belting les situait aux alentours de 1100 en raison du style qui trouvait, selon lui, davantage d'échos dans les décors du XI^e siècle en Campanie (Sant'Angelo in Formis par exemple). Cependant, même s'il est incontestable que les partis pris stylistiques diffèrent quelque peu de ceux de Cimitile par exemple, une datation basse nous semble peu envisageable. En effet, le Christ en croix représenté à Sant'Angelo in Formis (vers 1070-1080) montre des choix totalement différents, notamment dans la figuration du corps du crucifié. Grâce aux apports des découvertes archéologiques, les hypothèses de datations furent resserrées à la seconde moitié du X^e siècle, avec une préférence pour le dernier quart du siècle, période à laquelle Salerne fut érigée au rang de métropole (983)¹¹⁶.

Bibliographie

Sources et documents d'archives :

- BERNARDUS MONACHUS FRANCUS, *Bernardi Itinerarium in loca sancta*, PL 121, col. 569-574.
- CARUCCI Arturo (éd.), *Il Chronicon Salernitanum (sec. X)*, Salerno, Salernum, 1988.
- FEDERICI Vincenzo (éd.), *Chronicon Vulturense del monaco Giovanni*, coll. « Fonti per la storia di Italia, LVIII-LX », Roma, Istituto Storico per il Medioevo, 1925-1938, 3 vol., p. 236, 316.
- DI MEO Alessandro, *Annali critico-diplomatici del Regno di Napoli della mezzana età*, vol. IV, Napoli, Simoniana, 1798, p. 199.
- WESTERBERG Ulla (éd.), *Chronicon Salernitanum. A critical édition with studies on literary and historical sources and on language*, coll. « Acta Universitatis Stockholmiensis, Studia latina Stockholmiensia, III », Stockholm, Almqvist-Wiksell, 1956.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 114 ; V. PACE, « La pittura medievale in Campania », dans C. BERTELLI (dir.), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano, 1994, p. 246 ; S. PIAZZA, « La Grotta dei Santi a Calvi e le sue pitture », dans *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, 25, 2002, p. 169-208.

Études :

- ACOCELLA Nicola, « La figura e l'opera di Alfano I di Salerno (sec. XI) », dans *Rassegna storica salernitana*, 19, 1958, p. 1-66.
- AVRIL François, GABORIT Jean-René, « L'itinerarium Bernardi Monachi et les pèlerinages d'Italie du Sud pendant le haut Moyen Âge », dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 79, 1967, p. 269-298.
- BALDUCCI Antonio, *L'Archivio della curia arcivescovile di Salerno, I, Regesto delle pergamene (945-1727)*, s.l., 1946.
- BELTING Hans, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1968, p. 116-122.
- CARUCCI Carlo, *Un feudo ecclesiastico nell'Italia meridionale : Olevano sul Tusciano*, Subiaco, Typografia dei Monasteri, 1937.
- CARUCCI Arturo, *Gli affreschi della cripta di Olevano sul Tusciano*, Salerno, Jannone, 1964.
- CATALANO Agostino, POLVERINO Francesco, *Costruire in grotta : il complesso monastico di Olevano sul Tusciano*, Napoli, CUEN, 1989.
- CATALANO Agostino, *Il complesso monastico di Olevano sul Tusciano : architettura e tecnica del complesso monastico altomedievale della grotta di San Michele e della cella di San Vincenzo sul Tusciano : malte, intonaci e diagnostica con metodi di prospezione geofisica*, Napoli, Luciano Editore, 2007.
- CAMPIONE Ada, « Culto e santuari micaelici nell'Italia méridionale e insulare », dans P. BOUET, G. OTRANTO, A. VAUCHEZ (dir.), *Culto e santuari di san Michele nell'Europa medievale*, Atti del Congresso Internazionale di studi (Bari-Monte Sant'Angelo, 5-8 aprile 2006), Bari, Edipuglia, 2007, p. 381-402.
- DE FEO Rosalba, SABINO Pasqualina, MICCIO Gennaro, « Le grotte di Olevano sul Tusciano », dans *Bollettino della Soprintendenza per i BAPPSAE di Salerno e Avellino*, 2006, p. 91-97.
- DI MURO Alessandro *et al.*, « Luce dalla grotta : primi risultati delle indagini archeologiche presso il santuario di San Michele ad Olevano sul Tusciano », dans R. FIORILLO, P. PEDUTO (dir.), *III Congresso Nazionale di Archeologia Medievale (Salerno, 2-5 ottobre 2003)*, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2003, p. 393-410.
- DI MURO Alessandro, LA MANNA Francesco, « Potere e incastellamento nelle terre della Langobardia minor : il progetto *castrum Olibani* », dans *Archeologia Medievale*, 31, 2004, p. 245-272.
- DI MURO Alessandro, LA MANNA Francesco, « Scavi presso la grotta di San Michele ad Olevano sul Tusciano. Seconda relazione preliminare », dans *Archeologia Medievale*, 33, 2006, p. 373-393.

- FORCELLINO Antonio, PROSPERETTI Francesco, « Un nuovo affresco dalla grotta di San Michele ad Olevano », dans *Apollo, Bollettino dei Musei Provinciali del Salernitano*, 19, 2003, p. 102-106.
- KALBY Gino, *La cripta di San Michele Arcangelo in Olevano sul Tusciano*, coll. « Quaderni di Italia Nostra, 1 », Salerno, Italia Nostra, 1963.
- KALBY Gino, « La crypta eremitica di Olevano sul Tusciano, I », dans *Napoli Nobilissima*, 3, 1964, p. 204-227.
- KALBY Gino, « La crypta eremitica di Olevano sul Tusciano, II », dans *Napoli Nobilissima*, 4, 1965, p. 22-41.
- KALBY Gino, « Gli insediamenti rupestri della Campania », dans C. D. FONSECA (dir.), *La civiltà rupestre medioevale nel mezzogiorno d'Italia. Ricerche e problemi*, Atti del primo convegno internazionale di studi (Mottola-Casalrotto 29 settembre – 3 ottobre 1971), Genova : Edizioni dell'Istituto Grafico S. Basile, 1975, p. 153-178.
- KLINKHAMMER Heide, « Im Berg der Heiligtümer : die Grotte di San Michele in Olevano sul Tusciano », *Werk, Bauen, Wohnen*, 4, 2004, p. 42-49.
- MENESTO Enrico (dir.), *Le aree rupestri dell'Italia centro-meridionale nell'ambito delle civiltà italiche : conoscenza, salvaguardia, tutela*, Atti del IV Convegno internazionale sulla civiltà rupestre (Savellettri di Fasano, 26-28 novembre 2009), Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2011, p. 53, 108-112.
- *Olevano sul Tusciano, città dell'olio. Santi e briganti nella Valle del Tusciano*, Salerno, Stampa Incivo, s.d.
- PIAZZA Simone, « La grotta dei Santi a Calvi e la sue pitture », dans *Revue dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 25, 2002, p. 169-208
- PIAZZA Simone, *Pittura rupestre medievale. Lazio e Campania Settentrionale (secoli VI-XIII)*, coll. de l'École française de Rome, 370, Rome, École française de Rome, 2006, p. 36, 196.
- TOUBERT Hélène, « Rosalba Zuccaro. – Gli affreschi nella Grotta di San Michele ad Olevano sul Tusciano », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 23, 1980, p. 279-280.
- ZUCCARO Rosalba, *Gli affreschi nella Grotta di S. Michele ad Olevano sul Tusciano*, Roma, De Luca, 1977.

Not. 4. Reichenau



Figures 30 et 31 : Reichenau, Sankt Georg in Oberzell, crypte, mur est, *Christ en croix* nord et sud accompagnés d'un martyr (?) (clichés J. MERCIÉCA, 2011)

Situation actuelle : Allemagne,

Bade-Württemberg, Reichenau

Édifice : Église Sankt Georg

Localisation : Crypte, mur est, côté nord et sud

Technique : peinture à fresque

Date : probablement entre 985 et 997

Dimensions approximatives :

- Peinture sud : 174 × 227 cm
- Peinture nord : 175 × 224 cm.



Figure 32 : Reichenau, plan de l'église Sankt Georg et de sa crypte (d'après M. EXNER, 1995, p. 154, fig. 2)

L'édifice d'accueil

L'abbaye royale de Reichenau fut fondée en 724 sur l'île du lac de Constance, sur le bras sud-ouest du Bodensee par l'anglo-saxon Pirmin, peut-être à l'initiative de Charles Martel et du duc alémanique Lantfried¹¹⁷. D'abord de taille modeste, le monastère bénédictin, construit dans la tradition du plan de Saint-Gall, fut rapidement agrandi à la fin du VIII^e siècle et au cours du IX^e siècle¹¹⁸. Bénéficiant de nombreux privilèges émanant de la cour carolingienne, puis ottonienne¹¹⁹, le complexe devint un monastère impérial (*Reichkloster*), faisant de l'île de Reichenau l'un des plus grands centres monastiques du haut Moyen Âge, puissant économiquement et politiquement. Ses abbés recrutés parmi les fonctionnaires impériaux et des grands évêchés de Constance, de Bâle et de Mayence¹²⁰ étaient toujours en contact avec les puissants de la cour¹²¹. Son scriptorium et sa bibliothèque témoignent également du rayonnement de l'abbaye, encore effectif au X^e siècle¹²².

Le complexe monastique s'organisait autour de trois constructions religieuses : la plus importante, située à Mittelzell et dédiée à la Vierge et à saint Marc, constitue le centre du monastère et est inscrite à l'intérieur de l'enceinte monastique ; celle à l'ouest (Niederzell) est consacrée à Pierre et Paul ; enfin, la troisième, à l'est (Oberzell), est placée sous le vocable de saint Georges¹²³. Ces deux derniers bâtiments étaient situés en dehors de l'enceinte, mais dépendaient du monastère.

¹¹⁷ M. UNTERMANN, « Unesco-Welkulturerbe “Klosterinsel Reichenau im Bodensee” », dans M. UNTERMANN (dir.), *Klosterinsel Reichenau im Bodensee. UNESCO Welkulturerbe*, Stuttgart, 2001, p. 13.

¹¹⁸ La communauté devait compter pas moins de trois cents religieux au IX^e siècle.

¹¹⁹ L'abbaye bénéficia notamment de dons d'Hildegarde, épouse de Charlemagne et de Gerold, préfet de Bavière et frère d'Hildegarde (C. CAROZZI, « 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, 1990, p. 371). De même, Witigowo (985-997) reçut un certain nombre de privilèges d'Otton III (M. UNTERMANN, « Unesco-Welkulturerbe “Klosterinsel Reichenau im Bodensee” », *op. cit.*, p. 20).

¹²⁰ Parmi les nombreux abbés placés à la tête de la communauté, il y a Waldo (782-806) qui fut le précepteur de Pépin (fils de Charles), Hatto – ou Heito I – (806 et 822/823), évêque de Bâle à partir de 803, et, enfin, Walafrid Strabon nommé par l'empereur Louis le Pieux en 838 (*Ibid.*, p. 13).

¹²¹ *Ibid.*, p. 20. D'ailleurs, il est envisageable que certains espaces du monastère aient été réservés à l'inhumation des dignitaires laïcs. Sur cette question : A. ZETTLER, *Die frühen Klosterbauten der Reichenau. Ausgrabungen, Schriftquellen, St. Galler Klosterplan*, coll. « Archäologie und Geschichte, 3 », Sigmaringen, 1988.

¹²² M. UNTERMANN, « Unesco-Welkulturerbe “Klosterinsel Reichenau im Bodensee” », *op. cit.*, p. 20.

¹²³ A. MARIGNAN, *Les fresques des églises de Reichenau, les bronzes de la cathédrale d'Hildesheim*, Strasbourg, 1914, p. 45. Sur l'histoire du monastère de Reichenau et de son organisation : K. BEYERLE, « Aus dem liturgischen Leben der Abtei von Reichenau », dans *Die Kultur der Abtei Reichenau, Erinnerungsschrift zur zwölfhundertsten Wiederkehr des Gründungsjahres des Inselklosters 724-1924*, vol. I, München, Verlag der Münchner Drucke, 1925, p. 316-437.