



Peintures murales médiévales, XII^e-XVI^e siècles

Regards comparés

Sous la direction de Daniel Russo



Art &
Patrimoine

EUD

Du roc à l'image : la peinture et sa place dans les grottes naturelles du Latium et de Campanie du nord

Quand on parle de la peinture rupestre médiévale en Italie, on se réfère généralement aux régions méridionales, les Pouilles, les *sassi* de Matera, les nombreux établissements existant en Sicile¹. Toutefois, en remontant vers le centre de la Péninsule, une étude de terrain systématique sur le versant occidental, correspondant au Latium et aux provinces du nord de la Campanie, nous a permis de mettre en évidence une quarantaine de sites rupestres, sur lesquels ont été conservées une ou plusieurs phases picturales, datées entre le VI^e et le XIII^e siècle, voire plus récentes². Cette recherche sur une vaste échelle géographique a mis en évidence une distribution hétérogène et dispersée de ces manifestations. On peut cependant identifier deux catégories bien distinctes : les espaces creusés dans la roche par la main de l'homme et les grottes d'origine naturelle. Aux premières, nous ne ferons ici que quelques allusions, les secondes, en revanche, seront l'objet d'un développement plus ample.

Les espaces artificiels exigent la présence d'un substrat rocheux tendre et compact et se rencontrent surtout en correspondance avec des reliefs de tuf d'origine volcanique, autour des grands cratères éteints³. Depuis l'époque étrusco-romaine, l'homme a creusé des espaces de toutes formes et de tous usages⁴. À l'époque médiévale, la fonction religieuse est seulement une parmi toutes celles qu'assument les cavités réalisées dans le tuf, lesquelles tantôt récupèrent des établissements pré-chrétiens, tantôt sont creusées *ex novo*⁵. Même si, du point de vue des formes, les résultats sont souvent modestes et si l'articulation des espaces se limite, dans la majorité des cas, à des parois rectilignes, des plafonds plats et des niches plus ou moins régulières, ces types d'établissements rupestres peuvent être comparés, par leur nature, à ceux bien mieux connus de la Cappadoce où, cependant, les résultats obtenus par le creusement atteignent une qualité bien supérieure,

au point qu'on se trouve souvent bel et bien face à des imitations d'églises monumentales⁶.

Bien différentes, cependant, sont les grottes naturelles, qui sont d'origine karstique et se trouvent donc surtout en correspondance avec des reliefs calcaires⁷. Leur formation est due à un processus chimique spécifique, dénommé justement « érosion karstique », durant lequel, en présence d'eau et d'anhydride carbonique, le calcaire de la roche se dissout pour se re-solidifier sous différentes formes, souvent très accidentées : stalactites, stalagmites, concrétions calcaires⁸. La surface interne d'une grotte naturelle se présente donc comme assez irrégulière.

Mais la distinction entre les grottes naturelles et les espaces d'origine artificielle ne tient pas seulement à la nature différente des terrains et à la morphologie différente des volumes. Alors que les espaces artificiellement creusés représentent souvent une simple alternative aux établissements construits en surface, les grottes naturelles sont imprégnées d'une *aura* de sacralité dont les racines sont très anciennes, antérieures au christianisme, voire archaïques. On ne peut douter de la valeur archétypale de l'ancre naturel, commune à différentes civilisations depuis l'époque archaïque, symbole d'obscurité et de terreur, mais aussi de renaissance et donc d'illumination, lieu qui éveille en même temps une attraction et une répulsion instinctives⁹. Pour Porphyre, élève de Plotin, l'ancre où Ulysse cacha les dons des Phéaciens (Homère, *Odyssée*, 13, 102-112) est symbole du cosmos, « aimable » et « obscur » à la fois¹⁰. C'est l'auteur même, dans son bref traité consacré à l'ancre homérique, qui évoque les nombreuses divinités associées à la grotte : de Zeus à Dionysos, de Pan aux Nymphes, à Séléné et à Mithra; à cette liste, nous pouvons ajouter Hermès, la Bona Dea, Cybèle, Déméter et bien d'autres encore¹¹. L'attitude du christianisme à l'égard de la portée symbolique de la grotte, durant les premiers siècles, est ambivalente. Tertullien et Firmicus Maternus, l'identifiant avec le royaume du dieu Mithra, en exaltent l'aspect repoussant et la considèrent, le premier, similaire aux *castris vere tenebrarum*, le second immergée dans l'*obscurum tenebrarum squalore*¹². De manière contemporaine, cependant, avec Justin et un peu plus tard avec Origène, est inaugurée la tradition qui veut que le Christ soit né dans une grotte,¹³ même si toute référence à un contexte rupestre pour le lieu de naissance de Jésus est absente des Évangiles et si le terme *αυθρον* n'apparaît que dans les apocryphes du *Protévangile de Jacques* et de l'*Évangile du Pseudo-Mathieu*¹⁴. Le glissement de l'image de la grotte du négatif au positif devient marqué avec Grégoire de Nysse, au IV^e siècle. Dans son *Sermon sur la Nativité*, la caverne est considérée comme le lieu dans lequel la lumière divine vient éclairer les ténèbres¹⁵. Dans le même temps, la valeur sacrale de la grotte se développe par l'exercice du culte : en Terre Sainte, un flux croissant de pèlerins visite non seulement la grotte de Bethléem, mais aussi des sanctuaires associés aux surfaces et aux cavités rocheuses qui représentent la mémoire physique des récits de l'Ancien Testament, comme la caverne d'Odollam, celle d'Elie sur le Mont Carmel ou celle d'Abraham à Hébron et du Nouveau Testament, comme Gethsémani, l'Anastasis, le Golgotha et le Saint Sépulchre¹⁶.

au point qu'on se trouve souvent bel et bien face à des imitations d'églises monumentales⁶.

Bien différentes, cependant, sont les grottes naturelles, qui sont d'origine karstique et se trouvent donc surtout en correspondance avec des reliefs calcaires⁷. Leur formation est due à un processus chimique spécifique, dénommé justement « érosion karstique », durant lequel, en présence d'eau et d'anhydride carbonique, le calcaire de la roche se dissout pour se re-solidifier sous différentes formes, souvent très accidentées : stalactites, stalagmites, concrétions calcaires⁸. La surface interne d'une grotte naturelle se présente donc comme assez irrégulière.

Mais la distinction entre les grottes naturelles et les espaces d'origine artificielle ne tient pas seulement à la nature différente des terrains et à la morphologie différente des volumes. Alors que les espaces artificiellement creusés représentent souvent une simple alternative aux établissements construits en surface, les grottes naturelles sont imprégnées d'une *aura* de sacralité dont les racines sont très anciennes, antérieures au christianisme, voire archaïques. On ne peut douter de la valeur archétypale de l'ancre naturel, commune à différentes civilisations depuis l'époque archaïque, symbole d'obscurité et de terreur, mais aussi de renaissance et donc d'illumination, lieu qui éveille en même temps une attraction et une répulsion instinctives⁹. Pour Porphyre, élève de Plotin, l'ancre où Ulysse cacha les dons des Phéaciens (Homère, *Odyssée*, 13, 102-112) est symbole du cosmos, « aimable » et « obscur » à la fois¹⁰. C'est l'auteur même, dans son bref traité consacré à l'ancre homérique, qui évoque les nombreuses divinités associées à la grotte : de Zeus à Dionysos, de Pan aux Nymphes, à Séléné et à Mithra; à cette liste, nous pouvons ajouter Hermès, la Bona Dea, Cybèle, Déméter et bien d'autres encore¹¹. L'attitude du christianisme à l'égard de la portée symbolique de la grotte, durant les premiers siècles, est ambivalente. Tertullien et Firmicus Maternus, l'identifiant avec le royaume du dieu Mithra, en exaltent l'aspect repoussant et la considèrent, le premier, similaire aux *castris vere tenebrarum*, le second immergée dans l'*obscurum tenebrarum squalore*¹². De manière contemporaine, cependant, avec Justin et un peu plus tard avec Origène, est inauguré la tradition qui veut que le Christ soit né dans une grotte,¹³ même si toute référence à un contexte rupestre pour le lieu de naissance de Jésus est absente des Évangiles et si le terme *αυθρον* n'apparaît que dans les apocryphes du *Protévangile de Jacques* et de l'*Évangile du Pseudo-Mathieu*¹⁴. Le glissement de l'image de la grotte du négatif au positif devient marqué avec Grégoire de Nysse, au IV^e siècle. Dans son *Sermon sur la Nativité*, la caverne est considérée comme le lieu dans lequel la lumière divine vient éclairer les ténèbres¹⁵. Dans le même temps, la valeur sacrale de la grotte se développe par l'exercice du culte : en Terre Sainte, un flux croissant de pèlerins visite non seulement la grotte de Bethléem, mais aussi des sanctuaires associés aux surfaces et aux cavités rocheuses qui représentent la mémoire physique des récits de l'Ancien Testament, comme la caverne d'Odollam, celle d'Elie sur le Mont Carmel ou celle d'Abraham à Hébron et du Nouveau Testament, comme Gethsémani, l'Anastasis, le Golgotha et le Saint Sépulchre¹⁶.

Il est probable qu'en Occident la christianisation des nombreux espaces rupestres durant les premiers siècles du Haut Moyen Âge ait été d'une certaine façon légitimée par l'identification de la grotte comme le lieu de naissance du Christ et pour la fortune des *loca sancta* de Palestine. Quoi qu'il en soit, à partir des v^e-vi^e siècles, le nombre des sanctuaires rupestres croît progressivement sur les reliefs de l'Italie centro-méridionale. À l'intérieur de ceux-ci, nous pouvons rencontrer une créature divine, l'archange Michel ou bien une figure de la sainteté humaine, l'ermite¹⁷. Le premier, puissant et majestueux, domine les hauteurs, déchaîne les tempêtes, plane parmi les reliefs de la roche, se mêle au bruit du vent et à l'eau de source qui cascade dans la grotte, opérant des prodiges et des guérisons miraculeuses¹⁸. Le second atteint la grotte en s'éloignant de la civilisation, l'élit comme demeure pour vivre pleinement l'expérience d'isolement du monde, lutte contre les tentations par la prière, conquiert la sainteté par l'intermédiaire de l'hostilité du lieu, de la solitude, du renoncement à toute commodité¹⁹. Mais à l'intérieur de l'ancre intervient inévitablement une autre figure de la vie religieuse, l'évêque. Représentant de l'institution ecclésiastique, il garantit la légitimité du culte à travers la consécration du lieu et la célébration de la messe. Ce n'est pas un hasard si dans les trois sources médiévales qui célèbrent la fondation des plus importants sanctuaires dédiés à Saint Michel dans l'Occident médiéval, le Monte Gargano, le Mont Saint-Michel et Saint-Michel de la Chiusa, l'évêque assume le rôle de protagoniste pour l'institution du culte²⁰.

Les trois formes de religiosité cohabitent souvent à l'intérieur de la même grotte et se trouvent en conflit permanent avec le démon qui, dans le cas de l'ermite, peut prendre l'apparence de la femme tentatrice, mais qui le plus souvent se manifeste sous la figure d'un dragon ou d'un serpent, pour incarner le mal, le paganisme ou l'idolâtrie²¹.

Dans un espace aussi chargé de tensions spirituelles que l'est la grotte naturelle, l'image en peinture revêt une signification bien différente de celle qu'elle assumerait dans un édifice monumental, mais aussi dans un espace rupestre dû à une excavation artificielle, où la roche taillée et lisse se prête à être recouverte de peinture comme le ferait un support mural. Dans une grotte naturelle, la peinture n'a pas la fonction d'un revêtement, de décor ou de support à des cycles narratifs.

Passons à quelques exemples, à commencer par la grotte de S. Michele sur le Mont Tancia, en Sabine²². La consécration à l'archange est déjà connue au VIII^e siècle, époque durant laquelle est attesté un phénomène de multiplication des lieux de culte rupestres, imités du très fameux sanctuaire angélique du Monte Gargano, dans les Pouilles²³. L'intérieur de la grotte, même s'il a accueilli un flux incessant de pèlerins jusqu'à la période moderne, a gardé son aspect naturel. L'intervention de l'homme s'est limitée à l'érection d'une petite structure maçonnée, une sorte de *ciborium*, qui surplombe l'autel (fig. 1 et 2). Cet ensemble représente la seule surface qui serve de support aux peintures médiévales. De celles-ci, sont conservées deux strates : la première est datable sur des critères stylistiques de la moitié du XI^e siècle²⁴. Même s'il ne reste que des traces éparses, on peut



Fig 1 - Monte Tancia (RI), grotte de San Michele, vue générale de l'intérieur.



Fig 2 - Monte Tancia (RI), grotte de San Michele, ciborium.

reconstituer l'ensemble du programme iconographique : les deux saint Jean sur le tympan, qui évoquent l'église *sub legem et ante legem* ; la Vierge sur le trône, entre deux saintes, au fond²⁵; trois saints, un évêque, assez probablement le pape Sylvestre I^{er}²⁶, un moine, peut-être saint Antoine du désert, et l'apôtre Paul, sur le côté sud du *ciborium* (fig. 3) ; sur la voûte, le Christ en médaillon, avec le tétramorphe²⁷. La strate de peinture postérieure, probablement du XIII^e siècle, reprend grossièrement l'iconographie originelle.

Fig 3- Monte Tancia (RI), grotte de San Michele, côté sud du *ciborium*.



Sur la paroi droite de la grotte, ont été conservés aussi deux panneaux votifs du XV^e siècle²⁸. Toutefois, à l'époque médiévale, les interventions picturales se sont limitées au *ciborium*. Il s'agit d'une limite qui ne s'explique pas par des exigences d'économie ou par un manque d'habileté technique, mais par des raisons intrinsèques à la spécificité du sanctuaire du Tancia. En tant que naturelle, la grotte est conçue comme le fruit de la création divine et doit de ce fait être préservée dans son intégrité physique. Choisie comme lieu de culte pour son éloignement des centres habités et quasi impossible à rejoindre pour sa position de hauteur et pour son sentier impraticable²⁹, la grotte, par sa nature, peut être comparée à celle du Gargano, dont l'aspect était exalté comme lieu fondé *propria manu* par l'archange Michel, lieu où ne brillaient pas les métaux mais le privilège des miracles dont il était le théâtre³⁰. C'est sur ces présupposés théologiques que se fonde l'esthétique médiévale de la grotte-sanctuaire. Sur le Tancia, la roche est laissée en vue et la peinture est appliquée seulement dessus et autour de l'autel, lequel représente la seule intervention humaine légitime et même nécessaire à l'intérieur de ce lieu, en ce qu'elle est indispensable pour la célébration des rites de la messe³¹. Ce n'est pas un hasard si le *Chronicon farfense* nous parle d'une longue et âpre rivalité, au milieu du XI^e siècle, pour la possession du lieu, entre l'évêque local, Johannes, et l'abbé de Farfa, Berardus, concentré justement autour de l'autel, qui connaît deux fois une profanation et une reconsécration³². C'est avec ces épisodes que l'on doit mettre en relation la première intervention picturale³³.

La situation du sanctuaire de Monte Mirteto près de Ninfa, dans le *Latium méridional*, n'est pas très différente³⁴. Dans ce cas aussi, une grotte naturelle est dédiée à l'archange (fig. 4). Malheureusement, les conditions climatiques



Fig 4- Ninfa (LT), grotte de San Michele, vue générale.

ont altéré les peintures au point que celles-ci ne sont identifiables que de manière très limitée. Néanmoins, grâce à une étude des années 1930, une grande partie des sujets représentés est documentée: une Vierge sur le trône, entre l'archange et Sainte Lucie ; la Pesée des âmes, un Christ bénissant entre Pierre et Paul, qui portent des rouleaux reproduisant des inscriptions provenant du Nouveau Testament (fig. 5)³⁵. Sur la base des sources écrites et des caractères formels, on peut proposer une datation à la fin XII^e siècle³⁶. Nonobstant l'état fragmentaire et presque illisible des peintures, nous avons la possibilité de nous assurer que l'intervention picturale a été, dans ce cas aussi, limitée à la zone de l'autel. Un autre petit autel, caractérisé par une colonne naturelle, est conservé dans un espace secondaire de la grotte. Il se peut qu'à l'intérieur de la grotte se soit développé un parcours processionnel qui faisait le tour de cet espace³⁷.

Fig. 5- Ninfa (LT), grotte de San Michele, le Christ entre Pierre et Paul (d'après un dessin de Maria Barosso, 1939).



Fig. 6- Monte Monaco di Gioia (BN), grotte de San Michele, structure en maçonnerie décorée.

La mise en oeuvre de la peinture présente des proportions plus importantes, mais toujours limitées relativement à la surface rocheuses de la grotte, dans un autre sanctuaire de Michel, que nous rencontrons sur le Monte Monaco di Gioia, près de Bénévent³⁸. La dédicace à l'archange est attestée au moins depuis le X^e siècle, comme nous le savons par la *Cronica monasterii Casinensis*³⁹. On peut faire l'hypothèse que la grotte a été englobée dans un établissement monastique, étant donnée la présence d'une articulation des espaces construits au niveau inférieur de la grotte. Sur le Monte Monaco, l'autel est moderne, toutefois, si l'on s'avance à l'intérieur, on aperçoit une structure en maçonnerie entièrement peinte à fresque (fig. 6). La structure voûtée en berceau présente deux ouvertures en arc sur les petits côtés, qui laissent un passage vers un rétrécissement naturel de la grotte, qui va en se resserrant en entonnoir, à mesure qu'on s'avance, jusqu'à devenir impraticable. Par cette cavité, s'écoule l'eau très pure de la source, élément constant du culte de Saint Michel. En buvant ou en procédant à des frictions, le fidèle évoquait l'intervention de l'archange pour guérir de maladies ou apaiser la douleur⁴⁰. En revenant au petit édifice construit dans la grotte, la présence à l'intérieur d'un arcosolium nous fait croire qu'il s'agissait d'une sépulture.



Fig 7- Monte Monaco di Gioia (BN), grotte de San Michele, crucifixion.

Les peintures sont le fruit d'une unique intervention picturale, que nous pouvons dater de la fin du XI^e ou du début du XII^e siècle⁴¹.

Outre une Annonciation, un Christ bénissant, la série entière des apôtres entourant la Vierge sur le trône, quelques saints en position frontale, comme Sainte Marguerite⁴² et un saint évêque, on trouve des représentations rares du point de vue iconographique et intéressantes pour leur portée théologique et leurs implications liturgiques. Dans une petite niche un chérubin fait bonne garde avec son épée à l'espace sacré de la prothèse qui contenait le calice et la patène. L'image renvoie au chérubin biblique placé par Dieu sur la porte du paradis après l'expulsion d'Adam et Ève (*Genèse*, 3, 24)⁴³. Sur la lunette du revers de l'arc d'entrée est représenté un évêque en train de célébrer la messe, assisté par deux diacres⁴⁴. La représentation insolite, qui ne trouve pas de parallèle dans les cycles monumentaux, rappelle le thème évoqué ci-dessus, l'importance de l'évêque célébrant à l'intérieur de la grotte⁴⁵. Sur le berceau de la voûte, nous rencontrons, fait assez original, une Crucifixion avec le Christ triomphant aux yeux ouverts, la Vierge et le soldat Longinus entre des rinceaux de vigne, qui sortent de la base de la croix (fig. 7). C'est un thème, celui de la croix animée de rinceaux végétaux, que nous trouvons plus ou moins durant la même période, dans un contexte monumental de grande qualité, celui de l'abside de Saint Clément à Rome⁴⁶. Et toutefois, le sujet sur le Monte Monaco, en raison de ses caractères originaux, a la saveur d'un *unicum*. Sur la paroi droite de la structure, aux pieds de la Vierge, on aperçoit une figure de moine de petites dimensions, qui vient souligner l'appartenance du donateur au milieu monastique. Peut-être ne s'agit-il pas, cependant, du commanditaire, étant donné que le personnage porte une auréole. Il pourrait s'agir du fondateur de l'ordre, Saint Benoît lui-même, que le donateur a préféré faire représenter, plutôt que lui-même, comme gage d'humilité.

Laissant ouverte la question de l'identification du commanditaire, nous pouvons passer à quelques réflexions sur le rapport entre le roc et la peinture. Il est intéressant de noter comme l'intervention en maçonnerie ne fait pas obstacle à la circulation naturelle à l'intérieur de la grotte, mais au contraire, la met en valeur. Dans la zone située le plus à l'intérieur, l'eau a continué à couler sur les surfaces translucides dans l'espèce de couloir naturel, en passant même sur les peintures qui maintenant sont revêtues d'une épaisse couche de calcaire.

Dans le cas du Monte Monaco di Gioia, l'interrelation entre la roche et la peinture rejoint un niveau encore plus étroit et profond par rapport aux cas précédents. En effet, le calcaire de la grotte n'est pas entamé par la construction en maçonnerie, qui est implantée en suivant la surface irrégulière de la cavité. Bien plus, dans le cas de la lunette présentant l'Annonciation, c'est la surface picturale qui dialogue avec le relief rocheux, au point de partager avec lui le champ de la représentation (fig. 8). La pierre gagne une fonction esthétique en devenant élément figuratif. Malgré la couche de calcaire qui recouvre la superficie, on distingue les trois personnages qui composent la scène : au centre, l'image de la Vierge sur un trône gemmé avec un haut dossier ; à droite et à gauche respectivement, sont peints la servante, témoin de l'événement et l'archange Gabriel qui s'avance vers la Vierge avec le bras droit levé dans un geste solennel.

Fig 8- Musée Monaca di Gioia (BN), grotte de San Michele, annonce.



La scène n'a rien, jusqu'ici, d'insolite : la figure de l'assistant, bien que peu courante, a des précédents anciens⁴⁷. L'originalité de l'œuvre se trouve tout entière dans le rendu du fond, où le roc naturel de la grotte vient se substituer aux expédients, architecturaux ou végétaux, qui sont employés généralement pour évoquer un paysage. Certes, la solution présente quelque incohérence : la figure de Gabriel, plus petite en raison de l'exiguïté de l'espace à disposition, semble être arrivée à pied, plutôt qu'en vol et elle est peinte en équilibre entre la roche et le vide ; la servante, de son côté, semble flotter au-dessus du pré. Le relief calcaire à droite, en revanche, joue le rôle d'un fond de scène et encadre parfaitement la représentation. À part quelques ingénuités, d'ensemble, l'exécuteur de l'œuvre a mené à bien son intention de créer, à travers la surface naturelle et tridimensionnelle de la roche, un effet scénique remarquable. Tous les éléments latéraux et l'exiguïté même des proportions de l'archange contribuent à exalter l'axe central de l'image, la Vierge sur le trône, au cœur de la représentation.

Il vaut la peine, enfin, de rappeler un autre monument d'origine rupestre, bien plus célèbre que les précédents, où le roc a joué un rôle fondamental pour sa valence sacrée, dans le développement architectural du lieu de culte. Il s'agit du complexe monastique du Sacro Speco de Subiaco, lieu dont déjà Grégoire le Grand, à la fin du VI^e siècle, rappelait qu'il avait été le refuge érémitique de Saint Benoît⁴⁸. Le monastère a été construit en plusieurs étapes à partir, semble-t-il, du XII^e siècle⁴⁹. Rien ne nous reste de l'époque du fondateur de l'ordre, à l'exception d'une grotte naturelle, à l'intérieur du monastère, appelée justement Sacro Speco, la grotte sacrée. La tradition l'identifie comme le lieu que Benoît avait élu pour conduire son expérience de retraite. Quelques mètres au-dessous, se trouve une autre cavité naturelle qui porte le nom de Grotte des bergers, où l'on dit que Benoît se rendait pour rencontrer les gens du lieu qui, de son vivant, le vénéraient comme un saint⁵⁰. La grotte est dépouillée, seuls deux panneaux peints attestent l'usage de l'espace comme lieu de culte avant même l'édification du monastère, c'est-à-dire avant le XII^e siècle⁵¹. Le premier, au centre de la longue paroi rocheuse, est bien conservé, il s'agit d'une Vierge *Nicopolis*, qui soutient un



Fig 9 - Subiaco (RM), Monastère du Sacro Speco, grotte des bergers, Vierge *Nicopios*.

enfant à l'intérieur d'une mandorle, entre deux saintes (fig. 9)⁵²; l'autre, un peu plus à droite, n'est conservée que de manière très fragmentaire⁵³. Les panneaux peuvent être attribués tous les deux à la moitié du XI^e siècle, époque durant laquelle sont attestés d'important travaux de construction autour des deux grottes tandis que l'iconographie de la *Nicopios* rencontre à Byzance une fortune importante et renouvelée⁵⁴.

Le projet et la réalisation du monastère, à partir de l'époque romane, n'altèrent pas l'aspect naturel des grottes et pas même la surface irrégulière du Monte Taleo, dans lequel elles s'ouvrent. C'est un miracle d'ingénierie médiévale qui est ainsi accompli, une organisation à plusieurs niveaux qui met en communication le *Sacro speco* avec la *Grotta dei pastori*, à travers un escalier appelé *scala santa*, passage obligé de l'iter processional. L'édifice en maçonnerie est modelé sur les formes de la roche qui, dans plusieurs cas, et, non sans audace, est laissée bien en vue (fig. 10). La couche de peinture est volontairement limitée et interrompue pour laisser la place à la roche, mise en valeur en tant qu'image naturelle et, donc en même temps qu'œuvre d'origine divine, souvenir de l'effort ascétique du fondateur de l'ordre monastique.



Fig 10 - Subiaco (RM), Monastère du Sacro Speco, transept de l'église supérieure.

En conclusion des cas recensés ci-dessus, il pourrait sembler que la présence circonscrite de l'image en peinture à l'intérieur de la grotte et l'exaltation de la roche naturelle veuillent indiquer une position subalterne de la première par rapport à la seconde. Au contraire, dans un espace où la sacralité se nourrit des suggestions produites par la roche, l'image assume un rôle central. La peinture devient le point focal vers lequel converge l'attention des fidèles et l'intermédiaire nécessaire pour tourner les prières vers la transcendance. Aux images est réservé l'espace où s'est accompli le rite de la consécration et où l'officiant perpétue les gestes de la liturgie. L'image est investie d'une sacralité qui lui est propre et dans une certaine mesure, indépendante de celle dont est revêtu le reste de la grotte. Ce n'est donc pas un hasard si nous nous trouvons face aux représentations du Christ, de la

Vierge ou de saints en position frontale, qui se placent dans l'horizon de la peinture votive et non de l'archange Michel ou de quelque saint ermite, comme on pourrait l'attendre, étant donné que ce sont eux, tantôt l'un tantôt l'autre, les titulaires du sanctuaire.

Simone PIAZZA

Docteur en Histoire de l'Art médiéval

Université de Viterbes

Chargée d'enseignement

Université de Catane

NOTES

1. Sur la peinture rupestre dans les Pouilles : M. Falla CASTELFRANCHI, « La decorazione pittorica delle chiese rupestri », dans F. DELL'AQUILA et A. MESSINA dir., *Le chiese rupestri di Puglia e Basilicata*, Bari 1998, p. 129-143 ; pour le territoire de Matera : G. LIONETTI, C. MOTTA, M. PADULA, *Chiese e asceteri rupestri di Matera*, Rome 1995 ; pour la Sicile : A. MESSINA, *Le chiese rupestri del Siracusano*, Palermo, 1979 ; ID., *Le chiese rupestri del Val di Noto*, Palerme 1994 ; ID., *Le chiese rupestri del Val Demone e del Val di Mazara*, Palerme, 2001. Pour une synthèse sur le phénomène à plus grande échelle : V. PACE, « La pittura rupestre in Italia meridionale », dans C. BERTELLI dir., *Pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milan 1994, p. 403-415.
2. Cette recherche a été le sujet d'étude d'une thèse de doctorat intitulée : *Pittura rupestre medievale : Lazio e Campania settentrionale. Secoli VI-XIII*, soutenue le 22 juin 2002 à l'Università degli Studi della Tuscia (Viterbo), en cotutelle avec l'Université de Paris 1-Panthéon-Sorbonne, codirigée par Mesdames les Professeurs Maria Andaloro et Catherine Jolivet-Lévy.
3. Il s'agit des cratères correspondant aux lacs du *Latium* : Bolsena, Vico, Bracciano, Albano, Nemi, et au mont S. Croce de Roccamonfina, qui occupe la partie septentrionale de la Campanie. Pour une lecture de la géomorphologie du territoire : S. CICCACCI, « Aspetti geomorfologici », dans D. CASENTINO, M. PAROTTO, A. PRATURLON dir., *Lazio : 14 itinerari*, Roma 1993 (*Guide Geologiche Regionali della Società Geologica Italiana*), p. 65-70 ; D. FIORANI, *Tecniche costruttive murarie medievali. Il Lazio meridionale*, Rome 1996, p. 13-26.
4. Pour le territoire objet de notre recherche, voir en dernier lieu : F. GHEDINI, « Abitare in sottosuolo : necessità, casualità, moda », dans P. BASSO et F. GHEDINI, *Subterranea Domus. Ambienti residenziali e di servizio nell'edilizia privata*, Caselle di Sommacampagna (VR), 2003, p. 567-605. Pour l'habitat rupestre médiéval dans le *Latium* septentrional : E. DE MINICIS dir., *Insedimenti rupestri medievali della Tuscia. (I) Le abitazioni*, Rome, 2003, p. 11-33.
5. Même si la distinction n'est pas toujours évidente, dans l'étude territoriale de Joselita Raspi Serra on peut trouver plusieurs cas de nouvelles excavations au Moyen Âge et de non moins nombreuses situations de réutilisation d'espaces creusés à l'époque ancienne : J. RASPI SERRA, « Insediamenti rupestri religiosi nella Tuscia », *Mélanges de l'École Française de Rome Moyen Âge et temps modernes*, t. 88, 1976, p. 27-156, part. p. 27-36.
6. Pour les églises cappadociennes, on renvoie à l'étude plus récente de C. JOLIVET LÉVY, *La Cappadoce médiévale, images et spiritualité*, Paris, 2001, avec bibliographie, p. 393-398.
7. Il s'agit des montagnes des Apennins centraux, qui descendent en dégradé vers la Mer tyrrhénienne, des dorsales des monts Lepini-Ausoni-Aurunci et Simbruini-Ernici, ainsi que de nombreuses montagnes sans dénomination d'ensemble. Sur les aspects géomorphologiques de ces reliefs : CICCACCI, « Aspetti geomorfologici », *loc. cit.*, p. 69-70.
8. U. SAURO, « Morfologia carsica », dans G. B. CASTIGLIONI dir., *Geomorfologia*, Turin, 1979, p. 209-254, part. p. 208-216, 230-244.
9. Sur la signification symbolique et archétypale de la grotte : G. DURAND, « Structures anthropologiques de l'imaginaire », Grenoble, 1960, p. 257-258 ; J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT dir., *Dictionnaire des Symboles*, Paris, 1982, p. 180-184 ; R. GUÉNON, « Symboles fondamentaux de la Science sacrée », Paris, 1962, p. 211-231 ; H. LAVAGNE, *Operosa antra. Recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien*, Rome, 1988, part. p. 31-156.
10. PORPHYRE, *De antro Nympharum*, 6, 15, L. Simonini éd., Milan, 1986, p. 45 et note.
11. *Ibid.*, p. 55, 65, 104-106, 186-189.
12. TERTULLIEN, *De Corona*, xv, 3, J. Fontaine éd., Paris, 1966, p. 180 ; Firmicus MATERNUS, *De errore profanarum religionum*, 5, 2, R. Turcan éd., Paris, 1982, p. 17. Cf. H. LAVAGNE, *op. cit.*, p. 690.
13. JUSTIN, *Dialogus cum Tryphone Judaeo*, PG, 6, Paris, 1857, col. 657-660 ; ORIGÈNE, *Contra Celsum*, PG, 11, Paris, 1857, col. 756.

14. F. BOVON et P. GEOLTRAIN éd., *Écrits apocryphes chrétiens*, Paris, 1997, p. 98-102 (*Protévangile de Jacques*), 133-134 (*Évangile du Pseudo-Mathieu*).
15. Grégoire DE NYSSE, *In diem natalem Christi*, PG, 66, Paris 1847, col. 1141, D ; J. DANIELOU, « Le symbole de la caverne chez Grégoire de Nysse », dans Mullus, *Festschrift Theodor Klauser. Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband 1*, 1964, Münster, 1964, p. 43-51 ; H. LAVAGNE, *op. cit.*, p. 694.
16. P. MARAVAL, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient. Histoire et géographie des origines à la conquête arabe*, Paris 1985, p. 254-256, 263-264, 272-273, 275-276, 332 ; B. FLUSIN, « Les lieux saints de Jérusalem à l'époque byzantine », dans A. VAUCHEZ dir., *Lieux sacrés, lieux de culte, sanctuaires*, Rome, 2000 (Collection de l'École française de Rome, 273), p. 119-132.
17. Cf. C. D. FONSECA, « La vita in grotta fra Angeli e Demoni », dans M. BUSSAGLI et M. D'ONOFRIO dir., *Le ali di Dio. Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente. Mostra sugli angeli per il Giubileo del Duemila* (Bari, 6 maggio-31 agosto 2000 ; Caen 29 settembre - 31 dicembre 2000), Cinisello Balsamo (Milan), 2000, p. 36-39.
18. Sur la diffusion du culte de Saint Michel en Occident : F. CARDINI, « L'Arcangelo Michele nell'Europa occidentale », dans Bussagli-D'ONOFRIO, *Le ali di Dio...*, *op. cit.*, p. 119-122 ; M. SENSI, « I grandi santuari micaelici d'Occidente », *ibid.*, p. 126-133 ; pour l'association vent-archange : M. BUSSAGLI, « Dal vento all'angelo », *ibid.*, p. 33-35. Sur l'habitat naturel des sanctuaires de Saint Michel, la sacralité de la roche, les propriétés curatives et miraculeuses de l'eau de la source : A. DUPRONT, « Antropologia del sacro e culti popolari : il pellegrinaggio », dans C. RUSSO dir., *Società, Chiesa e vita religiosa nell'Antico Regime*, Naples, 1976, p. 156 ; G. OTRANTO, « Genesi... », *loc. cit.*, p. 49-52 ; G. OTRANTO, « La montagna garganica e il culto micaelico : un modello esportato nell'Europa altomedievale », *Montelucio e i monti sacri : atti dell'incontro di studio* (Spoleto 30 settembre-2 octobre 1993), Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo éd., Spoleto, 1994, p. 85-124 ; G. OTRANTO, « Genesi, caratteri e diffusione del culto micaelico del Gargano », dans BUSSAGLI-D'ONOFRIO, *Le ali di Dio...*, *op. cit.*, p. 43-64, part. p. 49-56.
19. F. CARDINI, « Boschi sacri e monti sacri fra tardoantico e altomedioevo », *ibid.*, p. 1-23 ; S. BOESCH GAJANO, « Paesaggio, solitudine e taumaturgia », dans E. MICATI dir., *Eremiti e luoghi di culto rupestri d'Abruzzo*, Pescara, 1996, p. 9-22 ; A.-M. HELVÉTIUS, « Ermites ou moines. Solitude et cénobitisme du V^e au X^e siècle (principalement en Gaule du Nord) », dans A. VAUCHEZ dir., *Eremites de France et d'Italie (XI^e-XV^e siècles)* (Collection de l'École française de Rome, 313), Rome 2003, p. 1-27 ; J.-M. MARTIN, « L'Érémisme grec et latin en Italie méridionale (X^e-XIII^e siècles) », *ibid.*, p. 175-198.
20. *Apparitio Sancti Michaelis in monte Gargano*, 6 ; *Revelatio ecclesiae Sancti Michaelis in Monte Tomba*, 4, 5 ; *Chronica Monasterii Sancti Michaelis Clusini*, 11, dans P. BOUET, G. OTRANTO, A. VAUCHEZ dir., *Culte et pèlerinage à Saint Michel en Occident : les trois monts dédiés à l'archange* (Collection de l'École Française de Rome, 316), Rome, 2003, p. 1-41, part. p. 4, 12-14, 30-31. Sur l'*Apparitio*, et sa datation au VIII^e siècle, avec des phases de rédaction précédentes, voir dernièrement : G. OTRANTO, « Genesi... », *loc. cit.*, *ibid.*, p. 43-64 ; sur la *Revelatio* (X^e-XIII^e siècle) : P. BOUET, « La Revelatio et les origines du culte à saint Michel sur le Mont Tombe », *ibid.*, p. 65-90 ; sur la *Chronica* (1058-1061) : G. CASIRAGHI, « Lungo la via dell'angelo : origini e raggio d'azione dell'abbazia di S. Michele della Chiusa », *ibid.*, p. 341-364.
21. Pour l'installation d'un ermite dans un sanctuaire rupestre dédié à l'archange, voir l'exemple de Saint Nil de Rossano : PG, CXX, coll. 15-164 (col. 53). Sur la présence démoniaque dans les grottes et toutes ses formes : FONSECA, « La vita in grotta... », *loc. cit.*, p. 36-37. Sur le topos hagiographique de la femme tentatrice : S. BOESCH GAJANO, « Agiografia e geografia nei dialoghi di Gregorio Magno », dans S. PRICOCO dir., *Storia della Sicilia e tradizione agiografica nella tarda antichità* (Atti del Convegno di Studi, Catania 20-22 mai 1986), Catanzaro 1988, p. 209-220.
22. M. G. MARA, « Contributo allo studio del culto di S. Michele nel Lazio », *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, LXXXIII, 1960, p. 269-290 ; M. RIGHETTI TOSTI-CROCE, « Linee artistiche del Medioevo reatino », dans M. RIGHETTI TOSTI-CROCE dir., *La Sabina medievale*, Cinisello Balsamo, 1985 (rééd. 1990), p. 11-31, part. p. 14-16 ; T. IAZEOLA, « Monte S. Giovanni in Sabina », *ibid.*, p. 218 ; M. A. RADOZYCKA PAOLETTI, « Sulle origini del Santuario di S. Michele sul Monte Tancia », *Analecta Bollandiana*, CVI, 1988, p. 99-111 ; S. ROMANO, « Grotta di S. Michele a Monte Tancia », dans E. PARLATO et S. ROMANO dir., *Roma e il Lazio. Il Romanico*, Milan, 2001, p. 282-283.
23. OTRANTO, « La montagna garganica... », *loc. cit.*, p. 85-124, part. p. 100-111 ; M. SENSI, « Alle radici della committenza santuariaria », dans M. TOSTI dir., *Santuari cristiani d'Italia. Committenze e fruizione tra Medioevo e età moderna* (Collection de l'École française de Rome 317) Rome, 2003, p. 207-255, part. p. 219-230.
24. ROMANO, « Grotta di S. Michele... », *loc. cit.*, p. 283 ; RIGHETTI TOSTI-CROCE, « Linee artistiche... », *loc. cit.*, p. 16. Cf. infra, n. 32.
25. Le schéma iconographique du ciborium, avec la Vierge assise sur le trône entre deux saintes dans la lunette au-dessus de l'autel et les deux saints Jean, le Baptiste et l'Évangéliste, entre l'agneau sur le tympan de l'arc, est connu dans une version romaine du VIII^e siècle : M. ANDALORO, « Santa Susanna. Gli affreschi frammentati », dans M. S. ARENA et al. dir., *Roma dall'antichità al Medioevo. Archeologia e Storia nel Museo Nazionale*

- Romano Cripta Balbi, Milan 2001, p. 643-645. Sur la fortune du thème dans le Latium et la Campanie : R. ZUCCARO, *Gli affreschi nella Grotta di S. Michele ad Olevano sul Tusciano*, Rome, 1977, p. 87-89, pl. 150, 201-202.
26. Saint Sylvestre a un rôle de premier plan dans la tradition médiévale associée au sanctuaire, étant donné qu'il est protagoniste de la légende de la *Revelatio sancti Angeli de monte Tancia*. Selon ce texte, le pape Sylvestre, en partant du monte Soracte, sur lequel il habitait à l'époque, parvint sur le Tancia pour libérer la population locale du souffle mortifère du dragon. Il avait ensuite consacré le lieu en honneur de l'archange Michel en le défendant des présences démoniaques : A. PONCELET, « S. Michele sul Monte Tancia », *Archivio Storico della Società Romana di Storia Patria*, XXIX, 1906, p. 541-548.
 27. La figure la plus visible, celle de l'ange de Mathieu, a été volée récemment. Elle est encore en place à l'époque de l'étude de Righetti Tosti-Croce, « Linee artistiche... », *loc. cit.*, pl. 17, p. 21, dont nous avons tiré le cliché reproduit ici.
 28. Les panneaux votifs représentent une Psychostasie et une Vierge à l'Enfant.
 29. *Huius enim positio loci Christi famulatus suisque famulis cernitur apta, quia nimirum valde videtur solitaria et potius ferarum quam hominum habitatio*, PONCELET, « S. Michele... », *loc. cit.*, p. 545.
 30. « Quae (ecclesia) non metallorum fulgore, sed privilegio commendata signorum, vili facta scemate sed celesti pedrita virtute, utpote quam fragilitatis humanae memor archangelus e celo veniens, ad promerendam ibi mortalibus supernorum societatem, propria manu condere dignatus est », *Apparitio sancti Michaelis* (chap. 1), dans BOUET-OTRANTO-VAUCHEZ, *Culte et pèlerinage...*, *op. cit.*, p. 1. Sur l'*Apparitio*, et sa datation au VIII^e siècle, avec des phases de rédaction précédentes, voir dernièrement : OTRANTO, « Genesi... », *loc. cit.*, *ibid.*, p. 43-64.
 31. Sur la dédicace de l'autel comme rituel nécessaire et suffisant au déroulement de la liturgie à l'intérieur d'un lieu de culte : C. D. FONSECA, « Επι σπηλαιον σταυρακον, αλλα των αγγελικον : La dedicazione di chiese e altari tra paradigmi ideologici e strutture istituzionali », *Santi e demoni nell'Alto Medioevo Occidentale. Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo. Secoli V-XI* (Spoleto, 7-13 avril 1988), XXXVI, Spoleto 1989, p. 925-950 ; É. PALAZZO, *Liturgie et société au Moyen Âge*, Mayenne, 2000, p. 71-77.
 32. Selon le *Chronicon*, l'évêque Johannes avait conduit une expédition au sanctuaire du Tancia pour démolir l'autel que l'abbé Berardus avait modifié de façon sacrilège, sans tenir compte, à son avis, de la tradition qui l'attribuait au pape Sylvestre. L'expédition réussit et Johannes repartit avec les reliques sacrées trouvées à l'intérieur de l'autel, mais, pendant le voyage de retour, un orage obligea l'évêque et ses hommes à s'enfuir et à abandonner les reliques sur le chemin, qui furent plus tard récupérées par les Bénédictins. Ceux-ci s'appliquèrent, peu après, à la reconstruction et à une nouvelle consécration de l'autel (*Chronicon fufense di Gregorio di Catino*, U. BALZANI éd., 2 vol., Rome 1969-1972, p. 133-134).
 33. Hypothèse déjà avancée par RIGHETTI TOSTI-CROCE, « Linee artistiche... », *loc. cit.*, p. 16 ; ROMANO, « Grotta di S. Michele... », *loc. cit.*, p. 218.
 34. M. BAROSSO, « Ecclesiae Sancti Michaelis Archangeli supra Nynpham », *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XIV, 1939, p. 67-80 ; M. CASSONI, « La Badia ninfana di S. Angelo o del Monte Mirteto nei Volsci fondata da Gregorio IX », *Rivista storica benedettina*, 59-60, 1923, p. 170-189, 252-263, 61, 1924, p. 51-77 (part. p. 170-174) ; L. HADERMANN MISGUISCH, *Images de Ninfa. Peintures médiévales dans une ville ruinée du Latium*, Rome, 1986, p. 93-102, 123-128 ; R. GRÉGOIRE, « Presenze religiose e monastiche a Ninfa nel Medioevo », *Ninfa. Una città, un giardino. Atti del colloquio della Fondazione Camillo Castani* (Roma, Sermoneta, Ninfa, 7-9 octobre 1988), Rome, 1990, p. 153-181.
 35. *Ibid.*, fig. 1, 5, pl. à p. 72, 9, 10. L'inscription associée à Paul contenait le vers : « MIHI VIVERE CR[IST]US EST ET MORI LUCRUM » ; celle associée à Pierre : « ET RESPONDIT PETRUS TU ES CR[IST]US FILI DEI VIVI ». Avant qu'elles ne disparaissent, les deux inscriptions ont été documentées par Maria Barosso, qui toutefois ignorait la source, BAROSSO, « Ecclesiae Sancti Michaelis... », *loc. cit.*, p. 75. Il s'agit, pour la première, d'une citation de la lettre de saint Paul aux Philippiens (I, 21), et quant à la seconde, d'un vers de l'évangile de Mathieu (XVI, 16).
 36. Il s'agit des documents concernant l'ecclésiastion sancti angeli supra Nynfam conservés dans les archives du monastère de Santa Scolastica à Subiaco, qui mentionnent la fondation du sanctuaire de Ninfa au 1183 : CASSONI, « La Badia ninfana... », *loc. cit.*, p. 170-174. Maria Barosso proposait une datation au XIV^e siècle (BAROSSO, « Ecclesiae Sancti Michaelis... », *loc. cit.*, p. 74, 80), acceptée par la suite par Hadermann MISGUISCH, *Images de Ninfa...*, *op. cit.*, p. 126. En faveur de la datation à la fin du XI^e siècle, on peut évoquer la similitude du schéma iconographique du Christ entre Pierre et Paul avec l'abside médiévale de Saint Pierre du Vatican et surtout le fait que les inscriptions des rouleaux des apôtres coïncident avec celles de la même abside : A. JACOBINI, « Il mosaico absidale di San Pietro in Vaticano », dans *Fragments Picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano* (catalogue de l'exposition, Rome, Castel Sant'Angelo, 15 décembre 1989-18 février 1990), Rome, 1989, p. 119-130.
 37. BAROSSO, « Ecclesiae Sancti Michaelis... », *loc. cit.*, p. 71.
 38. L. FESTA, *Gli affreschi della grotta di S. Michele nel Telesino*, Napoli, 1973 ; Idem, « Arte e archeologia in grotte campane », *Annuario Speleologico del C. A. I. (Napoli 1974-1975)*,

- Naples, 1976, p. 3-34, part. p. 29-33. Voir aussi : G. KALBY, « Insedimenti rupestri della Campania », dans C. D. FONSECA dir., *La Civiltà rupestre medievale nel Mezzogiorno d'Italia. Ricerche e problemi. Atti del Primo convegno internazionale di studio sulla civiltà rupestre medievale nel Mezzogiorno d'Italia* (Mottola-Casalrotto, 29 septembre-3 octobre 1971), Genève 1975, p. 153-172, part. p. 156-158 ; M. D'ONOFRIO et V. PAGE, *Italia romanica. La Campania*, Milan 1981, p. 325.
39. Dans la *Chronica monasterii Casinensis*, on lit la nouvelle de l'annexion du sanctuaire aux possessions du monastère du Mont-Cassin à l'époque de l'abbé Balduinus (943-947) : *Cronica monasterii Casinensis Leonis Marsicani et Petri diaconi*, W. WATTENBACH éd., MGH, VII, Hannoverae, 1846, p. 551-844.
40. Pour les propriétés thérapeutiques de l'eau de la source dans les grottes de Saint Michel, cf. n. 18.
41. La ligne anatomique du Crucifix sur la voûte et aussi la forme du pagne avec le gros nœud central révèlent une ressemblance avec les crucifixions des œuvres liés à l'abbé Desiderius (1058-1087), comme l'*Exultet* de la British Library à Londres (L. SPECIALE, *London, British Library, Exultet*, dans G. CAVALLO dir., *Exultet. Rotoli liturgici del Medioevo meridionale*, Montecassino, 1994, p. 249-252, part. p. 251 et planches hors texte) et la version monumentale de Sant'Angelo in Formis (H. TOUBERT, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, Milan, 2001, p. 122).
42. L'identification de la sainte avec Marguerite a été possible grâce à la lecture des restes de l'inscription du nom : SA[ANCTA] [MA]RGA[R]I[T]A. Au-dessus de l'auréole est peinte la colombe du Saint Esprit qui l'assista pendant le supplice de l'eau gelée durant le martyre : *De Menologio Basilii imperatoris*, PG, Paris, 1894, col. 548.
43. Le même sujet paraît dans les cycles monumentaux de la fin du XII^e siècle, celui de l'église romaine de Saint-Jean à Porta Latina (S. ROMANO, « San Giovanni a Porta Latina », dans ROMANO-PARLATO, *Roma e il Lazio...*, op. cit., p. 87-96, part. p. 93) et celui des mosaïques de Monreale (E. KITZINGER, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia. V (Il duomo di Monreale. I mosaici delle navate)*, Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neellenici, Monumenti, 5, Palerme, 1996, p. 25, fig. 47, 49).
44. L'évêque et le diacre sur la droite sont identifiables grâce aux inscriptions : S(ANCTUS) MARCUS e S(ANCTUS) LUCAS.
45. Cf. supra, p.
46. H. TOUBERT, « Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XII^e siècle », *Cahiers Archéologiques*, 20, 1970, p. 99-154 (reimp. TOUBERT, *Un'arte orientata...*, op. cit., p. 177-227).
47. H. TOUBERT, « Une fresque de San Pedro de Sorbe (Catalogne) et le thème iconographique de l'Arbor Bona-Ecclesia, Arbor Mala-Synagoga », *Cahiers Archéologiques*, XIX, 1969, p. 167-189, part. p. 169, n. 12 (reimp. dans TOUBERT, *Un'arte orientata...*, op. cit., p. 60 et n.).
48. *Dialogorum Gregorii Papae*, II, 1, 3-4, A. DE VOGÜE éd., 3 vol., Paris 1978-1980, 2, p. 131-132.
49. M. RIGHETTI TOSTI-CROCE, « L'architettura del Sacro Speco », dans C. GIUMULLI dir., *I monasteri benedettini di Subiaco*, Milan, 1982, p. 77-94 ; ID., « Il Sacro Speco di Subiaco e l'architettura dei Crociati in Terra Santa », *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo. Atti del XXIV Congresso internazionale di Storia dell'Arte*, Bologne 1982, p. 129-135.
50. *Dialogorum Gregorii...*, op. cit., 2, p. 247.
51. Sur les phases éditilaires du monastère de Subiaco : RIGHETTI TOSTI-CROCE, « L'architettura... », loc. cit., p. 77-94.
52. Pour les peintures de la Grotta dei Pastori : M. L. CRISTIANI TESTI, « Gli affreschi del Sacro Speco », dans Giomulli, *I monasteri benedettini...*, op. cit., p. 95-102, et bibliographie dans les notes ; M. ANDALORO, « Aggiornamento scientifico », dans G. MATTHIAE, *Pittura romana nel Medioevo. Secoli IV-X. Aggiornamento scientifico di Maria Andalaro*, I, Rome, 1987, p. 288. Sur le type de la Nicopoiis, avec la Vierge qui soutient l'Enfant entouré par une mandorle : A. GRABAR, *L'iconoclisme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957, p. 34-35 ; W. SEIBT, « Der Bildtypus der Theotokos Nikopoiis. Zur Ikonographie des Gottesmutter-Ikone, die 1030/31 in der Blachernenkirche wiederaufgefunden wurde », *Byzantina*, 13, 1985, p. 551-564.
53. Le fragment permet de distinguer les restes de deux auréoles équidistantes qui permettent de penser à la représentation de saints en pose frontale. Sur la base des restes d'une inscription placée entre les auréoles, il est assez probable que Sylvestre I y ait été représenté, SCS SIL[VESTER], comme supposé précédemment (Cristiani TESTI, « Gli affreschi... », loc. cit., p. 109). Le culte voué à Saint Sylvestre dans ce lieu est attesté par la nouvelle de la dédicace au pape d'un des deux autels de la Grotta dei Pastori, par Léon IV (847-855) : *Chronicon sublacense (AA. 593-1369)*, R. MORGHEN éd., dans L. A. MURATORI, *Rerum Italicarum Scriptores. Raccolta degli Storici Italiani dal Cinquecento al Millecinquecento ordinata*, XXIV, 6, Bologne 1927, p. 5 (v. 21).
54. *Chronicon sublacense...*, loc. cit., p. 9, v. 15. Sur la diffusion de la Nicopoiis à Byzance, vers la moitié du XI^e siècle : SEIBT, « Der Bildtypus... », loc. cit., p. 551-552 ; G. MANGO, « The Chalkoprateia Annunciation and Pre-eternal Logos », *Δελτίον της χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας*, 17, 1993-1994, p. 165-170, part. p. 168 ; B. PITARAKIS, « À propos de l'image de la Vierge orante avec le Christ-Enfant (XI^e-XII^e siècles) : l'émergence d'un culte », *Cahiers Archéologiques*, 48, 2000, p. 45-58.

Cet ouvrage se propose de lire les peintures qui, au cours des âges, ont recouvert la surface des murs des édifices. En suivant l'évolution avant-gardiste de ce qu'est devenu le tableau peint, on va aux sources, c'est-à-dire au bâti, à l'architecture, dans leurs rapports conflictuels à la peinture, et on rapproche le présent du passé, le monde le plus contemporain du Moyen Âge. Peut alors s'écrire une histoire des tensions perceptibles entre l'intérieur et l'extérieur, le matériau et l'idée, le fond et la surface. Une histoire, en train de se faire, dont on lit ici les principaux jalons : archéologique ; liturgique ; artistique ; social. Une histoire au cœur de laquelle prend place le support transitoire, éphémère, de ces formes de décors, en un sens à jamais perdues, en un autre toujours à redécouvrir, et donc à préserver.

Daniel Russo est professeur en histoire de l'art médiéval à l'Université de Bourgogne et membre de l'équipe « Histoire et Archéologie médiévales » de l'UMR-CNRS 5594 *Archéologie, Cultures et Sociétés*.

uB EUD
Editions Universitaires de Dijon
4, boulevard Gabriel
21000 DIJON

Patrimoine
Ambiances
et Couleurs de
Bourgogne



Bourgogne
Conseil régional

Couverture : Coligny (Saône-et-Loire), église paroissiale Notre-Dame, chapelle Caron,
fresque peinte au revers du mur de l'entrée, 1531. *Réorientation de Lesauve*
© Cliché Inventaire, Michel HENRY



ISBN 2-915552-03-0
ISSN 1768-1906
Code SODIS : F 28560,5
25 €

