

CAHIERS ARCHEOLOGIQUES

fondés par André Grabar et Jean Hubert

fin de l'Antiquité
et Moyen Age



23746 47

p. 5 Traditio legis ? ● p. 39 Immagini della regalità longobarda da Agilulfo alle Leges Langobardorum ● p. 55 A Note on the Sanctuary Mosaics of St. Demetrius, Thessalonike ● p. 67 The Aciözü Churches near Çeltek in western Cappadocia ● p. 77 La cathédrale de T'Bet. Nouvelles données ● p. 101 Under the sign of the Triumph of Holy Cross : Telovani Church Original Decoration and its Iconographic Programme ● p. 119 Sur le symbolisme du Spinario dans l'iconographie de l'Entrée à Jérusalem. Deux représentations inédites dans des églises serbes ● p. 127 La Pyxide du trésor de la cathédrale de Narbonne. Éléments pour une réévaluation historique ● p. 137 Une Communion des Apôtres en Occident. Le cycle pictural de la Grotta del Salvatore près de Vallerano ● p. 159 Les fragments retrouvés de la Bible de Séville ● p. 177 L'Héxaméron dans les Bibles moralisées de la première moitié du XIII^e siècle ● p. 199 Bibles moralisées. Héxaméron. Édition diplomatique ● p. 205 Reliquaires de saintes Épines données par saint Louis. Remarques sur l'orfèvrerie française du milieu du XIII^e siècle

P
Picard, 1999

Une Communion des Apôtres en Occident

Le cycle pictural de la *Grotta del Salvatore* près de Vallerano*

par Simone PIAZZA



Fig. 1. Vallerano. Vue générale de la Grotta del Salvatore (cl. M. Evangelista).

Au cœur du Latium septentrional, près de Vallerano, une église rupestre en grande partie détruite en 1888, en raison de l'érosion progressive de la falaise dans laquelle elle avait été creusée, a conservé une série de fresques du Haut Moyen Age¹ (fig. 1, 2). Visitant l'édifice un siècle auparavant environ, l'épigraphiste G. Marini nous a laissé de précieuses informations en copiant toutes les inscriptions latines peintes sur ces fresques, et en commentant l'iconographie de scènes dont la plupart auraient été, sans lui, irrémédiablement perdues².

Au début de notre siècle, une publication détaillée des peintures de Vallerano a été donnée par A. Bertini Calosso, qui a également réalisé une fouille en contrebas du monument, pour en dégager l'accès et récupérer les fragments d'enduits peints enfouis lors de son effondrement; les photographies qu'il a publiées représentent

aujourd'hui le seul témoignage de ces travaux, puisque les fragments découverts ont été perdus depuis³. De la petite église ne subsiste que la paroi septentrionale, entièrement conservée⁴, et la partie droite de la paroi occidentale⁵. Dans l'angle formé par ces deux parois se trouve l'autel de forme cubique, taillé dans le tuf et accessible par quatre marches qui sont aujourd'hui presque entièrement dissimulées par la terre⁶ (fig. 3).

Autour de l'église, il est manifeste que la *Grotta del Salvatore* n'était pas isolée: l'éboulement de la falaise a révélé en section la présence d'un petit complexe rupestre. A droite de la paroi nord, la taille artificielle du tuf se poursuit sur 6 m de longueur environ et atteste l'existence d'une autre salle qui était elle-même, à l'origine, décorée de peintures⁷; cette salle présentait une grande niche bien conservée, mais actuellement presque complètement enterrée⁸. Toujours sur la falaise, un peu

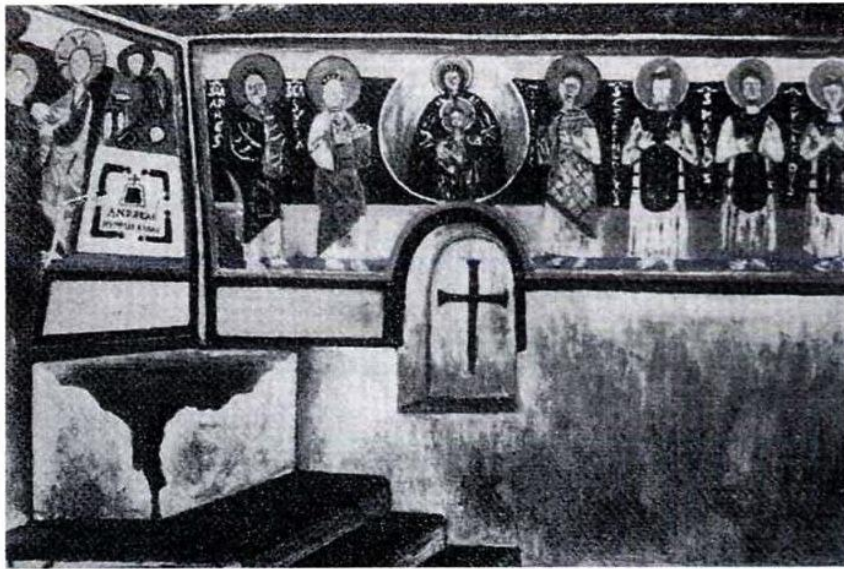


Fig. 2. Copie à l'aquarelle des peintures de la Grotta del Salvatore (d'après D'Arcangeli).

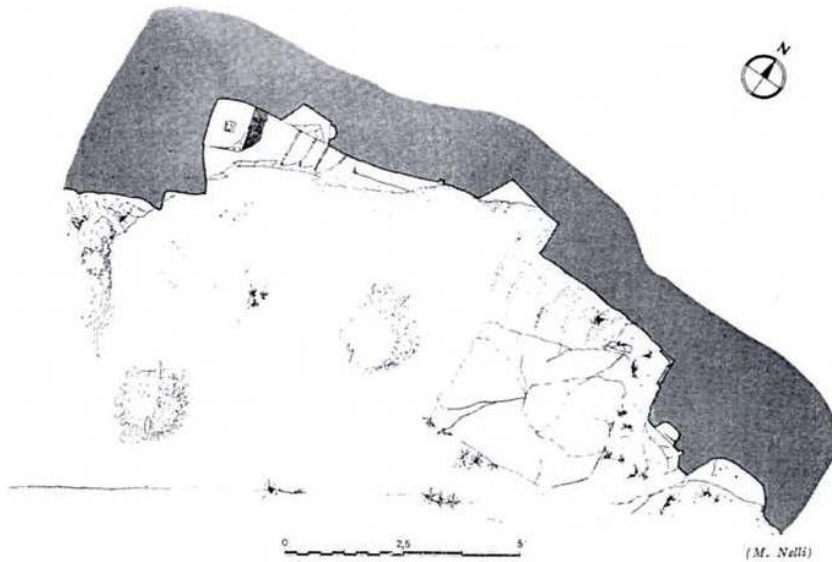


Fig. 3. Plan de l'église (d'après Raspi-Serra).

plus loin, on note la présence d'une autre salle, et celle d'une série de petits espaces juxtaposés, creusés au niveau supérieur. La *Grotta del Salvatore* faisait donc très probablement partie d'un *cænobium* monastique⁹, dirigé par un abbé dont le nom, *ANDREAS*, figure sur la fresque de la paroi occidentale¹⁰.

Les peintures de l'église demeurées *in situ* figurent, sur la partie conservée de la paroi ouest, une *Communion des Apôtres* (fig. 4) et, le long de la paroi nord, trois *saintes martyres*, une *Vierge à l'Enfant* et trois *saints bénédictins* (fig. 5)¹¹.

D'autres scènes sont malheureusement perdues : la *Crucifixion*, l'*Incrédulité de saint Thomas* et la *Nativité* décoraient les parois, et une grande *Croix gemmée sur ciel étoilé, avec le Christ et les évangélistes en*

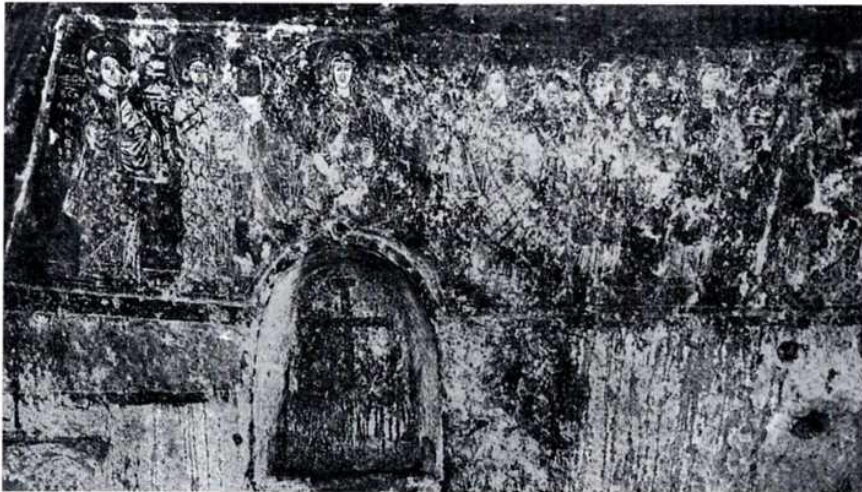
médailon occupait le plafond. Les photographies des fragments récupérés par A. Bertini Calosso permettent d'étudier la *Crucifixion* (fig. 6) et de restituer le schéma iconographique de la voûte (fig. 7, 8), mais nous ne disposons plus, pour les autres scènes, que des brèves mentions laissées par G. Marini¹².

Bien que tout à fait abandonnée, la *Grotta del Salvatore* n'a pas subi, au cours de notre siècle, de nouveaux dommages sur le plan structurel. En revanche, l'exposition aux intempéries et la prolifération d'efflorescences salines et de lichens ont peu à peu endommagé les peintures : bien conservées dans certaines zones, elles sont ailleurs aujourd'hui très peu lisibles¹³.

Hormis de nombreuses mentions¹⁴, et quelques discussions intéressantes, mais brèves¹⁵, ce monument n'a



4

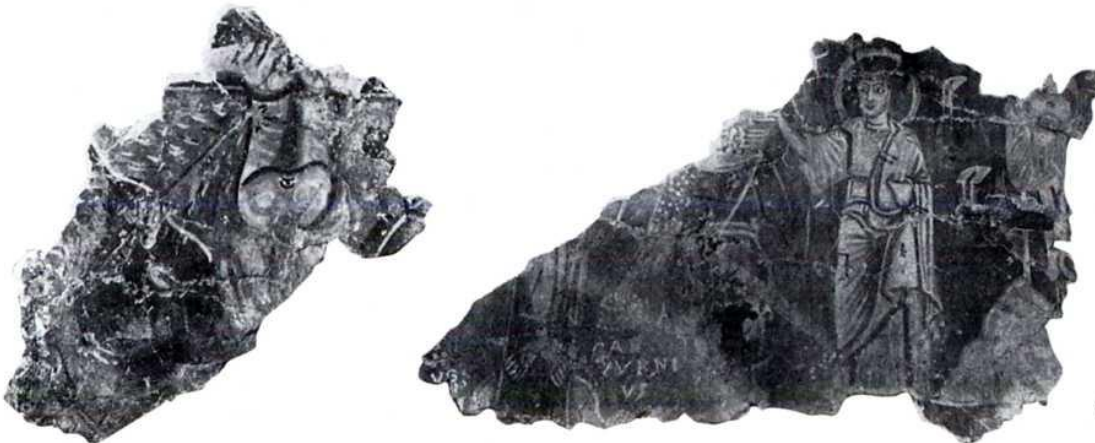


5

Fig. 4. Grotta del Salvatore. Paroi occidentale: la Communion des Apôtres (cl. M. Evangelista).

Fig. 5. Grotta del Salvatore. Paroi septentrionale: saintes martyres, Vierge à l'Enfant en médaillon, saints bénédictins (d'après Bertini-Calosso).

Fig. 6. Grotta del Salvatore: fragments de la Crucifixion (d'après Bertini-Calosso).



6



Fig. 7. Grotta del Salvatore: fragments du plafond (d'après Bertini-Calosso).

pas fait l'objet depuis d'analyses détaillées¹⁶; une nouvelle lecture de son cycle iconographique nous semble donc opportune, à commencer par la *Communion des Apôtres* qui mérite certainement un examen particulièrement attentif, compte tenu de l'extrême rareté de ce thème en milieu occidental.

ANALYSE DES SCÈNES

La Communion des Apôtres

La scène peinte sur la partie supérieure de la paroi occidentale, bien que fragmentaire, doit être interprétée comme une *Communion des Apôtres*¹⁷ (fig. 4): le Christ, portant un nimbe marqué d'une croix, approche le calice des lèvres de l'apôtre Pierre¹⁸ qui se prépare à recevoir la communion du vin en s'inclinant, ses mains levées recouvertes d'un voile blanc (fig. 9). Derrière le Christ, un ange aux mains voilées porte un récipient concave.

Plus bas se trouve l'autel, de forme cubique. Son devant est peint en blanc, de manière à simuler un tissu de lin¹⁹, avec un décor de *clavi* rouge-pourpre aux quatre angles²⁰; au centre, un rectangle de même couleur est surmonté par une croix²¹. L'inscription du commanditaire figure au-dessous: *ANDREAS HVMILIS ABBAS*²². Sur la partie supérieure de l'autel, là où se trouve une lacune, était représenté un livre gemmé, probablement l'Évangile²³, tout près duquel est peinte la patène, avec les restes du pain eucharistique.

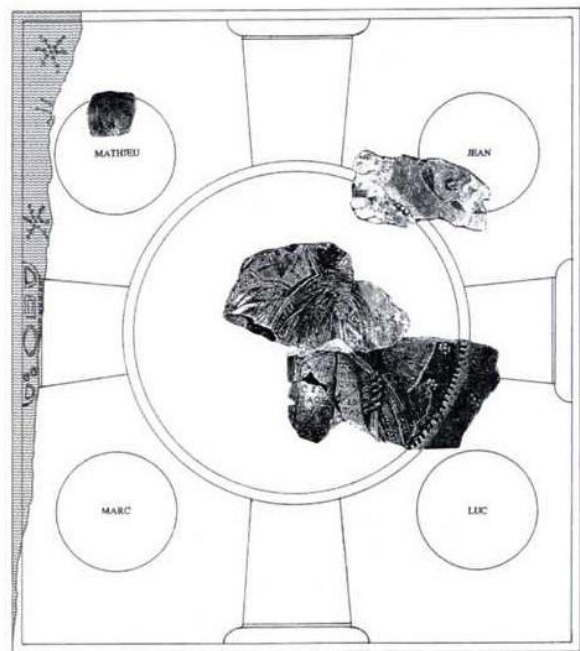


Fig. 8. Grotta del Salvatore: reconstitution du plafond (S. Piazza).

Les personnages, comme ceux de la paroi septentrionale, sont représentés sur un fond qui se partage en trois bandes de couleur : l'inférieure, jaune-vert, la supérieure, bleue, et une large zone centrale rouge. Il s'agit, probablement, de l'espace paradisiaque, la zone inférieure figurant un pré, tandis que les autres pourraient représenter les cieux de l'empyrée²⁴.

La partie gauche de la scène est aujourd'hui détruite. G. Marini, qui visita le monument avant qu'il ne s'effondre, nota la présence d'un nombre important d'apôtres, dix ou, plus probablement, douze²⁵. L'analyse de A. Bertini Calosso nous livre d'autres informations : les deux personnages figurés à la suite de Pierre, dont ne restent plus aujourd'hui que quelques traces, pouvaient alors être identifiés comme Paul et André ; les figures de Jacques et de Jean, de Barthélémy et de Thomas, ont été également reconnues par ce savant à partir de quelques fragments récupérés durant la fouille²⁶.

L'image eucharistique du Christ derrière l'autel en Occident

La Communion des Apôtres est un thème iconographique courant dans le monde byzantin à partir du VI^e siècle²⁷. En Occident, en revanche, le cycle de Vallerano en offre le seul exemple connu au Haut Moyen Âge, et ce jusqu'au début du XIV^e siècle²⁸ : pour représenter l'Eucharistie, les églises latines ont en effet préféré l'épisode évangélique de la Cène, ou des passages de l'Ancien Testament qui le préfiguraient²⁹. La représentation de la Cène se justifie par son lien direct avec les textes bibliques, tandis que la Communion des Apôtres tire son origine du rituel liturgique³⁰.

On connaît cependant en Occident quelques rares exemples de l'iconographie du Christ représenté derrière l'autel eucharistique, flanqué de deux apôtres (ou plus), qui ne sont toutefois jamais figurés en train de recevoir



Fig. 9. Grotta del Salvatore : saint Pierre (cl. M. Evangelista).

la communion³¹. C'est le cas de la scène représentée sur la staurothèque cruciforme de Pascal I^{er} (817-824)³², qui illustre non pas la Communion des Apôtres proprement dite, mais l'« Institution de l'Eucharistie »³³ (fig. 10) : le Christ est figuré derrière l'autel, le rouleau à la main, entouré de deux groupes d'apôtres, de deux anges et de la Vierge orante³⁴. Un exemple moins connu en est offert par la fresque de l'église de *Sant'Aniello* à Quindici, dans la province de Salerne, généralement datée entre le X^e et le début du XI^e siècle³⁵, mais qui pourrait être postérieure³⁶, où le Christ, flanqué de deux apôtres représentés de face, est figuré derrière un autel avec le calice et le pain eucharistique³⁷ (fig. 11).

Il existe également quelques représentations de la Communion des Apôtres réalisées en Occident, mais qui peuvent être considérées comme d'origine grecque. Comme le soulignait déjà A. Bertini Calosso, les fresques fragmentaires de l'église de *Sant'Angelo* à Chirico Raparo, en Basilicate – terre d'échanges culturels entre Orient et Occident –, attribuées à la fin du XI^e siècle, conservent les vestiges d'une Communion des Apôtres dont la matrice est manifestement byzantine³⁸. Les deux tissus liturgiques portant la Communion du pain et du vin conservés depuis le XIV^e siècle dans la collégiale de Castell'Arquato sont également l'œuvre d'un atelier grec³⁹.

Le coffret-reliquaire dit de saint Marc conservé dans la collégiale de Huy, en Belgique, dont un côté figure la Communion du vin (fig. 12), est également intéressant à cet égard : il a justement attiré l'attention d'Otto Demus et d'Ernst Kitzinger, en raison d'un certain nombre d'affinités avec l'iconographie byzantine, même si l'on s'accorde aujourd'hui à l'attribuer à un atelier de la Meuse, actif dans le premier quart du XIII^e siècle⁴⁰. La scène de la communion pour sa part présente en effet, à nos yeux, une affinité étroite avec la mosaïque byzantine de la cathédrale de Saint-Théodore de Serrès, attribuée à la fin du XI^e ou au début du XII^e siècle (fig. 13)⁴¹. On relèvera notamment la similitude des traits, la position identique du Christ, et la figure de l'apôtre qui s'apprête à boire le vin, la tête inclinée vers l'arrière. Le récipient contenant le vin offre également un indice iconographique important : dans les deux cas, il ne s'agit pas du traditionnel calice, mais d'une cruche qui, bien que dotée d'une anse, est tenue par sa base dans les mains du Christ⁴². Tous ces éléments confirment bien l'origine byzantine du modèle des émailleurs mosans⁴³.

La Communion des Apôtres en Orient entre le VI^e et le X^e siècle

L'absence de tradition iconographique relative à cette scène en Occident nous invite à reporter notre attention sur le monde grec, de manière à comprendre si la représentation de Vallerano reproduit fidèlement un schéma byzantin, ou bien si elle comporte des éléments spécifiques.



Fig. 10. Rome, staurothèque de Pascal I^{er} (817-824).



Fig. 11. Quindici (Salerno). Eglise de Sant' Aniello : Rome, Institution de l'Eucharistie (d'après Campanelli).



Fig. 12. Huy. Coffret-reliquaire dit de Saint-Marc : la Communion du Vin.

Nous ne connaissons pas, en Orient non plus, de version monumentale de la Communion des Apôtres qui soit antérieure au X^e siècle ; bien que nous n'en ayons conservé d'exemples que sur des plats liturgiques et des miniatures, on a pu supposer, avec de bons arguments, qu'il en existait un prototype dès le VI^e siècle⁴⁴. Au VI^e siècle, la scène de l'Eucharistie apparaît sur les patènes de Riha et de Stuma (fig. 14)⁴⁵, dans le codex de Rabbula⁴⁶, et dans l'évangile de Rossano en Calabre (fig. 15)⁴⁷ ; les exemples offerts par les psautiers de Chludov (fig. 16), du Mont Athos (Pantocrator 61) et de Paris (gr. 20) remontent pour leur part à la seconde moitié du IX^e siècle⁴⁸.

Les représentations des deux patènes offrent la même disposition iconographique (fig. 14). Deux scènes symétriques résumant dans un même espace deux moments distincts : le Christ est figuré deux fois derrière le même autel, occupé à distribuer à deux groupes de six apôtres, massés sur les côtés, le vin à droite, le pain à gauche. La miniature du codex de Rossano, qui occupe la largeur de deux pages, figure également les deux processions des apôtres rangés en direction d'une double image du Christ, qui administre la communion sous les deux espèces ; en l'occurrence, cependant, les deux files d'apôtres ne convergent pas vers le centre, mais se dirigent vers les côtés de la page (fig. 15). Le schéma offert par l'évangile de Rabbula est différent : la scène est cantonnée à la marge de la page, et représente seulement la communion sous l'espèce du pain.

Parmi les psautiers posticonoclastes, ceux de Chludov et du Mont Athos représentent la communion sous les deux espèces, avec les deux groupes d'apôtres convergeant vers le centre, où ne se trouve cependant qu'une seule image du Christ, occupé à distribuer le pain (fig. 16). Sur un codex de la Bibliothèque nationale de Paris, en dépit d'une lacune affectant la moitié de la scène, on peut supposer que ne figurait que la seule communion par le pain⁴⁹. Le codex de Paris, et celui de Chludov, représentent aux côtés de la scène les deux prophètes David et Melchisédech, qui font allusion à la préfiguration du sacrement de l'Eucharistie dans l'Ancien Testament⁵⁰.



Fig. 13. Serrès. Mosaïque absidale de la cathédrale Saint-Théodore : la Communion du Vin (d'après Bertini-Calosso).



Fig. 14. Patène de Riha: la Communion des Apôtres (cl. Dumbarton Oaks).



Fig. 15. Evangile de Rossano : la Communion du Pain (d'après Lærke).



Fig. 16. Psautier de Chludov : la Communion des Apôtres (d'après Šcepkinačepkina).

Les plus anciennes versions monumentales de la Communion des Apôtres appartient, comme on l'a vu, au x^e siècle. Il s'agit de peintures, malheureusement fragmentaires, qui décorent deux églises rupestres, l'une cappadocienne, *Kiliçlar* (fig. 17)⁵¹, l'autre grecque, celle de la Nativité à Naxos (fig. 18)⁵². Dans les deux cas, la scène est représentée dans l'absidiole nord⁵³, position dont il est probable qu'elle n'est pas fortuite, mais liée au déroulement du rite liturgique de la *prothesis*⁵⁴.

Ces deux scènes reproduisent le schéma attesté sur les patènes du vi^e siècle : l'autel unique, surmonté d'un ciborium, la symétrie des deux représentations du Christ – célébrant l'eucharistie sous les deux espèces – et celle des deux files d'apôtres convergeant vers le centre.

Tradition et innovation. L'ange portant les offrandes

Ce bref examen des représentations orientales antérieures et contemporaines de la fresque de Vallerano permet de développer quelques considérations sur sa structure iconographique. La scène de l'Eucharistie de la *Grotta del Salvatore* n'est pas autochtone : différentes correspondances attestent que les auteurs de la fresque du Latium connaissaient le schéma byzantin. Le hasard ne peut en effet suffire à expliquer la similitude des détails entre la Communion du vin de la scène de l'église de la Nativité à Naxos et la représentation de ce même thème à Vallerano : le Christ, tourné vers la droite, approche le calice, qu'il tient de la même manière, des lèvres de l'apôtre incliné devant lui, les mains voilées.

L'auteur de la fresque de Vallerano a opéré un travail de sélection et de synthèse, en réduisant de moitié le

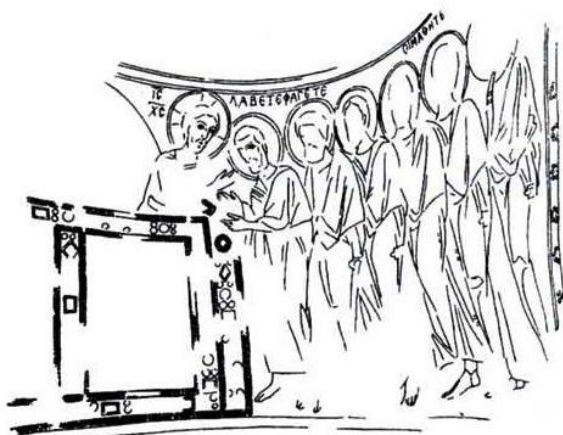


Fig. 17. Cappadoce. Eglise de Kiliçlar: la Communion des Apôtres (d'après Jerphanion).



Fig. 18. Naxos. Eglise de la Nativité: la Communion des Apôtres (d'après Panayotidi).

schéma byzantin classique, qui figurait l'Eucharistie sous les deux espèces⁵⁵: il a choisi de représenter la communion sous l'espèce du vin, en figurant les apôtres non pas en deux groupes, mais en une file unique, probablement au nombre de douze⁵⁶. En ne retenant qu'un des deux volets de la représentation, peut-être parce qu'il ne disposait pas d'un espace suffisant, il évitait surtout l'audacieuse figuration d'une double image du Christ, et la séparation arbitraire des apôtres en deux groupes de six. La représentation dans laquelle coïncident spatialement deux séquences temporelles distinctes, caractéristique du schéma adopté dans le monde byzantin, est ici remplacée par une scène qui raconte, en succession chronologique, la communion sous les deux espèces. La patène représentée sur l'autel indique en effet, avec les restes du pain, que cette partie de l'eucharistie a déjà été administrée, tandis que celle du vin est en train de s'accomplir. En outre, la scène de Vallerano figure un personnage qui n'apparaît dans aucun des exemples byzantins antérieurs ou contemporains: un ange (fig. 19).

Revêtu d'une tunique gris-bleu et d'une chlamyde blanche qui lui couvre les mains, l'ange regarde vers le Christ et tient un plat concave à l'intérieur duquel une série de traits de pinceau blanc rapprochés, dessinant de petites taches, paraît destinée à figurer l'offrande eucharistique, sous forme de petits morceaux de pain⁵⁷. Dans le monde byzantin, les anges n'apparaissent guère dans la Communion des Apôtres avant le milieu du XI^e siècle⁵⁸, lorsque cette scène commence à être représentée dans l'abside centrale ou sur les murs adjacents du *Bêma*, un emplacement qui deviendra traditionnel au cours des siècles suivants⁵⁹. Sur la mosaïque de l'abside de Sainte-Sophie de Kiev (1044-1046)⁶⁰, pour ne citer que l'un des exemples les plus anciens et les plus célèbres, deux anges figurent aux côtés de l'autel (fig. 20). Tous deux tiennent le flabellum (ῥιπίδιον) et revêtent l'habit liturgique: tunique bleue, dalmatique blanche, et une étole qui descend de leur épaule gauche (ὀράριον), élément qui associe explicitement aux figures angéliques la dignité ecclésiastique du diacre⁶¹. Cette association trouve une justification dans la liturgie orientale: dans les premiers commentaires (V^e-VI^e siècle) de la cérémonie de la Grande Entrée⁶², les diacres qui agitent le flabellum au-dessus de l'autel – pour éviter que les offrandes sacrées ne soient souillées par les mouches⁶³ – sont le symbole des anges⁶⁴.

Le cas de l'ange de la scène de Vallerano est différent, puisqu'il ne présente aucun élément que l'on puisse rapporter directement à la fonction de diacre. Sa présence n'est cependant pas dénuée de signification, et trouve une explication directe dans la liturgie de la messe latine: la prière de l'acceptation des offrandes, telle qu'elle figure dans le Canon romain, texte en usage dans tout l'Occident au moins à partir du VI^e siècle⁶⁵, implore le Seigneur d'accepter les dons des fidèles de la main d'un saint ange (*per manu sancti angeli*), chargé de transférer les offrandes de l'autel terrestre à l'autel céleste, invisible⁶⁶.

L'image de l'autel céleste, qui apparaît dans les textes bibliques (Exode, 30, 1-9; Isaïe, 6, 6; Apocalypse, 8, 3-5), figure aussi dans la prière de l'Offrande des liturgies orientales⁶⁷ où la présence de l'ange, toutefois, n'est généralement pas mentionnée⁶⁸. Au contraire, la prière de la Proskomidie de Jean Chrysostome exprime le souhait que Dieu reçoive les offrandes des fidèles des mains de l'homme, et non de celles des anges⁶⁹.

L'image de l'ange portant les offrandes, telle qu'elle est illustrée à Vallerano, est donc étrangère à l'iconographie orientale de la Communion des Apôtres. La seule exception paraît représentée par la scène de l'église de Saint-Nicolas Orphanos à Thessalonique, du XIV^e siècle (fig. 21)⁷⁰, où l'ange-diacre, tenant un flabellum, présente le plat chargé des pains eucharistiques au Christ, figuré au moment où il prend l'un d'entre eux.

Toujours au XIV^e siècle, les coupoles des églises byzantines commencent à présenter des figures d'anges portant des offrandes votives, pour illustrer une nouvelle scène de signification eucharistique, la « Divine



Fig. 19. Grotta del Salvatore : l'ange portant les offrandes (cl. M. Evangelista).

Liturgie » : des anges chargés de candélabres et d'encensoirs forment un groupe convergeant vers le Christ, face à l'autel céleste⁷¹. La cérémonie liturgique qui aurait inspiré la représentation de cette scène est celle de la Grande Entrée, lorsque les diacres, entonnant l'hymne du *Cherubicon*, portent les offrandes de la chambre de la *prothesis* jusqu'à l'autel, en traversant la nef avec la patène, le calice et l'encensoir⁷².

Un élément annonçant l'iconographie de la Divine Liturgie, et qui semble évoquer la cérémonie de la Grande Entrée, a été relevé dans une miniature du rouleau constantinopolitain de Stavrou 109⁷³, conservé à Jérusalem, attribué à la fin du XI^e siècle (fig. 22)⁷⁴ : la scène qui précède le texte de la prière de la Proskomidie, identifiée comme l'Institution de l'Eucharistie⁷⁵, est flanquée, à l'extérieur du cadre ornemental, de deux anges peints à plus grande échelle, le premier avec l'encensoir, le second avec le calice en main et le plat chargé de pains eucharistiques sur la tête.

La liturgie de la messe paraît donc avoir joué un rôle déterminant dans l'insertion d'une image étrangère à la version traditionnelle de la Communion des Apôtres aussi bien dans la miniature du rouleau de Stavrou que sur la fresque de la *Grotta del Salvatore* : dans le premier cas, avec le rituel de la Grande Entrée ; dans le second, avec la supplication de l'acceptation des offrandes telle qu'elle figurait dans le Canon romain.

L'Eucharistie et la doctrine occidentale

Le fait que la fresque de Vallerano soit un *unicum* en Occident conduit à s'interroger sur le motif qui a poussé son auteur à figurer une Communion des Apôtres, plutôt qu'une Cène traditionnelle, à l'intérieur du bref cycle christologique d'une petite église rupestre.

S'il est malheureusement impossible, en l'état actuel de nos connaissances, d'apporter une réponse précise à cette question, il convient cependant de rappeler que le dogme de l'Eucharistie devient un thème de toute première importance pour la doctrine occidentale à partir de la première moitié du IX^e siècle : la diffusion de l'œuvre de Paschase Radbert (+ vers 859) – le *Liber de corpore et sanguine Domini*⁷⁶ –, qui affirme pour la première fois la présence réelle du corps et du sang du Christ dans le pain et dans le vin de la messe, soulèvera ce qu'on a pu définir comme l'une des questions les plus complexes de l'histoire de la liturgie⁷⁷, en provoquant des réactions d'adhésion à ses idées, mais aussi de désaccord parmi ceux qui croyaient seulement à la présence symbolique du Christ pendant l'Eucharistie⁷⁸. Les nombreuses traductions de l'œuvre de Paschase au X^e siècle attestent la diffusion de la pensée de ce théologien en milieu monastique⁷⁹. La représentation de la Communion des Apôtres dans la *Grotta del Salvatore*, peinte précisément au-dessus de l'autel, pourrait être interprétée comme le témoi-



Fig. 20. Kiev. Mosaique absidale de l'église de Sainte-Sophie : la Communion des Apôtres (d'après Faensen).

gnage du vif intérêt porté par l'*humilis abbas* André à cette question si controversée.

Les saintes martyres et la Vierge à l'Enfant en médaillon

Dans la partie gauche du panneau qui occupe la paroi septentrionale, trois saintes, richement vêtues, parées de boucles d'oreilles et de diadèmes, sont représentées de trois-quarts, tournées vers la Vierge à l'Enfant (fig. 23). Les deux premières portent, de leurs mains voilées, une

couronne gemmée (fig. 24), tandis que la dernière tient une petite croix dans sa main gauche nue, et présente une pyxide cylindrique de l'autre main, voilée⁸⁰. L'identité des personnages est indiquée par les inscriptions peintes à leur côté. Il s'agit, à partir de la gauche, de sainte Agnès⁸¹, de sainte Sophie⁸² et de sainte Lucie⁸³.

La représentation des vierges porteuses de couronnes délivre un message eucharistique précis : les saintes participent au sacrifice du Christ en lui offrant la couronne, symbole de leur martyre⁸⁴. Cette iconographie a des origines anciennes en Occident : dans le courant du troisième quart du VI^e siècle, une longue procession de



Fig. 21. Thessalonique. Eglise de Saint-Nicolas Orphanos : la Communion du Pain (d'après Tsitouridou).



Fig. 22. Rouleau liturgique de Stavrou 109: l'Institution de l'Eucharistie (d'après Lærke).

vierges est représentée sur la mosaïque de la paroi gauche de l'église de *Sant'Apollinare Nuovo* à Ravenne⁸⁵.

Cette représentation est cependant courante dans la peinture romaine du Haut Moyen Âge. On peut citer, à cet égard, le cas de la petite chapelle de *San Lorenzo fuori le mura* (VIII^e siècle)⁸⁶, du *titulus Equitii* annexe à l'église de *San Martino ai Monti* (milieu du IX^e siècle)⁸⁷, de l'abside de *Santa Maria in Pallara* (fin du X^e siècle, fig. 25)⁸⁸, de l'oratoire de *Santa Pudenziana* (dernier quart du XII^e siècle)⁸⁹. Un témoignage de la persistance de cette iconographie dans le Latium septentrional est offert par la fresque de l'abside de l'église de *Castel Sant'Elia* près de Nepi (première moitié du XII^e siècle)⁹⁰.

La particularité de la représentation de Vallerano réside en ce que la Vierge à l'Enfant, bien qu'associée iconographiquement aux trois saintes, ne se détache pas sur le même fond de bandes colorées, mais est entourée d'une auréole peinte en jaune⁹¹ (fig. 2, 23, 26). Le pourtour du grand *clipeus* recoupe son corps au niveau des hanches, mais il est clair qu'elle est représentée debout, même si la position de ses mains, qui touchent le Fils⁹² sans le soutenir, est identique à celle des représentations traditionnelles où elle figure assise sur un trône gemmé⁹³. Pourquoi les auteurs de la fresque ont-ils entouré la Vierge et l'Enfant d'un médaillon, au lieu de se conformer à l'iconographie habituelle ?

Dans une étude déjà ancienne, Marina Sacopoulo mentionnait la fresque de la *Grotta del Salvatore* à propos d'une rare iconographie byzantine figurant sur la mosaïque absidale de l'église de la *Panagia Kanakaria* de Lythrankomi, à Chypre (VI^e siècle) où une grande mandorle de lumière – attribut de divinité normalement réservé au Christ – entoure la Vierge et l'Enfant, pour exprimer le mystère de l'union hypostatique des deux

natures du Christ, humaine et divine : d'après cet auteur, l'image de Vallerano dériverait de la représentation grecque, dépouillée de sa signification dogmatique primitive⁹⁴.

Il nous semble impossible d'établir un lien significatif entre deux images aussi éloignées sur les plans chronologique et géographique. Dans le cas de Vallerano, l'insertion de la figure dans un *clipeus* – et non dans une mandorle – s'explique par le manque d'espace à disposition, en raison de la présence de la niche creusée au-dessous. Pour éviter de représenter la Vierge à une échelle réduite par rapport à celle des martyres figurées à ses côtés, qui font partie de la même scène, le peintre a eu recours à l'expédient du médaillon, qui lui a permis de représenter le personnage en buste, selon un usage courant⁹⁵.

Le recours au médaillon se justifie donc probablement par la volonté de placer l'image de la Vierge à l'Enfant juste au-dessus de la niche. Cet élément d'architecture n'est pas neutre, mais fonctionnel à la liturgie de l'église, puisqu'il a été creusé pour ranger les instruments eucharistiques⁹⁶. Le lien entre la niche et l'image peinte au-dessus trouve son explication dans la signification générale de la scène : les vierges martyres offrent les dons de leur sacrifice à Jésus, en participant symboliquement à l'Eucharistie, sur le lieu même où les instruments eucharistiques sont conservés avant et après la messe.

Les saints bénédictins

Sur la droite par rapport à sainte Lucie, et toujours figurés sur le fond à trois bandes colorées, se trouvent saint Benoît⁹⁷ avec ses disciples Maur⁹⁸ et Placide



Fig. 23. Grotta del Salvatore: saintes martyres et Vierge à l'Enfant en médaillon (cl. M. Evangelista).



Fig. 24. Grotta del Salvatore: sainte Agnès et sainte Sophie (d'après Bertini-Calosso).

(fig. 27, 28)⁹⁹, tous trois identifiables grâce aux inscriptions peintes à leur côté¹⁰⁰. Bien que cette partie de la fresque soit actuellement très endommagée, on distingue encore leur scapulaire monastique, les traits des visages et les gestes des mains.

La *Grotta del Salvatore* offre sans doute l'un des premiers exemples de portrait du fondateur de l'ordre monastique¹⁰¹. Benoît est représenté entre deux âges, avec les cheveux bruns et ses mains ouvertes à hauteur de la poitrine. La présence des portraits de ses disciples Maur et Placide est également intéressante dans ce contexte, puisqu'ils n'apparaissent qu'en plein XI^e siècle¹⁰². Le premier est représenté plus vieux, cheveux et barbe grises, le second jeune et imberbe. L'image de Placide présente, en outre, un détail important pour l'histoire du culte de ce saint : l'objet qu'il tient dans sa main, une croix blanche, le désigne comme martyr¹⁰³, qualification que nos sources ne lui attribuent qu'à partir du XII^e siècle¹⁰⁴.

La présence de ces trois saints dans notre cycle iconographique est également importante puisqu'il s'agit de moines bénédictins, ce qui paraît indiquer la volonté, de la part de la communauté monastique du *cenobium*, de célébrer les représentants de leur ordre. Par rapport aux saintes martyres figurées sur le côté, tournées de trois-quarts en direction de la Vierge à l'Enfant, les trois moines, représentés comme des icônes, s'adressent aux fidèles : il sont conçus comme des images votives.



Fig. 25. Rome. Eglise de Santa Maria in Pallara: saintes martyres (d'après Andaloro).

La Crucifixion

La scène de la Crucifixion est aujourd'hui totalement perdue¹⁰⁵. Nous en conservons cependant une photographie publiée par A. Bertini Calosso, qui illustre deux fragments récupérés pendant la fouille effectuée par ses soins au flanc de la falaise (fig. 6)¹⁰⁶. Cette documentation suffit à identifier, dans ses grandes lignes, le schéma iconographique adopté. Au centre se trouvait le Christ, tête inclinée sur l'épaule droite, portant un *perizonium*, ses jambes légèrement superposées, flanqué, de part et d'autre, par les soldats avec la lance et par le porte-éponge; plus loin, saint Jean, la Vierge et les deux larrons¹⁰⁷.

Les fragments de Vallerano ont été étudiés par H. Belting qui les comparait à la Crucifixion du décor pictural de l'église des *Santi Martiri* à Cimitile (fig. 29)¹⁰⁸, daté par cet auteur, dans une étude postérieure, du deuxième quart du X^e siècle¹⁰⁹. Soulignant les affinités entre les deux scènes, il considérait celle de la *Grotta del Salvatore* comme l'œuvre de fresquistes romains du milieu du X^e siècle¹¹⁰. En effet, la scène de Vallerano peut être comparée directement à un exemple romain conservé (bien qu'en mauvaises conditions) dans l'église de *Sant'Urbano alla Caffarella* et dont la date, controversée, paraît toutefois être celle de 1011, mentionnée dans l'inscription peinte de son commanditaire (fig. 30)¹¹¹.

Malgré son état de conservation médiocre, et la lourde restauration dont elle a été l'objet en 1637¹¹², on y constate bien l'application du même schéma iconographique. Un détail attesté aussi bien à Vallerano qu'à *Sant'Urbano* paraît particulièrement significatif: l'inscription qui identifie le porte-éponge comme *CALPVR*-



Fig. 26. Grotta del Salvatore: Vierge à l'Enfant (cl. M. Evangelista).

NIVS, au lieu du nom traditionnel de Stéphanon, d'origine grecque¹¹³.

La scène de Vallerano, comme celle de la Caffarella, présente des éléments iconographiques qui remontent au IX^e siècle: le *perizonium* formant un nœud au centre¹¹⁴ et le geste typique de Jean, la main levée et la paume ouverte vers le Christ. Ces deux éléments apparaissent sur le célèbre ivoire de Berlin (premières décennies du IX^e siècle), autrefois au Kaiser Friedrich Museum¹¹⁵.

Les fragments de Vallerano permettent d'identifier un autre précédent pour la figure du porte-éponge représenté de dos, le seau à la main, à côté de la croix: il figure déjà sur la Crucifixion de l'*antependium* de Saint-Ambroise à Milan (824-859)¹¹⁶.

A. Bertini Calosso signale également un autre élément intéressant: les gouttes de sang qui s'échappent de la blessure du flanc du Christ, visibles sur le fragment A, n'étaient pas seulement rendues en rouge mais aussi en blanc, de manière à signifier également la présence de l'eau. Or, l'exégèse médiévale du témoignage évangélique¹¹⁷ interprétait le jaillissement du sang comme le



Fig. 27. Grotta del Salvatore:
saint Benoît et saint Maure (d'après Bertini-Calosso).



Fig. 28. Grotta del Salvatore:
saint Placide (cl. Bibl. Hertziana).

symbole de l'Eucharistie, tandis que l'eau était le symbole du baptême¹¹⁸.

*Restitution de l'iconographie du plafond:
la croix gemmée sur le ciel étoilé avec le
Christ et les évangélistes en médaillon*

A la suite de l'effondrement survenu en 1888, le plafond de l'église a été emporté avec la partie externe de l'édifice, à l'exception d'une étroite portion (0,70 m de largeur maximum) qui coïncide avec toute la longueur de la paroi méridionale.

Sur la base de cette partie conservée, qui présente encore sa peinture d'origine, et de quelques données transcrites par G. Marini¹¹⁹, A. Bertini Calosso a pu attribuer au décor de la voûte quatre des grands fragments récupérés pendant la fouille (fig. 7)¹²⁰. D'après son analyse, tout à fait convaincante, le plafond était décoré d'un ciel étoilé occupé par une croix gemmée entre les bras de laquelle se trouvaient quatre médaillons figurant les évangélistes avec, au centre, une grande auréole portant le buste du Christ.

A la lumière des données recueillies, on peut proposer une restitution graphique schématique de cet ensemble iconographique (fig. 8).

Les fragments A et B correspondent à l'*imago clipeata* qui occupait le centre du plafond. En faisant coïncider le côté inférieur de B avec celui, supérieur, de A, on obtient une grande partie du Pantokrator. Le Christ est représenté en buste, bénissant, avec le livre ouvert; en prolongeant la courbe du *clipeus*, on peut restituer sa circonférence¹²¹.

Dans la partie droite du fragment A, on distingue le dessin de la croix gemmée, jaune, rehaussée des petits



Fig. 29. Cimitile. Eglise des Santi Martiri: Crucifixion
(d'après Belting).



Fig. 30. Copie à l'aquarelle de la Crucifixion de Sant'Urbano alla Caffarella (codex Barb. Lat. 4408, fol. LIX) (d'après Williamson).

cercles et de losanges, et caractérisée par l'élargissement de l'extrémité de ses bras¹²². Le fragment D, qui documente une portion du médaillon avec l'aigle, symbole de l'évangéliste Jean, doit être placé non loin de l'image du Christ, puisqu'il comporte le bord de son auréole. Quant au fragment C, il correspond à la figure de l'ange, symbole de Matthieu.

Le fond bleu était parsemé d'étoiles, indiquées par une série de petits signes blancs disposés en rayons¹²³, dont certains demeurent *in situ* sur la partie conservée du plafond (fig. 8).

La restitution complète, bien que schématique, des éléments iconographiques de l'ensemble permet de comprendre facilement la signification de cette représentation. Le verset peint sur le livre du Christ nous en donne la clé : « EST MIHI CONCESSA LVCI TERRE- QVE POTESTAS »¹²⁴. Cette phrase est celle que Matthieu, vers la fin de son évangile (Mt. 28, 18)¹²⁵, attribue à Jésus lorsqu'il apparut à ses disciples, après sa résurrection, pour leur annoncer leur mission évangélique.

Le buste du Christ dans l'auréole qui, par ses dimensions et sa position au centre de la voûte, dominait la petite salle, représente donc l'image, solennisée par la croix gemmée¹²⁶, du Pantokrator, symbole de la gloire de son martyr et seigneur de l'univers évoqué par le ciel étoilé¹²⁷.

L'Évangile de Matthieu permet également d'expliquer la présence des quatre évangélistes entre les bras de la croix : au verset suivant, en effet, Jésus s'adresse à ses disciples en leur disant : « Allez donc, enseignez toutes les nations, baptisez-les au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit » (Mt. 28, 19). La représentation du plafond contenait donc aussi une référence à l'évangélisation du Verbe.

La croix gemmée sur fond de ciel étoilé est un thème attesté dans la peinture romaine entre le VIII^e et le IX^e siècle, mais déjà connu en Occident dès le V^e siècle¹²⁸. A l'intérieur de l'oratoire annexe à l'église de *San Lorenzo fuori le mura* – disparu au début de notre siècle, mais connu par la documentation graphique réalisée avant sa démolition –, une grande croix gemmée, sur fond de ciel parsemé d'étoiles, occupait la totalité de la voûte en berceau¹²⁹.

Mais une représentation plus proche encore de celle de Vallerano se trouve dans le *titulus Equitii*, près de l'église de *San Martino ai Monti* : peinte autour du milieu du IX^e siècle, une voûte d'arête présente la même iconographie – croix gemmée et ciel étoilé –, avec les symboles des évangélistes figurant dans quatre médaillons (fig. 31)¹³⁰. On ne peut totalement exclure, dans ce cas aussi, la présence d'un médaillon figurant le Christ au centre de la fresque, puisque sa partie centrale est perdue. Cependant, le fait que la fresque de *San Martino ai Monti* se trouve sur une voûte d'arête invite à supposer que sa partie centrale, au point de convergence des arêtes, n'était occupée que par le croisement des bras de la croix, et non par le portrait d'un personnage en buste, qui aurait été difficile à peindre sur une surface aussi complexe.

Curieusement, plusieurs représentations de croix gemmées, avec l'image du Christ en médaillon et le tétramorphe aux angles, datées du X^e siècle, sont attestées en Nubie, si loin de la *Grotta del Salvatore* qu'il nous semble exclu d'envisager qu'elles aient pu entretenir avec elle un lien quelconque¹³¹.

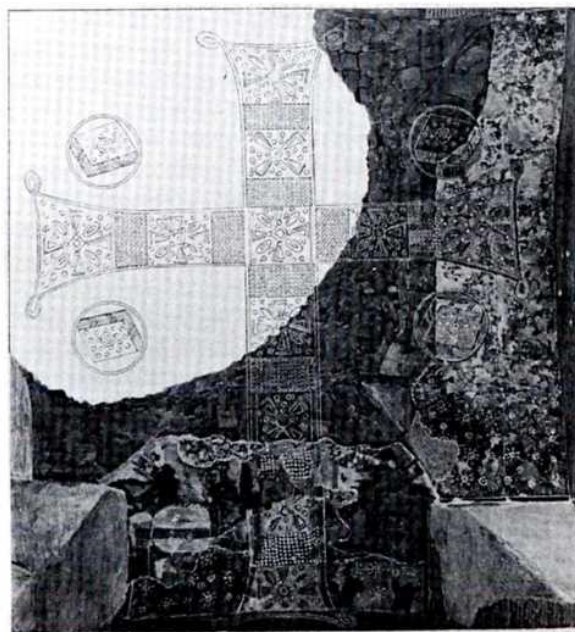


Fig. 31. Rome. Titulus Equitii : croix gemmée (d'après Wilpert).

Au terme de cette analyse iconographique, nous pouvons donc saisir la signification d'ensemble du cycle iconographique de cette petite église. Le long des parois se développait une série d'épisodes relatifs à la présence du Christ sur terre avant, pendant et après sa mort : la Nativité, la Communion des Apôtres, la Crucifixion, l'Incrédulité de saint Thomas¹³². Verticalement, en revanche, le regard était conduit vers l'image du Christ en Pantokrator, placé au centre d'une croix qui, gemmée, au-delà du sacrifice du martyr, exprimait la gloire universelle à laquelle participaient, aux quatre coins du ciel étoilé, les évangélistes, représentés par le tétramorphe.

À ce bref cycle christologique s'ajoutaient quelques images dévotionnelles : les saintes Agnès, Sophie et Lucie, la Vierge à l'Enfant, et les trois saints bénédictins, représentants de l'ordre monastique auquel devaient probablement appartenir l'abbé commanditaire de la fresque et la petite communauté d'ermites.

Parmi les scènes des parois, la Communion des Apôtres revêtait une importance particulière : peinte juste au-dessus de l'autel, elle apparaissait de face à qui pénétrait dans l'église. L'image du Christ distribuant la communion solennisait le rite eucharistique célébré à proximité. Une autre allusion à l'Eucharistie était probablement offerte par les vierges présentant le symbole de leur sacrifice à l'enfant Jésus dans les bras de la Vierge, peint en correspondance d'une niche destinée à conserver, comme une sorte de *prothesis*, les instruments liturgiques.

LA DATE DU CYCLE PEINT DE LA GROTTA DEL SALVATORE

Mise à part la Communion des Apôtres, dont le schéma est manifestement byzantin, les scènes de la Crucifixion et des Vierges portant les couronnes ainsi que la Croix gemmée du plafond, nous reportent au contexte de la peinture romaine des IX^e-X^e siècles.

En dépit de l'effondrement survenu au XIX^e siècle et de la lente mais constante détérioration des fresques due à leur exposition aux intempéries, ce qui subsiste de la décoration de la *Grotta del Salvatore* témoigne, aujourd'hui encore, d'une technique picturale remarquablement fraîche, appliquée avec vivacité, en recourant à des couleurs franches. Sur le fond, presque entièrement revêtu d'un rouge intense, la simplicité des figures est compensée par l'aisance du trait. Sur le jaune des auréoles, un voile de blanc et quelques traits de brun et de rouge suffisent à peindre les visages. Dans le rendu des vêtements, le rapprochement de lignes claires et sombres donne du relief aux drapés. Les motifs décoratifs sont extrêmement élémentaires : de petits points blancs disposés en cercle décorent le *pallium* de la Vierge et des saintes martyres.

La décoration picturale de la *Grotta del Salvatore* a été réalisée en une seule intervention durant laquelle une couche d'enduit, d'une épaisseur de 0,5 cm environ, a

été déposée directement sur le tuf. Les couleurs ont été placées sur l'enduit encore humide, selon la technique de l'*affresco*¹³³, documentée par des analyses de laboratoire (fig. 32)¹³⁴. En lumière rasante, on distingue les signes des incisions demeurées sur la fresque, aussi bien à l'emplacement des auréoles (ce qui prouve que ses auteurs ont utilisé le compas), qu'aux emplacements des bandes colorées. Les tests chimiques et les analyses au microscope minéralogique ont permis de conclure à l'utilisation de pigments inorganiques d'origine naturelle : ocre jaune, terre rouge et terre verte, tous pigments très connus au Moyen Âge, et donc faciles à se procurer¹³⁵.

Pour ce qui concerne la datation de ces peintures, A. Bertini Calosso attribuait le décor de la *Grotta del Salvatore* à la fin du X^e siècle ou au début du XI^e siècle, en se fondant sur ses affinités supposées avec celles de *Santa Maria in Pallara* sur le Palatin (fig. 25), qu'il datait de la seconde moitié du X^e siècle, et avec celles de la basilique de *Castel Sant'Elia*, qu'il considérait comme à peu près contemporaines¹³⁶. En fait, le seul véritable lien entre ces exemples, stylistiquement si différents, consiste en un simple élément iconographique : l'image des vierges portant la couronne qui est attestée, comme on l'a vu, dès le VI^e siècle, et dont nous connaissons de nombreux exemples à Rome.

Après le bref commentaire de P. Toesca, dans les années vingt, qui attribuait les fresques de Vallerano au début du XI^e siècle¹³⁷, ce n'est que dans les années soixante qu'on proposa d'en avancer la datation. H. Belling penchait pour le milieu du X^e siècle, en confrontant la Crucifixion de l'église latiale avec celle de la basilique des *SS. Martiri* à Cimitile (fig. 29)¹³⁸, du second quart du X^e siècle¹³⁹. Quelques années plus tard, G. Matthiae rapprochait le style des fresques de la *Grotta del Salvatore* d'une peinture romaine, également du X^e siècle : le buste du Christ et les scènes figurant Abraham dans la basilique inférieure de *S. Clemente*¹⁴⁰. Les

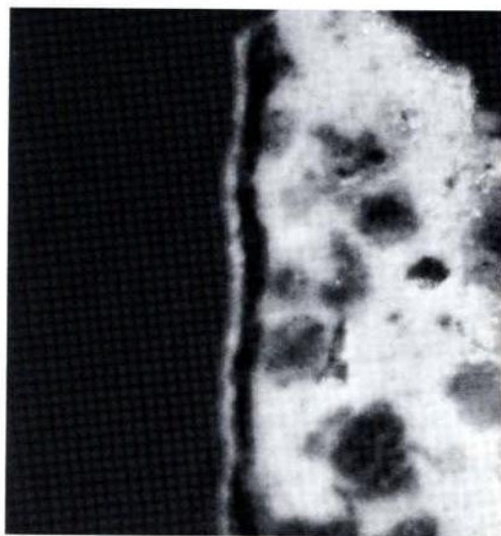


Fig. 32. Grotta del Salvatore : section des strates picturales au microscope (Cl. S. Marson et C. Pelosi).

peintures de Vallerano partagent en effet, avec les exemples cités par H. Belting et par G. Matthiae, le même trait rapide, les lignes cursives et larges qui définissent l'anatomie des personnages et confèrent leur volume aux drapés.

Au début des années soixante-dix, B. Brenk reconnaissait dans les peintures du *tempio della Tosse* à Tivoli (fig. 33), dont la datation est fixée soit à 956, soit à 1001, le même répertoire formel que celle des peintures de Vallerano, du « temple de la Fortune Virile » (872-882), ainsi que du panneau de *S. Clemente* figurant l'Anastasis (seconde moitié du XI^e siècle, fig. 34), et supposait, sur un laps de temps de quatre-vingt ans environ, l'activité d'une seule équipe, à gestion familiale (fig. 29)¹⁴¹. Tout récemment, l'auteur a repris cette thèse, en mettant précisément l'accent sur la comparaison stylistique entre les peintures de Tivoli et celles de Vallerano, qu'il propose de dater de la seconde moitié du X^e siècle¹⁴².

Ce rapprochement nous semble tout à fait convaincant, non seulement en raison des affinités relevées par l'auteur¹⁴³, mais aussi pour l'utilisation de la même gamme chromatique, avec la prédominance du fond rouge, ainsi que pour le curieux détail iconographique de l'étoile rayonnante¹⁴⁴. Il nous semble cependant hasardeux de supposer l'intervention d'un même atelier opérant aussi bien à Vallerano qu'à Tivoli, qui sont distantes l'une de l'autre de soixante-dix km environ¹⁴⁵, dans la mesure où il existe, entre ces représentations, de réelles différences stylistiques : ainsi, on ne retrouve pas sur le drapé du Christ de Tivoli le réseau dense et complexe de fines touches de lumière qui couvre le vêtement du Christ du plafond de la *Grotta del Salvatore* (fig. 7)¹⁴⁶.

Des touches de lumière similaires figurent également sur le panneau de l'Anastasis de *S. Clemente*, déjà cité, qui est à notre sens l'exemple romain le plus proche — bien davantage que le « temple de la Fortune Virile » — du décor pictural de Vallerano (fig. 33). En fonction de ces considérations, et puisque la fresque de



Fig. 33. Tivoli. Tempio della Tosse : Ascension (d'après Andaloro).



Fig. 34. Rome. Église inférieure de San Clemente : Anastasis (d'après Andaloro).

S. Clemente a été attribuée, avec de bons arguments, à la seconde moitié du IX^e siècle¹⁴⁷, il nous semble plus prudent d'inscrire la datation des peintures de Vallerano dans une fourchette chronologique comprise entre la seconde moitié du IX^e siècle et le X^e siècle avancé, avec une plus grande probabilité pour l'époque la plus récente, plutôt que de la circonscrire à la seconde moitié du X^e siècle.¹⁴⁸

Notes

* Cet article reprend une partie de mon mémoire de D. E. A. préparé au département d'Histoire de l'art byzantin de l'Université de Paris I, sous la direction de Mme Catherine Jolivet-Lévy. Je remercie mon directeur ainsi que M. le Professeur Jean-Pierre Sodini, qui a fait partie du jury, de l'aide qu'ils m'ont apportée. Je voudrais aussi exprimer ma gratitude à Mme Maria Andaloro, professeur d'Histoire de l'art byzantin à l'*Università degli Studi della Tuscia* de Viterbe, qui me guide depuis longtemps dans ces études.

1. A. Bertini-Calosso, «Gli affreschi della Grotta del Salvatore presso Vallerano», *Archivio Storico della R. Società Romana di Storia Patria*, XXX, 1907, p. 189-241, spéc. p. 201.

2. Les observations de G. Marini, qui figurent dans son recueil manuscrit d'inscriptions latines du Moyen Âge conservé à la Bibliothèque du Vatican (cod. Vat. lat. 9071-9109), ont été publiées par A. Bertini-Calosso, *loc. cit.*, p. 189-197, 221, 225.

3. *Ibid.*, p. 194-195, pl. VI-VIII.

4. Longueur : 4,5 m ; hauteur : 3,5 m. La partie gauche de la paroi présente une niche creusée dans le tuf (1,20 x 1,20 x 0,75 m), voir *infra*, p. 10.

5. Longueur : 2,5 m environ.

6. Bertini-Calosso, *loc. cit.*, p. 197. Hauteur de l'autel : 0,80 m ; largeur : 0,90 m (côté ouest), 0,75 m (côté sud). La

partie supérieure de l'autel a été retaillée à une époque inconnue. Dans les parois, on note les traces de la décoration picturale d'origine: motif décoratif d'alvéoles noires sur fond rouge.

7. Outre des restes de peinture dans la partie centrale de la paroi, une portion importante de fresque y est conservée à l'extrémité droite, où la trace de deux auréoles équidistantes, sur un fond blanc encadré d'une bande grise, atteste qu'il s'y trouvait, à l'origine, un nombre inconnu de saints.

8. Une fouille archéologique permettrait de vérifier si s'agissait d'un *arcosolium*; dans l'affirmative, cette salle pourrait avoir eu une fonction funéraire.

9. La grande salle de l'étage supérieur était probablement l'oratoire, tandis que les petites pièces pouvaient être des cellules (cf. Bertini-Calosso, *loc. cit.* p. 195). Quelques réflexions sur le complexe monastique de Vallerano figurent dans J. Raspi Serra, «Insediamenti rupestri religiosi nella Tuscia» *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Age et temps modernes*, 88, 1976, p. 27-156, spéc. p. 100; B. Brenk, «Die Wandmalereien in S. Maria della Tosse», dans J. J. Rasch, *Das Mausoleum der Kaiserin Helena in Rom und der Tempio della Tosse in Tivoli*, Mayence, 1998, p. 72-78, spéc. p. 77-78. On en trouve également mention dans G. Penco, *Storia del Monachesimo in Italia dalle origini alla fine del Medio Evo*, Rome, 1961, p. 556; F. Caraffa éd., *Monasticon Italiae I, Roma e il Lazio*, Cesena, 1981, p. 187-188.

10. Voir *infra*, note 22.

11. Dans l'angle de la paroi, entre l'autel et les représentations figurées au-dessus, se trouvent les traces de deux panneaux rectangulaires encadrés de rouge (Bertini-Calosso, *loc. cit.*, p. 206), probablement peints en faux marbre.

12. Bertini-Calosso, *loc. cit.*, p. 193, 201-202.

13. Les représentations de Lucie, et celle des trois saints bédictins, sont particulièrement endommagées. Dans les années soixante-dix, J. Raspi Serra a renoncé à procéder à un examen stylistique et iconographique des fresques, qu'elle estimait trop détériorées pour pouvoir s'y prêter: Raspi-Serra, *loc. cit.*, p. 98; elles sont encore bien conservées sur les photographies conservées à la Bibliothèque Hertziana (U. Fi. DI, 46c-f), faites en 1965.

14. J. Wilpert, *Die Römischen Mosaiken und Malereien der Kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Fribourg, 1916, II-2 (texte), p. 851; P. Toesca, *Storia dell'Arte Italiana, I, Il Medioevo*, Turin, 1927 (réimpr. anast. 1965), I, p. 407 et note; L. H. Cottineau, *Répertoire topo-bibliographique des abbayes et prieurés*, Mâcon, 1937, t. II, col. 3281; P. Schmitz, *Histoire de l'Ordre de Saint Benoît*, Maredsous, 1942, t. II, p. 275; V. Lazarev, *Les mosaïques de Sainte-Sophie de Kiev* (en russe), Moscou, 1960, p. 108 note 2; Penco, *op. cit.*, p. 556; M. Mastrocola, «Il monachesimo nella diocesi di Civita Castellana, Orte e Gallese fino al secolo XII», *Miscellanea di studi viterbesi*, XXI, 1962, p. 32-58; G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and South Italian School of Painting*, Florence, 1965, col. 781, 925, 1053; V. D'Arcangeli, *Monumenti archeologici ed artistici del territorio di Soriano nel Cimino e delle zone limitrofe*, Soriano nel Cimino, 1967, p. 34; E. Lucchesi Palli, s. v. «Apostelkommunion», dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Rome-Fribourg-Bâle-Vienne, 1968-1974, I, 1968, p. 173-176; Caraffa, *op. cit.*, p. 187-188; M. Sacopoulo, *La Theotokos à la mandorle de Lythrankomi*, Paris, 1975, p. 38; B. Brenk, s. v. «Benedetto da Norcia», dans *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, III, Rome, 1992, p. 361-365 (p. 363); P. Rossi, s. v. «Lazio», *ibid.*, VII, Rome, 1996, p. 587-595 (p. 589). Pour la bibliographie des peintures de Vallerano au XIX^e siècle, voir Bertini-Calosso, *loc. cit.*, p. 198-201.

15. G. Ladner, «Die italienische Malerei im 11. Jahrhundert», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, 5, 1931, p. 33-160, spéc. 103-105; H. Belting, *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus*, Wiesbaden, 1962, p. 67; G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo, Secoli IV-X*, I, Rome, 1965, p. 239-240 et note 78; Raspi-

Serra, *loc. cit.*, p. 27-156, à qui l'on doit le plan et la coupe de l'église; B. Brenk, «Die Wandmalereien im Tempio della Tosse bei Tivoli», *Frühmittelalterliche Studien*, 5, 1971, p. 401-412; *id.*, 1998, *loc. cit.*, p. 72-78.

16. Voici dix ans, M. Andaloro regrettait l'absence d'une étude plus approfondie: «almeno per la varietà e rarità dei temi iconografici, meriterebbero di essere maggiormente considerate le pitture, dalla forte ed elementare caratterizzazione formale, delle grotte del Salvatore a Vallerano...». Cf. M. Andaloro, «Aggiornamento scientifico» dans G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo, Secoli IV-X, Aggiornamento scientifico di Maria Andaloro*, I, 1987, p. 288. Un relevé schématique du site et une brève fiche ont récemment été réalisés par A. Felici et G. Cappa, «Santuari rupestri in provincia di Viterbo», *Informazioni*, 7, 1992, p. 120-127, spéc. p. 121, pl. 2.

17. Bien qu'aucune intervention de restauration n'ait été effectuée par la suite, J. Raspi-Serra assure que la scène de la Communion des Apôtres est «oggi completamente perduta»: Raspi-Serra, *loc. cit.*, p. 100.

18. Sur l'identification de l'apôtre avec Pierre, qui est reconnaissable, entre autres, à son aspect traditionnel, avec chevelure et barbe grises, voir Bertini-Calosso, *loc. cit.*, p. 209-210.

19. Sur l'usage du lin pour recouvrir l'autel, cf. M. Righetti, *Manuale di storia liturgica*, Milan, 1950-1953 (rééd. de 1949), II, p. 444.

20. Bertini-Calosso, *loc. cit.*, p. 208; J. Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, München, 1924, II, p. 44-47.

21. Cette décoration pourrait elle-même représenter l'autel du Christ.

22 On ignore qui était cet abbé: Caraffa, *op. cit.*, p. 187-188.

23. Bertini-Calosso, *loc. cit.*, pl. V.

24. Sur l'identification du fond rouge avec une zone de ciel, voir Bertini-Calosso (*loc. cit.*, p. 206 et note) qui renvoie à l'étude, toujours utile, de W. de Gruneisen, «Studi iconografici comparativi sulle pitture medievali romane. Il cielo nella concezione religiosa ed artistica dell'alto medioevo», *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, XXIX, 1906, p. 443-525, surtout p. 490-495.

25. Bertini-Calosso, *loc. cit.*, p. 209, 213.

26. *Ibid.*, p. 210-211.

27. M. Vloberg, *L'Eucharistie dans l'art*, Grenoble-Paris, 1946, spéc. I, p. 27-80; Lucchesi-Palli, 1968, *loc. cit.*, p. 173-176; W. Loerke, «The Monumental Miniature», dans *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton, 1975, p. 61-97, spéc. p. 78-97; Chr. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Londres, 1982, spéc. p. 184-221. Pour la Communion des Apôtres en Cappadoce, voir C. Jolivet-Lévy, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1991, p. 140, 152, 159, 215, 252, 268-269, 271, 286; pour sa présence en Macédoine, voir l'étude de S. E. J. Gerstel, *Monumental Painting and Eucharistic Sacrifice in the Byzantine Sanctuary: the Example of Macedonia* (thèse de doctorat, Institute of Fine Arts, New York University), New York, 1993.

28. Le cas de Vallerano n'a été pas considéré par D. Rigaux qui écrit, dans son essai sur l'Eucharistie dans l'art du Bas Moyen Age: «c'est précisément autour de 1320 qu'apparaît un nouveau sujet dans l'iconographie italienne du repas eucharistique: la Communion des apôtres» (D. Rigaux, *A la table du Seigneur. L'iconographie chez les Primitifs italiens 1250-1497*, Paris, 1989, p. 59).

29. Le cas de la mosaïque du *presbiterium* de Saint-Vital à Ravenne est emblématique à cet égard: pour représenter l'Eucharistie, on y a placé en position importante les épisodes des offrandes d'Abel et de Melchisédech, de l'hospitalité d'Abraham et du sacrifice d'Isaac; cf. F.W. Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, Wiesbaden, 1968-

1976, I, p. 235-236, 249-250; III, pl. 314-315. Sur la représentation de la Cène, mais aussi sur les autres façons de représenter le repas eucharistique dans l'iconographie médiévale, cf. Rigaux, *op. cit.*, p. 29-30.

30. Walter, *op. cit.*, p. 184-189.

31. En plus des exemples traités par F. Rademacher (F. Rademacher, *Der thronende Christus der Chorschranken aus Gustorf. Eine ikonographische Untersuchung*, Cologne-Graz, 1964, p. 146-182), et du seul cité par L. Réau (L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1955-1959, II, 2, p. 420), voir l'*antependium* de Oelst, du XII^e siècle, conservé au Nationalmuseum de Copenhague (tableau à gauche du registre inférieur), dans V. H. Elbern, s. v. «Oreficeria», dans *Enciclopedia dell'arte Medievale*, VIII, 1997, p. 833-849, spéc. p. 847; ainsi que la fresque de l'église de Sant'Aniello près de Quindici, mentionnée *infra* note 35.

32. Rademacher, *op. cit.*, p. 148-149; R. Farioli Campanati, «La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all'XI secolo», dans *I Bizantini in Italia*, Milan, 1982, p. 139-426 (pl. 269), notamment la fiche p. 408 (n° 198), à laquelle nous renvoyons pour la bibliographie.

33. C. Cecchelli, «Il tesoro del Laterano. Oreficerie, argenti, smalti», *Dedalo*, VII, 1926, p. 139-166 (I^{re} partie), p. 231-256 (II^e partie), spéc. p. 162-163; notes 59-60 p. 162; note 62 p. 163.

34. Sur la Vierge et l'Eucharistie, cf. L. Ligier, «La Vierge dans l'Eucharistie de l'Église», dans *La Vierge dans la prière de l'Église*, Tours, 1968, p. 52-69. Pour un exemple byzantin, tardif, de représentation de la Vierge à l'intérieur de la scène de la Communion des Apôtres, voir J. D. Stefanescu, *L'Illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles, 1936, p. 124-125.

35. Cf. D. Campanelli, «La chiesa di Sant'Aniello a Quindici e i suoi affreschi», *Campania sacra*, 23, 1992, p. 73-98, spéc. p. 95.

36. Différents détails, comme le tissu orientalisant de l'autel, avec rosettes et griffons, ou le calice eucharistique imitant un petit vase de verre soufflé, suggèrent une datation comprise entre la fin du XI^e et le courant du XII^e siècle.

37. Sur l'architrave, à droite, est figuré le buste d'un personnage vêtu de blanc (cf. *ibid.*, p. 84-85), qui paraît identifiable comme un ange (auquel, à l'origine, correspondait symétriquement la même image du côté gauche, aujourd'hui lacunaire). Voir *infra*, note 54.

38. G. Bertelli et E. Degano, «S. Angelo a San Chirico Raparo», dans *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e medioevo*, C. Caretti et G. Otranto éd., Bari, 1994, p. 427-452 (spéc. p. 443-445), avec la bibliographie antérieure.

39. Leur provenance de Constantinople paraît confirmée par des sources d'archives; cf. M. Cuoghi Costantini, «Paliotto d'altare con due pannelli raffiguranti la comunione degli apostoli», dans *Il museo della Collegiata di Castell'Arquato*, P. Ceschi Lavagetto éd., Piacenza, 1994, p. 103-105, et bibliographie en note. Jusqu'à présent, ces deux tissus ont été datés entre le XIII^e et le début du XIV^e siècle (à l'exception de L. Serra qui proposait une datation au XI^e: L. Serra, *Catalogo della mostra dell'antico tessuto d'arte italiano*, Rome, 1937, p. 26). Toutefois, aussi bien l'iconographie (la forme du ciboire) que le style (les traits du visage et le drapé des apôtres), qui rapprochent ces deux représentations de la mosaïque de la Communion des Apôtres de l'église de Sainte-Sophie à Kiev, du milieu du XI^e siècle environ (voir bibl. *infra*, note 60), nous incitent à proposer une date antérieure, au moins dans le courant du XII^e.

40. O. Demus, «Die sizilischen Mosaiken, Venedig und der Norden», dans *Atti dell'VIII Congresso Internazionale di Studi Bizantini* (Studi Bizantini e Neellenici, VIII), Rome, 1953, p. 131-135, spéc. p. 134; E. Kitzinger, «Norman Sicily as a Source of Byzantine Influence on Western Art in the Twelfth Century», dans *Byzantine Art and European Art*,

Lectures, Athènes, 1966, p. 121-147, spéc. p. 131-132; M. M. Gautier, *Émaux du Moyen Age occidental*, Fribourg, 1972, p. 178, 368-369; A. Furnémont et A. Lemeunier, *Le Musée communal et le trésor de la collégiale de Huy*, Bruxelles, 1992, p. 93-95.

41. La mosaïque a été presque entièrement détruite dans l'incendie de 1913: T. F. Mathews, s. v. «Saint Andrew, from the Communion of the Apostles», dans *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A. D. 843-1261*, H. C. Evans et W. D. Wixom éd., New York, 1997, p. 47-49, et bibl. en note. L'auteur attribue la mosaïque à l'époque de l'empereur Alexis I^{er} (1081-1118), *ibid.*, p. 49.

42. «À Serrès, le Christ de droite donne le vin dans un pothron en forme de cruche à vin (οἶνοχόη)», P. Perdrizet, L. Chesnay, «La Métropole de Serrès», dans *Monuments et Mémoires* (Académie des Belles-Lettres), X, 2^e fasc., 1904, p. 123-144, p. 129.

43. L'hypothèse d'une origine orientale du coffret de saint Marc avait même été proposée au XIX^e siècle par C. Cahier et C. Martin, s. v. «Châsse de Huy», dans *Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le Moyen Age*, Paris, 1874-1877, II, p. 152-173.

44. Loerke, *loc. cit.*, p. 61-97; *id.*, «I Vangelii di Rossano: le Miniature» (trad. de M. Billi et L. Marino), dans *Codex purpureus Rossanensis*, G. Cavallo, J. Gribamont et W. C. Loerke éd., Rome-Graz, 1987, p. 43-107, spéc. p. 73.

45. Loerke 1975, *loc. cit.*, p. 79-84; M. Mundell Mango, *Silver from Early Byzantium. The Kaper Koraon and Related Treasures*, Baltimore, 1986, p. 161-172.

46. C. Cecchelli, «The Iconography of the Laurentiana Syriac Gospels», dans C. Cecchelli, G. Furlani, M. Salmi, *The Rabula Gospels*, Lausanne, 1959, p. 23-78, spéc. p. 65-66 (fol. 11-b).

47. Loerke 1975, *loc. cit.*, p. 62-96, fig. 7-8; *id.*, 1987, *loc. cit.*, p. 71-75.

48. K. A. Corrigan, *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters*, Cambridge University Press (U.S.A.), 1992, spéc. p. 57-59, 123-134.

49. S. Dufrenne, *L'Illustrations des psautiers grecs*, Paris, 1966, pl. 45 (fol. 25 r).

50. Corrigan, *op. cit.*, p. 57.

51. Jolivet-Lévy, *op. cit.*, p. 140 et bibl. en note.

52. M. Panayotidi, «L'église rupestre de la Nativité dans l'île de Naxos», *Cahiers archéologiques*, 23, 1974, p. 107-120.

53. *Ibid.*, p. 112; Jolivet-Lévy, *op. cit.*, p. 140.

54. Gerstel, *op. cit.*, p. 5, 144-145. L'absidiole latérale droite de l'église de S. Aniello à Quindici, qui figure la scène eucharistique, pourrait avoir eu une fonction analogue: cf. *supra* et note 35. Sur la décoration de la chambre de la prothesis, voir, récemment: M. Altripp, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands*, Francfort, 1998.

55. Parmi les œuvres citées, celles où la communion est représentée sous une seule espèce sont le codex de Rabula, le codex de Paris gr. 20 et le coffret de Saint-Marc de Huy. Dans le domaine de la peinture murale, le seul exemple de Communion des Apôtres représenté sous une seule espèce apparaît en Cappadoce, sur la fresque lacunaire du mur méridional du *diakonicon* de l'église Çanlı attribuée au XI^e siècle: cf. Jolivet-Lévy, *op. cit.*, p. 286.

56. Voir *supra* et note 25.

57. Sur la coutume, au Haut Moyen Age, de découper le pain eucharistique en tout petits morceaux, cf. Righetti, *op. cit.*, III, p. 404.

58. Walter, *op. cit.*, p. 215, 232; J.-M. Spieser, «Liturgie et programmes iconographiques», dans *Travaux et mémoires du Centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance*, II, 1991, p. 575-590, spéc. p. 588.
59. Gerstel, *op. cit.*, p. 5, 144-145.
60. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967, p. 152-158; H. Faensen, s. v. «Kiev», dans *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VII, 1996, p. 495-506, spéc. p. 500-502 et bibl. p. 506.
61. G. de Jerphanion, *La voix des monuments*, Rome-Paris, 1938, II, p. 279-282, 287.
62. R. Taft, *The Great Entrance* (Orientalia Christiana Analecta, 200), Rome, 1975, spéc. p. 35-39.
63. F. E. Brightmann, *Liturgies Eastern and Western*, Oxford, 1896, p. 577.
64. A. Grabar, «L'Anaphore dans l'art de l'Église orthodoxe», *Eucharisties d'Orient et d'Occident. Semaine liturgique de l'Institut Saint-Serge*, Paris, 1970, II, p. 265-273, spéc. 271-272; Taft, *op. cit.*, p. 39; H. Paprocki, *Le mystère de l'Eucharistie. Genèse et interprétation de la liturgie eucharistique byzantine*, Paris, 1993 (trad. du polonais par F. Lhoest), p. 288.
65. V. Fiala, «Les prières d'acceptation de l'offrande et le genre littéraire du Canon Romain», dans *Eucharisties d'Orient et d'Occident*, *op. cit.*, I, p. 117-133 (p. 132). Sur le Canon romain, cf. F. Cabrol, s. v. «Canon romain», dans *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. II, 1910, col. 1847-1905.
66. «*Supplices te rogamus, et petimus, omnipotens Deus, iube haec perferri per manus sancti angeli tui, in sublimi altari tuo...*», *ibid.*, col. 1868 (recension A du canon romain). Il est possible que la représentation des deux anges dans la scène de l'Institution de l'Eucharistie sur le reliquaire de Pascal I^{er}, évoqué précédemment (cf. *supra* et note 32), ait également eu pour source d'inspiration la prière de l'acceptation des offrandes. Le fait que les anges y soient au nombre de deux trouverait une correspondance dans la version la plus ancienne de cette prière, transmise par Ambroise dans le *De Sacramentis* (IV, 27), où le terme *angelum* figure au pluriel; Righetti, *op. cit.*, III, p. 335. On se souviendra, enfin, que la fresque de l'église de *S. Aniello*, mentionnée précédemment, comportait peut-être également des anges (cf. *supra* et note 37). Pour l'ange de la prière du *Supplices*, l'hypothèse la plus généralement admise est celle de B. Botte (B. Botte, «L'ange du sacrifice», *Cours et Conférences des Semaines liturgiques*, VII, Louvain, 1929, p. 209-221; *id.*, «L'ange du sacrifice et l'épiclese de la messe romaine au Moyen Age», *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, I, 1929, p. 285-308), qui l'interprétait comme le représentant du ministère angélique: J. A. Jungmann, *Missarium sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, Vienne, 1948, p. 282-284; Righetti, *op. cit.*, III, p. 335 sq.
67. Jungmann, *op. cit.*, p. 280 et note.
68. Le seul cas attesté est, à ma connaissance, l'anaphore alexandrine de Saint-Marc (Brightmann, *op. cit.*, p. 113-143, spéc. p. 129), attribuée au XIII^e siècle (R.-G. Coquin, «L'anaphore alexandrine de Saint-Marc», *Eucharisties d'Orient et d'Occident*, *op. cit.*, II, p. 51-82, spéc. p. 52).
69. «*Nous Vous rendons grâce aussi pour cette liturgie que Vous avez daigné recevoir de nos mains, bien que Vous assistent des myriades d'archanges et des myriades d'anges, les Chérubins et les Séraphins aux six ailes...*», cf. Brightmann, *op. cit.*, p. 322. La traduction française est extraite de F.-E. Mercenier, Paris, *La prière des Églises de rite byzantin*, Chevetogne, 1937, I, p. 239.
70. A. Tsitouridou, *Ἡ Ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ στή Θεσσαλονίκη* (Βυζαντινά Μνημεῖα, 6) Thessalonique, 1986, p. 74; Gerstel, *op. cit.*, p. 68.
71. Walter, *op. cit.*, p. 217-221.
72. Taft, *op. cit.*, p. 210-213; A. Weil Carr, s. v. «Lord Supper», dans *The Oxford Dictionary of Byzantium*, New York-Oxford, 1991, II, p. 1251. Sur la *prothesis*, voir *supra* et note 54.
73. V. Kepetzis, «Tradition iconographique et création dans une scène de Communion», *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 32/5, 1982, p. 442-451.
74. A. Grabar, «Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures», *Dumbarton Oaks Papers*, VIII, 1954, p. 161-199, spéc. p. 167, 174.
75. Cf. Kepetzis, *op. cit.*, p. 442.
76. P. L. 120, 1263d-1350d.
77. M. Cristiani, «La controversia eucaristica nella cultura del secolo IX», *Studi medievali*, 3^e s., 9, 1968, p. 167-233 (p. 168).
78. R. Grégoire, s. v. «Paschase Radbert», dans *Dictionnaire de Spiritualité. Ascétique et mystique, doctrine et histoire*, fasc. LXXXVI-LXXXVII, Paris, 1983, col. 295-301; M. Cristiani, «Tempo rituale e tempo storico. Comunione cristiana e sacrificio. Scelte antropologiche della cultura altomedievale» dans *Segni e riti nella Chiesa altomedievale occidentale. Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medio Evo* (Spolète, 1985), XXXIII, Spolète, 1987, vol. II, p. 439-504; G. Picasso, «Riti eucaristici nella società altomedievale. Sul significato del trattato eucaristico di Pascasio Radberto», *ibid.*, p. 505-532; Cristiani, 1987, *op. cit.*, p. 486-500.
79. Picasso, 1987, *loc. cit.*, p. 524.
80. Bertini-Calosso, *loc. cit.*, p. 205. L'état de conservation actuel de la fresque ne permet pas de distinguer le détail de ces objets. Sur les attributs iconographiques de sainte Lucie, voir Kaftal, *op. cit.*, col. 704-709.
81. «SCA ANNES», Bertini-Calosso, *op. cit.*, p. 193. Sur la vie, le culte et l'iconographie de la sainte, voir E. Schurr, *Die Ikonographie der Heiligen. Eine Entwicklungsgeschichte ihrer Attribute von den Anfängen bis zum achten Jahrhundert*, Detelbach, 1997, p. 301-316; plus spécifiquement, sur l'iconographie de la sainte en Italie centrale et méridionale, Kaftal, *op. cit.*, col. 17-28.
82. «SCA SVFIA», Bertini-Calosso, *loc. cit.*, p. 193; Kaftal, *op. cit.*, col. 1053-1054. Nombreuses, en Occident, sont les saintes portant le nom de «Sophia» qui pourraient être associées à l'image de Vallerano: voir F. Caraffa, s. v. «Sofia (martyre di Fermo)», *Bibliotheca Sanctorum*, XI, 1968, col. 1273; A. Amore, s. v. «Sofia (martyre di Roma)», *ibid.*, col. 1274; *id.*, s. v. «Sofia, Pistis, Elpis, Agape», *ibid.*, col. 1277-1279.
83. «SCA LVCIA», Bertini-Calosso, *op. cit.*, p. 193. Il s'agit de Lucie martyre de Syracuse, vénérée Rome à partir du VI^e siècle (cf. A. Amore, s. v. «Lucia, santa martyre di Siracusa», *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, 1966, col. 241-252). Sur l'iconographie de la sainte: Kaftal, *op. cit.*, col. 704-709.
84. A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Paris, 1946, II, p. 55-56; Jungmann, *op. cit.*, II, p. 278. Dans certains cas, les textes liturgiques du Moyen Age désignent le pain eucharistique du terme de *corona*: voir P. Batiffol, *Leçons sur la Messe*, Paris 1927, p. 147.
85. Deichmann, *op. cit.*, 1968-1976, I, p. 199-200, III, pl. 128-132, 134-135. Sur l'hypothèse d'une relation entre les saints représentés le long de la nef et ceux célébrés dans le Canon de la messe de Ravenne, voir V. L. Kennedy, *The Saints of the Canon of the Mass* (Studi d'Antichità Cristiana, 14), Cité du Vatican, 1963, p. 67-68.
86. Détruite au début du siècle, cette chapelle est connue par la documentation graphique du XIX^e siècle: R. Krautheimer, *Corpus Basilicarum Christianorum Romae*, Cité du Vatican-New York, II, 1962, p. 63.

87. C. Davis-Weyer, J. J. Emerick, «The Early Sixth-Century Frescoes at S. Martino ai Monti in Rome», *Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 21, 1984, p. 3-60, spéc. p. 28, fig. 28.
88. C. Bertelli, «La pittura medievale a Roma e nel Lazio», dans *La Pittura in Italia. L'altomedioevo*, Milan, 1994, p. 206-242 (p. 225).
89. F. Gandolfo, «Aggiornamento scientifico», dans G. Matthiae, *Pittura romana nel Medioevo. Secoli X-XIII. Aggiornamento scientifico di Francesco Gandolfo*, II, Rome, 1988, p. 254 et bibl. en note.
90. La datation controversée des peintures de Saint-Anastase à Castel Sant'Elia oscille, selon la critique la plus récente, entre le début et les années trente du XI^e siècle: *ibid.*, p. 257 et bibl. en note.
91. De chaque côté de l'image de la Vierge se trouvent les lettres grecques MP ΘV, selon un usage répandu en Occident, par exemple sur la fresque des grottes de *San Lorenzo* (X^e-XI^e siècle), toujours dans le territoire de Vallerano (Bertini-Calosso, *loc. cit.*, p. 235-236; Raspi-Serra, *op. cit.*, p. 101-113), ainsi que sur celle de l'oratoire de *Sant'Urbano alla Caffarella*, datée du X^e siècle (Andaloro, *loc. cit.*, p. 198-199, 288), comme le notait déjà Ladner, *loc. cit.*, p. 103.
92. Jésus fait le signe de la bénédiction de la main droite et paraît tenir un rouleau de la main gauche.
93. Selon A. Bertini Calosso (*loc. cit.*, p. 202), en revanche, la Vierge est représentée «*seduta*». L'iconographie de la Vierge de Vallerano est semblable à celle de la mosaïque absidiale de l'église de la Dormition de Nicée (milieu du IX^e siècle environ): R. L. Freytag, *Die Autonome Theotokosdarstellung der frühen Jahrhunderte*, München, 1985, p. 238-246, et fig. 19 en appendice.
94. Sacoupolo, *op. cit.*, p. 38, 107. Sur la mosaïque de Chypre, voir A. H. S. Megaw et E. J. W. Hawkins, *The Church of the Panagia Kanakaria at Lythrankomi in Cyprus. Its Mosaics and Frescos*, Washington D. C., 1977, part. p. 58-61, fig. 78-89.
95. Le cas de la peinture de l'abside de l'église de la Nativité à Naxos est analogue: par manque d'espace, la figure de la Vierge figure dans un *clipeus*, et non en pied, comme les apôtres figurés à ses côtés: Panayotidi, *loc. cit.*, fig. 7.
96. La niche était décorée par une grande croix pattée, aujourd'hui invisible (voir Bertini-Calosso, *loc. cit.*, pl. II). Sur la représentation de la croix dans la chambre de la *prothesis*: Altripp, *op. cit.*, p. 99-101.
97. A. Lentini, s. v. «Benedetto di Norcia», *Bibliotheca Sanctorum*, II, 1962, col. 1104-1172.
98. M. Liverani, s. v. «Mauro (discepolo di S. Benedetto)», *ibid.*, IX, 1967, col. 210-223.
99. G. Picasso, s. v. «Placido (discepolo di S. Benedetto)», *ibid.*, X, 1968, col. 942-952.
100. «*SCS BENEDICTVS, SCS MAVRVS, S PLACIDVS*», Bertini-Calosso, *loc. cit.*, p. 205.
101. Brenk 1992, *loc. cit.*, p. 363. Outre les portraits de S. Benoît cités par B. Brenk (*ibid.*), voir celui d'Olevano sul Tusciano (R. Zuccaro, *Gli affreschi nella Grotta di S. Michele ad Olevano sul Tusciano*, Rome, 1977, p. 16). Le cas de Vallerano est singulier, dans la mesure où le saint ne porte pas le capuchon du scapulaire sur la tête.
102. Ils figurent dans le cycle hagiographique de saint Benoît de l'église inférieure de *S. Crisogono* à Rome, des années 1057-1058 (B. Brenk, «Roma e Montecassino: gli affreschi della chiesa inferiore di S. Crisogono», *RACAR*, XII, 2, 1985, p. 227-234, spéc. p. 228, 232-233) et dans le lectionnaire de Montecassino, Vat. Lat. n° 1202, daté de 1071 environ (*id.*, «Die Benediktiszenen in S. Crisogono und Montecassino», *Arte Medievale*, 2, 1984, p. 57-75, spéc. p. 60-61, fig. 7).
103. E. Schäfer, «Die Heiligen mit dem Kreuz in der altchristlichen Kunst», *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte*, 44, 1936, p. 67-104 (p. 104).
104. Picasso, 1968, *op. cit.*, col. 944-945. Maur semble également tenir une croix; cependant, le mauvais état de conservation de la fresque ne permet pas de l'établir formellement. La main gauche des moines est ouverte en avant, comme celles de saint Benoît.
105. D'après A. Bertini Calosso, cette scène était placée à gauche de la Communion des Apôtres: Bertini-Calosso, *loc. cit.*, p. 221 s.
106. *Ibid.*, p. 222, pl. VIII.
107. On n'a conservé aucune trace de la Vierge et du larron de gauche, qui figurent cependant toujours dans l'iconographie de la Crucifixion lorsqu'elle comporte l'image symétrique de Jean et du larron de droite: voir Réau, *op. cit.*, II, 2, p. 493-494, 498-500.
108. Belting, 1962, *op. cit.*, p. 67.
109. *Id.*, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden, 1968, p. 98.
110. *Ibid.*, p. 67.
111. Gandolfo, *loc. cit.*, p. 251.
112. P. Williamson, «Notes on the Wall-paintings in Sant'Urbano alla Caffarella, Rome», *Papers of the British School at Rome*, 55, 1987, p. 224-228, spéc. p. 224.
113. Selon A. Bertini Calosso, le nom de *Calpurnius* est «*confortato da altri esempi nella tradizione iconografica del medio evo*», mais il n'apporte aucune précision à l'appui de cette affirmation: Bertini-Calosso, *loc. cit.*, p. 224. L'inscription de *Sant'Urbano* est parfaitement lisible sur les copies à l'aquarelle immédiatement antérieures aux altérations causées par la restauration du XVII^e siècle (cf. S. Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Vienne-München, 1964, p. 78 et pl. 568; Williamson, *loc. cit.*, p. 225-227, pl. XXXI). Le nom de *Calpurnius* est très fréquent dans le monde romain: cf. p. ex. H. G. Gundel et F. Manfred, s. v. «*Calpurnius*», dans *Der Kleine Pauly*, I, Stuttgart 1964, col. 1018-1026.
114. D'après Thoby, le *perizonium* apparaît dès le IX^e siècle: P. Thoby, *Le crucifix des Origines au Concile de Trente*, Nantes, 1959, p. 48.
115. M.-C. Sepière, *L'image d'un Dieu souffrant. Aux origines du crucifix*, Paris 1994, p. 133-136, pl. 29.
116. *Ibid.*, p. 80-81, 137, 175, pl. IV, XIX.
117. Jean, 19, 34.
118. E. Cavalcanti, s. v. «*Croce*», dans *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V, 1994, p. 529-535 (p. 534); Sepière, *op. cit.*, p. 97 et bibl.
119. Bertini-Calosso, *loc. cit.*, p. 13 et note.
120. *Ibid.*, p. 226-230.
121. Diamètre 1,44 m; cf. Bertini-Calosso, *loc. cit.*, p. 129.
122. La largeur de ses bras était assez réduite par rapport aux dimensions du cercle central.
123. De forme semblable à celle de notes de musique.
124. Le même verset est figuré sur le livre tenu par le Christ peint sur le rouleau de l'*Exultet* de Mirabella Eclano, daté du XI^e siècle (G. Orofino, s. v. «*Exultet 1 da Mirabella Eclano*», dans *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Rome, 1994, p. 303-305, et ill. s.).
125. «*Toute puissance m'a été donnée au ciel et sur la terre*».

126. Sur la symbolique de la croix, récemment, Cavalcanti, *loc. cit.*, p. 529-535.
127. Sur l'iconographie du Pantokrator, voir, récemment, S. Barbagallo, *Iconografia liturgica del Pantokrator* (Studia Anselmiana, 122), Rome, 1996.
128. On la trouve, par exemple, à Ravenne, sur la voûte du mausolée de Galla Placidia (Deichmann, *op. cit.*, I, p. 162-170, III, pl. 19, 22-25) et dans le programme absidal de *Sant'Apollinare in Classe*, qui se rapporte à la Transfiguration (*ibid.*, I, p. 259, pl. XIV, 385-388; M. C. Pelà, *La decorazione musiva di S. Apollinare in Classe*, Bologne, 1970, spéc. p. 113-129).
129. Krautheimer, *op. cit.*, p. 63; M. Falla Castelfranchi, «Pittura 'iconoclaste' in Italia meridionale? Con un'appendice sull'oratorio dei Quaranta Martiri nella catacomba di Santa Lucia a Siracusa», dans *Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de'Maffei*, Rome, 1996, p. 409-425, spéc. p. 419.
130. Cf. Wilpert, *op. cit.*, I-1 (texte), p. 332, et la reproduction sur aquarelle (*ibid.*, IV, pl. 207, 4); Davis Weyer-Emerik, *op. cit.*, p. 26 et bibl en note, fig. 26.
131. P. Van Moorsel, «Une théophanie nubienne», *Rivista di archeologia cristiana*, 42, 1966 (impr. 1968), p. 297-316; T. Velmans, «Le décor de la voûte de l'oratoire Santa Lucia: une iconographie rare des Quarante Martyrs», dans *La Sicilia rupestre nel contesto delle civiltà mediterranee. Atti del sesto Convegno Internazionale di studio sulla Civiltà Rupestre Medioevale nel Mezzogiorno d'Italia* (Catania, Pantalica, Ispica, 7-12 settembre 1981), Galatina, 1986, p. 341-354 (spéc. p. 343).
132. Sur la représentation de la scène de l'Incrédulité de saint Thomas, voir, récemment: S. Schunk-Heller, *Die Darstellung des ungläubigen Thomas in der italienischen Kunst bis um 1500 unter Berücksichtigung der lukanischen Ostentatio Vulnerum*, München, 1995, p. 4-43.
133. P. Mora, L. Mora et P. Philippot, *La conservation des peintures murales*, Bologne, 1977, p. 13-15.
134. Les analyses ont été effectuées au *Laboratorio di diagnostica per la conservazione e il restauro, Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali, Università degli studi della Tuscia* (Viterbe), dirigé par M^{me} le professeur Maria Andaloro. Je remercie Mlle Claudia Pelosi et M. Stefano Marson qui ont réalisé les tests chimiques et l'examen minéralogique. Le prélèvement au sol d'un fragment tombé, provenant de la Communion des Apôtres, a permis d'étudier au microscope la section des strates (fig. 32): de l'extérieur vers l'intérieur, on note un fin voile blanchâtre, probablement dû aux efflorescences salines, puis une strate sombre, qui constitue la couche picturale; à cause de la carbonatation advenue au moment même de la pose de la fresque (*ibid.*, p. 14), cette couche est parfaitement solidaire de l'enduit sous-jacent, formé d'une pâte de couleur blanche, due à la chaux, et de grains de sable (quartz et pyroxènes).
135. *Ibid.*, p. 69-83. Pour déterminer certains des pigments utilisés, on a prélevé des microfragments de jaune (sur l'aurole du Christ de la Communion des Apôtres), de rouge (sur le fond de cette même scène) et de vert (qui demeure en traces dans la partie inférieure de la paroi septentrionale).
136. Bertini-Calosso, *loc. cit.*, p. 238-241. Les études les plus récentes attribuent les peintures de Castel Sant'Elia au plein XII^e siècle (cf. note 90), et la décoration de l'abside de *S. Maria in Pallara* aux années 998-999, tout en la considérant comme anticipatrice du langage figuratif élaboré au cours du siècle suivant (Andaloro, *loc. cit.*, p. 289).
137. Toesca, *op. cit.*, p. 407 et note.
138. Belting 1962, *op. cit.*, p. 67.
139. Belting 1968, *op. cit.*, p. 98.
140. Matthiae 1965, *op. cit.*, I, p. 239.
141. Brenk 1971, *loc. cit.*, p. 401-412. Sur les raisons pour lesquelles on a proposé de dater le cycle pictural de l'une ou de l'autre date, et sur la plus grande vraisemblance de la date la plus haute, voir *ibid.*, p. 401 et bibl. en note. Sur les peintures du «temple de la Fortune Virile», voir, récemment: J.-P. Adam, *Le temple de Portunus au Forum Boarium*, Rome, 1994, p. 28-32, 38-39; sur le panneau de *S. Clemente*: J. Osborne, «The Painting of the Anastasis in the Lower Church of San Clemente, Rome: a Re-examination of the Evidence for the Location of the Tomb of St. Cyril», *Byzantion*, LI, 1981, fasc. 1, p. 255-287.
142. Brenk 1998, *loc. cit.*, p. 72-78, spéc. p. 76-78.
143. *Ibid.*, p. 76.
144. B. Brenk a attiré l'attention sur le type de rosettes identiques, formées de petits points blancs, qui représentent les étoiles aussi bien sur le ciel de la mandorle de l'Ascension à Tivoli que sur celui du clipeus au Pantokrator de Vallerano («Punktrosetten», *ibid.*, *eo loco*). Plus surprenante encore est, à nos yeux, la figuration, dans ces deux fresques, d'étoiles plus grandes, formées d'une série d'éléments semblables à des notes de musique, disposés en cercle de manière à former une roue rayonnante (fig. 8, 33). Ce motif n'est pas une nouveauté: il figure sur la plus ancienne fresque de *S. Martino ai Monti*, citée *supra*, note 130 (fig. 31).
145. *Ibid.*, *eo loco*.
146. Ce rendu figurait aussi, à l'origine, sur le vêtement du Christ de la Communion des Apôtres (Bertini-Calosso, *loc. cit.*, pl. V).
147. Osborne, *loc. cit.*, p. 279-287.
148. Brenk 1998, *loc. cit.*, p. 77.