



École des Hautes Études en
Sciences Sociales

Università degli studi di Milano



École doctorale de l'EHESS
Centre de Recherches Historiques

Doctorat

Discipline : Histoire de l'art

VASILE PAULINE

De seuil en seuil

Le décor des églises de Lombardie et Vénétie (1250-1450)

VOLUME I

Thèse dirigée par: Sylvain Piron, directeur d'études à l'EHESS et Mauro della Valle, professeur associé et chercheur confirmé de l'Université de Milan.

Date de soutenance : le 1^{er} décembre 2023

Rapporteurs 1 Tiziana Franco, professeure ordinaire à l'Université de Vérone.
 2 Marcello Angheben, maître de conférences HDR à l'Université de Poitiers.

Jury 1 Tiziana Franco, professeure ordinaire à l'Université de Vérone.
 2 Marcello Angheben, maître de conférences HDR à l'Université de Poitiers.
 3 Anne-Laure Imbert, maître de conférences à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
 4 Vincent Debiais, directeur de recherche au CNRS.

REMERCIEMENTS

Au terme de ces quatre longues et belles années de travail, il est enfin temps de remercier tous ceux sans qui la rédaction de cette thèse n'aurait jamais pu aboutir.

Ces remerciements s'adressent donc en tout premier lieu à M. Sylvain Piron, mon directeur de thèse, pour la confiance qu'il m'a immédiatement accordée, pour ses conseils précieux, sa présence, et son accompagnement extrêmement bienveillant. Je remercie également M. Mauro Della Valle qui a accepté d'assumer la codirection de cette thèse, me donnant ainsi la possibilité de mener ce travail en cotutelle avec l'université de Milan, malgré les difficultés que représentait la mise en place d'un tel partenariat au plus fort de la pandémie.

Mes remerciements vont également à Mme. Anne-Laure Imbert et M. Vincent Debiais qui m'ont accompagnée dans le cadre de mon comité de suivi de thèse et ont tous deux accepté de siéger parmi les membres de mon jury de soutenance. À ce titre, j'exprime également toute ma reconnaissance à Mme. Tiziana Franco et M. Marcello Angheben qui m'ont fait l'honneur de bien vouloir étudier avec attention mon travail en acceptant d'être rapporteurs de cette thèse.

Je tiens également à adresser mes remerciements aux différents membres du personnel administratif de l'EHESS, du CRH et de l'Università degli Studi de Milan qui m'ont épaulée dans mes différentes démarches durant ces quatre années. Je remercie également l'École française de Rome, l'INHA et le MESRI pour les bourses qu'ils m'ont accordées et qui m'ont permis de mener à bien mon travail de terrain.

Ma reconnaissance va également à l'ensemble des chercheurs et professeurs rencontrés durant mon parcours pour l'intérêt qu'ils ont porté à mon travail, mes articles, pour leurs suggestions et les documents qu'ils m'ont fournis, notamment, M. Marco Rossi, M. Bertrand Cosnet, M. Damien Bigini, Mme Vicki-Mari Petrick, M. Philippe Morel, et à nouveau Mme. Anne-Laure Imbert qui m'a accompagnée, en amont de ce travail, durant mes deux années de Master.

Parce qu'il n'aurait pas été possible de réaliser ce travail sans eux, j'adresse également mes remerciements à tous les religieux, gardiens, employés municipaux, commerçants et détenteurs des clés qui m'ont donné accès aux églises. Je citerai notamment Giuseppina Gennaro et Matteo Turconi Sormani, Federico Basilico, Martina Beretta, Massimiliano Ponchio, sœur Maria Ignazia Angelini, Francesca Aldeghiri et tous les autres. Dans ce même élan, je souhaiterais adresser un remerciement tout particulier à Giulia Deleonardi, qui m'a

permis de me loger à Milan durant l'un de mes séjours, et à sœur Gabriella et toutes les Suore della Carità de la Piccola Casa di San Giuseppe qui m'ont si bien accueillie, logée et nourrie durant mon séjour en juin 2022.

J'en viens maintenant à mes proches et mes amis qui ont joué un rôle fondamental dans l'écriture de cette thèse et que je ne saurai trop remercier.

Parce qu'ils ont eu la patience de me relire et de m'adresser leurs commentaires et leurs soutiens, je remercie chaleureusement ma tante Gyslaine et mon oncle Daniel.

J'adresse également un grand merci à Thierry et Marie-Jeanne Hochet pour m'avoir fait me sentir chez moi pendant les deux mois de confinement passés chez eux, ils m'ont ainsi offert, malgré la difficulté, le temps et le cadre idéal pour rédiger mon premier article scientifique.

Pour leur soutien moral, leur amitié, et leur présence rassurante, je remercie également Morgane, Manon, Yanis, Adeline, Guillaume, Mélanie, Arthur, Amélia, Nina, Marie, Gabriel, Alix, Lena, Coco, PaïPaï mais aussi Lurizia, Leica, le Gush, Lambrate, Guigui et le Medusa.

À mes deux amies très chères et co-doctorantes Tara Chapron et Juliette Brack, je souhaite adresser un remerciement tout particulier à la hauteur de la gentillesse, du soutien et de l'amitié qu'elles ont su me témoigner durant ce parcours dont elles connaissent bien la difficulté. J'espère pouvoir vous rendre au moins la moitié de ce que vous avez su me donner.

À ce titre, je souhaite également adresser une pensée à deux autres de mes camarades doctorantes, Léa Checrici et Glawdys Le Cuff, qui ne sont plus très loin du but.

À Jean-Baptiste et Nikki, qui sont bien plus que des amis, j'adresse un immense merci, pour leur aide précieuse, leurs relectures, leurs constants encouragements et leur amitié inestimable.

Pour m'avoir fait m'évader de la thèse le temps d'un week-end dans le Verdon, d'un repas sous le tilleul, d'une escapade près des fontaines de la Reggia de Monza, je remercie chaleureusement ma grande sœur Catherine et mon beau-frère Pierre.

Pour son amour, son soutien et la façon qu'il a de me rendre fière de moi, j'adresse également un immense merci à mon papa.

Pour remercier convenablement ma maman, sans qui ce travail aurait été impossible, les mots semblent insuffisants... Merci de m'avoir véhiculée à travers la Suisse et l'Italie. Merci pour les semaines passées à relire inlassablement, corriger et retravailler avec moi ce manuscrit. Merci pour les heures passées au téléphone à simplement m'écouter me plaindre. Merci de toujours réussir à me redonner confiance en moi. Merci.

Plus que ma simple gratitude, j'adresse enfin à celui qui partage ma vie depuis déjà 10 ans, Quentin C.H., tout mon amour, mon estime et ma profonde admiration. Pour son intelligence, ses conseils, ses schémas et pour toutes nos discussions nocturnes toujours si stimulantes. Pour avoir accepté de parcourir avec moi les routes de Lombardie. Pour son soutien indéfectible tout au long de ce parcours. Pour sa capacité à toujours faire taire mes doutes et tout simplement parce qu'il m'est indispensable.

RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS

Résumé

À travers une méthode alliant analyses quantitatives et études de cas, cette thèse se propose d'étudier les décors des façades, revers de façades, arcs triomphaux, et sanctuaires réalisés entre le milieu du XIII^e siècle et le milieu du XV^e siècle dans cent-quatre églises de Lombardie et de Vénétie. En décrivant les schémas iconographiques les plus récurrents pour l'ornementation de ces différents espaces de seuil, cette étude permet de constater la manière dont les images parviennent à activer et accompagner la fonction, structurelle, liturgique et culturelle des différents espaces auxquels elles adhèrent.

Du décor prophylactique de la façade qui signale toute l'ambivalence de la porte d'entrée de l'église et participe à la ritualisation du franchissement de celle-ci, en passant par l'Annonciation de l'arc triomphal qui projette dans l'espace de la nef un peu de la sacralité du sanctuaire ; le parcours proposé par cette thèse s'achève dans le sanctuaire, où la verticalité du décor met en relation la pratique rituelle du prêtre dans l'espace terrestre et historique de l'église, et la liturgie céleste, immuable et perpétuelle.

Mots clés

Seuils, images, cheminement, art médiéval, art italien, décor monumental, espace ecclésial, façade, contre-façade, arc triomphal, sanctuaire, abside, liturgie, programmes et cycles décoratifs.

RIASSUNTO E PAROLE CHIAVE

Riassunto

Grazie ad un metodo che combina analisi quantitativa e casi di studio, questa tesi si propone di studiare la decorazione delle facciate, delle controfacciate, degli archi trionfali e dei santuari di centoquattro chiese lombarde e venete, decorate tra la metà del XIII e la metà del XV secolo. Descrivendo gli schemi iconografici più ricorrenti per l'ornamentazione di tali soglie dell'architettura ecclesiastica, questo studio esamina il modo in cui le immagini riescano ad attivare e ad accompagnare le funzioni strutturali, liturgiche e culturali dei vari ambienti ai quali erano collegate.

Dalla decorazione profilattica della facciata, che segnala l'ambivalenza della porta d'ingresso della chiesa e contribuisce a ritualizzare l'atto di entrarvi, passando dall'Annunciazione sull'arco trionfale, che proietta nella navata qualcosa della sacralità del santuario, il percorso proposto da questa tesi si conclude nel presbiterio, dove la verticalità della decorazione collega la pratica rituale del sacerdote nello spazio terreno e storico della chiesa con la liturgia celeste, immutabile e perpetua.

Parole chiave

Soglie, immagini, percorsi, arte medievale, arte italiano, arte visconteo, decorazione monumentale, spazio ecclesiastico, facciata, controfacciata, arco trionfale, santuario, presbiterio, abside, liturgia, programmi e cicli decorativi.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	3
RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS	5
RIASSUNTO E PAROLE CHIAVE	6
TABLE DES MATIÈRES	7
INTRODUCTION.....	13
PARTIE I.....	18
POUR UNE ÉTUDE SÉRIELLE DES IMAGES MÉDIÉVALES DANS LE CONTEXTE ECCLÉSIAL DE L'ITALIE SEPTENTRIONALE.....	18
CHAPITRE 1 - DÉFINITIONS, HISTORIOGRAPHIE ET ANTÉCÉDENTS MÉTHODOLOGIQUES	19
I — Une histoire de l'étude des images médiévales	20
1. <i>Sur la notion « d'image » médiévale</i>	20
a) Image et ressemblance : sur le concept d'Imago	20
b) La matérialité de l'image médiévale : la notion « d'image-objet ».....	21
2. <i>Étudier l'image dans le contexte ecclésial du Moyen Âge</i>	22
a) Les notions de « fonction » et de « performativité » de l'image	22
b) Liturgie et programme décoratif.....	23
c) « Locus », « Iter » et « transitus ».....	24
3. <i>Les études dédiées aux portes, passages et espaces liminaires</i>	26
a) Leur place dans l'histoire de l'art	26
b) Le seuil, la porte, le passage dans les sciences humaines.....	28
II — Sérialité et méthodes quantitatives : les nouveaux paradigmes de l'étude des images médiévales	29
1. <i>La sérialité des images selon Jérôme Baschet</i>	29
a) La simple mise en réseau d'images.....	30
b) Le corpus constitué par le chercheur	31
c) Vers l'étude des « hyperthèmes »	32
2. <i>Pour une indexation de la peinture « alpine »</i>	34
a) À la table du Seigneur.....	34
b) L'importance du facteur géographique : la création de banques de données « régionales » pour la peinture murale.....	35
3. <i>Marilyn Aronberg Lavin : The place of Narrative et la base de données LAVIN-NARRAT</i>	36
4. <i>Le devenir de l'histoire sérielle et quantitative des images médiévales.....</i>	39
CHAPITRE 2 - LA CONSTITUTION DU CORPUS D'IMAGES.....	42
I — Les délimitations du corpus	42
1. <i>Une première délimitation géographique.....</i>	42
2. <i>La définition du cadre chronologique</i>	43
a) Le facteur quantitatif.....	43
b) Facteurs culturels et religieux	44
c) Facteur politique	47
3. <i>Quels édifices et décors comptabiliser ?</i>	47
a) Critères de sélection « typologiques »	48
b) Critères de sélections « chronologiques »	48
Quelques exclusions notables : le cas des basiliques San Marco à Venise et Sant'Antonio à Padoue	49
Fluidité des bornes chronologiques : apprécier la complexité des phases décoratives d'un même édifice	51
La prise en considération du critère « artistique ».....	52
c) Les décors disparus	54

d) Retrouver la forme médiévale des édifices.....	55
II — Quel ensemble documentaire utiliser ?.....	57
1. <i>La documentation écrite et les bases de données en ligne</i>	57
a) La documentation « récente ».....	57
Les répertoires iconographiques « thématiques » et « hyperthématiques ».....	57
Les bases de données en ligne.....	58
Les répertoires géographiques.....	60
b) Sources contemporaines de la redécouverte de certains décors (XIX ^e – XX ^e siècle).....	60
c) Sources médiévales et anciennes.....	61
Les panégyriques.....	61
Les visites pastorales.....	62
2. <i>L'observation in situ</i>	65
a) Une autre méthode de recensement des images.....	65
b) Constituer une banque de données iconographique.....	66
c) Retrouver la réalité historique des édifices médiévaux.....	67
La visibilité des images.....	67
Retracer l'histoire des lieux.....	70
CHAPITRE 3 - À LA RECHERCHE DE L'ITALIE MEDIEVALE.....	72
I — Retrouver Les réalités médiévales du territoire.....	73
1. <i>Administration politique du territoire</i>	73
2. <i>Administration religieuse du territoire</i>	79
3. <i>Réalité géographique du territoire</i>	84
a) Une homogénéité topographique.....	84
b) Faire l'expérience du territoire : les observations <i>in situ</i>	84
II — La redéfinition d'un paysage artistique.....	87
1. <i>« L'artista girovago » : la définition de frontières et de réseaux artistiques</i>	87
2. <i>La définition d'un corpus cohérent</i>	98
III — La question du patrimoine disparu.....	101
1. <i>Disparitions volontaires et involontaires</i>	102
2. <i>L'absence d'images vénitiennes</i>	105
CHAPITRE 4 : POLARISATION DE L'ESPACE PAR LE DÉCOR.....	108
I — Division et hiérarchisation des espaces.....	108
II — Le rôle du décor dans la sacralisation des espaces.....	111
1. <i>Des fresques ornementales aux fresques figuratives</i>	113
a) L'exemple de la basilique Sant'Abbondio de Côme.....	113
b) L'oratoire San Pietro à Castel San Pietro.....	115
c) La « Chiesa di Villa » à Castiglione Olona.....	116
d) Les églises de Viboldone, Crescenzago et Lodi Vecchio.....	117
2. <i>Des images votives aux représentations théophaniques</i>	119
a) La Collégiale de Castiglione Olona.....	120
3. <i>Autres modalités de répartition générale du décor : l'exemple de l'oratoire Biraghi de Solaro</i>	121
4. <i>Éléments de synthèse</i>	125
III — Les passages de l'intérieur à l'extérieur de l'édifice.....	126
1. <i>La particularité du revers de façade</i>	126
2. <i>Le traitement des accès secondaires</i>	127
a) L'oratoire Porrò de Lentate sul Seveso.....	128
b) La chapelle des Scrovegni à Padoue.....	129
IV — L'adéquation de l'image et du lieu.....	130
PARTIE II.....	133
ENTRER SORTIR ET CHEMINER A L'INTERIEUR DE L'EGLISE.....	133
CHAPITRE 5 – FRANCHIR LES PORTES DE L'ÉGLISE.....	134
I — Orner les murs extérieurs de l'église.....	134
1. <i>Localisation et disposition du décor</i>	134
2. <i>Iconographies</i>	136
a) Les images extérieures de la Vierge.....	136
Vierge à l'Enfant et <i>Maestà</i>	136
Vierge de Miséricorde et Annonciations.....	137
b) Les saints tutélaires.....	138
c) Saint Christophe.....	138
Les origines de l'iconographie.....	139
Un bref historique de sa diffusion.....	141
d) Images christologiques.....	142
3. <i>Techniques et comparaisons</i>	142

II — S'arrêter devant l'église et cheminer avec les images.....	145
1. <i>Des images prophylactiques</i>	145
a) Protéger le voyageur et le fidèle à l'extérieur de l'église	145
b) Garder la porte et inviter le fidèle à entrer.....	147
2. <i>Images et pratiques religieuses</i>	150
a) L'image comme substitut au rituel	150
La façade de la basilique San Biagio à Bellinzona.....	151
Les exemples « canoniques » de Casbeno et Dovera en Lombardie.....	152
b) Le Christ du dimanche de San Pietro di Feletto	157
3. <i>Le cas de la façade à protiro de la basilique San Zeno</i>	159
c) Le relief de la <i>Consécration de la Commune</i> et la polychromie de la lunette.....	161
a) Lecture typologique et eschatologique du programme décoratif de la façade.....	162
III — Sortir de l'édifice : un regard sur le Jugement dernier du revers de façade.....	166
1. <i>Origines et comparaisons</i>	167
a) Le Jugement dernier de Müstair	168
b) Le modèle italien de Sant'Angelo in Formis.....	169
c) Les exemples byzantins	170
d) Quelques éléments de comparaison avec le foyer français.....	172
2. <i>L'iconographie</i>	173
a) Le Christ Juge	173
b) Le trône de l'Hétimasie	173
c) Qui assiste au Jugement?	174
d) La résurrection des corps	174
e) L'enfer et le paradis	175
3. <i>Le Jugement dernier : une image de seuil</i>	176
a) L'association du positif et du négatif.....	176
b) La contre-façade et le Jugement dernier : le paratexte de l'espace ecclésial.....	177
CHAPITRE 6 – DE LA NEF A L'ESPACE SACERDOTAL : L'ANNONCIATION SUR L'ARC TRIOMPHAL ..	179
I — Des Annonciations « d'écoinçons ».....	179
1. <i>Traitement de la scène et agencement des personnages</i>	179
2. <i>Origines et développement du motif</i>	181
a) La reprise du modèle byzantin	181
b) L'arc triomphal « avant l'Annonciation »	182
Les anges thuriféraires	182
Le sacrifice de Caïn et Abel.....	184
c) La transmission du motif de l'Annonciation d'écoinçons en Italie	187
II — Une iconographie très codifiée.....	188
1. <i>Gestuelle et attitudes de la Vierge</i>	188
a) La Vierge au livre	188
b) Les postures de la Vierge.....	189
c) Le trône	191
2. <i>Gestuelle et attitudes de l'ange</i>	192
a) La génuflexion	192
b) Postures des mains et fleurs de lys	193
3. <i>Les manifestations de la Trinité</i>	194
a) Le développement des images de la Trinité à partir du XIII ^e siècle	194
b) Le cas exemplaire de l'arc triomphal de la chapelle Scrovegni à Padoue.....	196
4. <i>Tentures et rideaux</i>	199
III — Efficacité et performativité : figurer l'Incarnation au seuil du sanctuaire	203
1. <i>L'image d'un impossible franchissement</i>	203
2. <i>Une borne chronologique et spatiale : « au centre du temps divin »</i>	204
3. <i>L'Annonciation d'encadrement : une « image seuil »</i>	207
a) Ouvrir l'Annonciation pour « ouvrir le temps ».....	207
b) Ouvrir l'Annonciation pour résoudre la question du lieu.....	208
L'ange « Passeur de seuils ».....	208
Figurer le lieu de l'Incarnation	210
CHAPITRE 7 – SE PLACER PARMIS LES ELUS.....	212
I — La mise en Image du Jugement dernier et de la Rédemption dans les oratoires semi-privés.....	214
1. <i>L'oratoire Porrò à Lentate sul Seveso : « L'un des décors les plus profanes et les plus courtois de toute la Lombardie médiévale »</i>	214
a) Historique de sa construction, datation et attribution du décor.....	215
b) Description et agencement du décor.....	217
c) Un décor courtois : placer le commanditaire et sa famille parmi les élus	219
2. <i>Comparaison avec le décor à fresque de l'oratoire de Mocchirolo</i>	222
a) Historique de sa construction, datation et attribution du décor.....	222
b) Les fresques du sanctuaire : programme eschatologique ou portrait de famille ?.....	223

3.	<i>Le décor de la Chapelle des Scrovegni de Padoue : un programme expiatoire ?</i>	225
a)	La chapelle et son décor : projet politique ou acte de contrition ?	225
	Une chapelle construite « <i>pro eripienda anima Patris</i> »	225
	Le portrait peint d'Enrico Scrovegni : un témoin de ses ambitions politiques ?	228
b)	Un parcours entre vice et vertu	230
II	— Édifices publics et ambitions privées	237
1.	<i>La propagande politique des Carraresi dans l'abside de Sant'Agostino</i>	237
2.	<i>La place de Guglielmo Villa dans le chœur de l'abbatiale de Viboldone</i>	242
a)	Description, attribution et datation du décor de la quatrième et de la cinquième travée	243
b)	L'arc triomphal : la polysémie d'un décor à deux faces	247
PARTIE III – AU TERME DE L'ITER ECCLESIAL		253
LES RAPPORTS DE VERTICALITÉ DANS LES DIFFÉRENTS REGISTRES DE DÉCOR DU SANCTUAIRE		253
CHAPITRE 8 – LE REGISTRE THÉOPHANIQUE		256
I	— La <i>Maiestas Domini</i>	256
1.	<i>Le Christ trônant</i>	258
a)	Attitude	258
b)	Le Livre	259
c)	L'inscription	259
2.	<i>Les Vivants</i>	260
a)	Leur lien à la mandorle du Christ	260
b)	L'assimilation des Vivants aux Évangélistes	261
c)	Leur disposition par rapport au « Siégeant »	267
d)	Forme humaine et aspect animal	269
II	— Ambiguïtés iconographiques : vision atemporelle ou Christ Juge ?	270
1.	<i>La présence des intercesseurs</i>	271
2.	<i>L'ostentation des plaies</i>	272
III	— Autres images théophaniques	274
1.	<i>Christ Juge, Couronnement de la Vierge, Trinité et Trône de Grâce</i>	274
2.	<i>La théophanie énigmatique du sanctuaire de l'abbatiale de Viboldone</i>	276
a)	Une Trinité locale ou « Guillelmité » ?	277
b)	Une Trinité « eucharistique »	279
c)	Une représentation de l'Hospitalité d'Abraham ?	283
d)	Une théophanie synthétique	285
CHAPITRE 9 : LE REGISTRE MEDIAN		289
I	— La théorie des apôtres	289
1.	<i>Caractéristiques iconographiques</i>	289
a)	Composition	289
b)	Indentification des apôtres	290
c)	Le <i>Credo</i>	291
2.	<i>La genèse d'un véritable programme absidal : « la Maiestas Domini aux apôtres »</i>	292
3.	<i>Son rôle eucharistique et heuristique : Les témoins de la Cène et gardiens de la Jérusalem céleste</i>	294
d)	L'exemple remarquable de l'abside de la basilique Sant'Abbondio à Côme	295
4.	<i>La pratique de « l'Apostolare » dans le Piémont et la Lombardie préalpine</i>	298
5.	<i>Autres saints</i>	302
II	— Crucifixion et autres évocations de la Passion	303
1.	<i>Les modalités de représentation du crucifié au-dessus de la table d'autel</i>	303
a)	Dans l'abside	303
b)	La Crucifixion dans les églises à chevet plat	306
2.	<i>Liturgie eucharistique et adoration de la Croix</i>	307
III	— Les figures de la Vierge dans l'espace ecclésial	311
1.	<i>Les Disciplinati et Vierge de Miséricorde dans quelques édifices du Tessin</i>	311
2.	<i>La présence anaphorique de la Vierge dans l'axe longitudinal de l'église</i>	314
CHAPITRE 10 – REJOINDRE LA DEMEURE CÉLESTE		318
I	— Entre autel « terrestre » et autel « céleste »	319
1.	<i>Le décor peint ou sculpté sur la devanture de l'autel</i>	319
2.	<i>Les images canoniques du Christ dans l'alignement de l'autel</i>	321
a)	Un bref retour sur l'abside de la basilique Sant'Abbondio de Côme	323
b)	L'exemple de San Salvatore à Caltignaga	324
c)	Les portes et l'autel : les bas-reliefs sculptés de la Collégiale de Castiglione Olona	325
II	— Le soubassement du sanctuaire : une dernière interface entre le christ et ses fidèles	326
1.	<i>Une autre image du Christ : Les Velari et marbres feints</i>	327
a)	Les tentures et le sanctuaire	327

b) « ... ce rocher c'était le Christ »	330
2. <i>Travaux des Mois et autre(s) motif(s)</i>	331
3. <i>Les Œuvres de Miséricorde et les programmes absidaux du Novarais</i>	333
a) Le mouvement de l'Observance et les Confréries à l'origine de l'émergence d'une iconographie nouvelle.	334
b) Un programme eschatologique ?	336
III — « Entrer par la porte du côté »	337
1. <i>Les manifestations diverses de la plaie au côté dans l'espace de l'église</i>	339
2. <i>La plaie au côté du Christ : « image limite » et seuil à franchir</i>	341
CONCLUSION	347
INDEX DES NOMS DE LIEUX	358
TABLE DES ILLUSTRATIONS	360
BIBLIOGRAPHIE	361
Bible versions citées.....	361
Sources inédites.....	361
<i>Visites pastorales diocèse de Milan</i>	361
<i>Visites pastorales diocèse de Novare</i>	362
Sources publiées.....	362
Bibliographie Générale	364
<i>Histoire et géographie du territoire</i>	364
<i>Ouvrages, chapitres articles par ordre alphabétique</i>	365
Webographie et bases de données en ligne	404

INTRODUCTION

Entrer et sortir de l'église, dépasser symboliquement l'arc triomphal en étendant son regard vers le sanctuaire, sont autant d'actions qui rythment la vie liturgique du fidèle chrétien dans les derniers siècles du Moyen Âge. La façade de l'édifice, de même que son revers, l'arc triomphal et les parois du sanctuaire, peuvent donc, à bien des égards, être considérés comme des lieux liminaux, des seuils, séparant et unifiant à la fois deux espaces jouissant d'un degré de sacralité différent. Les deux premiers, à l'interface entre le dedans et le dehors, relient l'église à l'espace du siècle. Au seuil du sanctuaire, l'arc triomphal signale quant à lui le passage entre la nef et l'espace sacerdotal, appartenant à la fois à l'un et à l'autre. Enfin, le sanctuaire, situé à l'extrémité de l'axe longitudinal de l'église, apparaît comme le lieu d'un franchissement ou plutôt d'une conjonction entre l'intemporelle liturgie céleste et son image terrestre qui y est reproduite sur la table d'autel, dans le cadre de la célébration eucharistique.

Or, dans les églises du nord de l'Italie, peuplées d'images adhérant directement à la paroi de l'édifice, ces quatre espaces semblent jouir d'un traitement figuratif tout particulier qui signale justement leur statut de seuil et les désigne comme des lieux de passage ou de franchissement entre deux réalités différentes.

Dans une église comme celle de la *pieve* de San Pietro di Felleto, par exemple, située au cœur de l'ancien diocèse de Ceneda dans le nord de la Vénétie, ce parcours du fidèle depuis l'extérieur de l'édifice jusqu'au sanctuaire est entièrement relayé par un réseau d'images qui recouvrent une part importante des parois.

À son arrivée devant l'église, il est accueilli par une assemblée de saints, la Vierge et le Christ, répartis sur différents panneaux peints à fresque, et par la curieuse image d'un « Christ ouvert », généralement désigné sous le nom de Christ du dimanche, montrant ses plaies, le corps meurtri par les instruments du travail des hommes.

En entrant finalement à l'intérieur, l'espace de la nef centrale de l'édifice s'offre à la vue du fidèle et lui propose une opposition entre le déploiement longitudinal de deux cycles narratifs le long des parois latérales, et l'image imposante et atemporelle d'une Majesté divine dans la

conque de l'abside, à l'extrémité du parcours ecclésial. Entre les deux, l'arc triomphal, symbolisant et signifiant architecturalement la distinction entre l'espace plébein et l'espace sacerdotal, lui propose une opposition ambivalente entre un Sacrifice de l'Ancienne loi, celui d'Abel et Caïn, et l'Annonciation qui marque l'entrée de l'humanité dans l'ère de la grâce.

Enfin, en ressortant de l'église, tournant le dos à la Majesté divine de l'abside, le fidèle se trouve de nouveau confronté au Christ en gloire, figuré au centre du Jugement dernier, qui recouvrait semble-t-il l'ensemble de l'espace central du mur de contre-façade, activant là encore toute l'ambivalence et l'ambiguïté de cet espace liminaire entre l'intérieur sacré de l'édifice et l'extérieur plus profane.

Si en elle-même cette organisation du décor peut d'ores et déjà nous paraître intéressante, le visiteur contemporain de la *pieve* de San Pietro di Feletto constatera par ailleurs, l'importance signifiante du contenu de ses images, qui furent réactualisées à plusieurs reprises entre le milieu du XIII^e siècle et les années 1440. Dans son état actuel, l'abside de cette église, permet en effet d'apprécier trois niveaux successifs de décors qui se sont superposés au fil du temps, conservant toujours la même iconographie, simplement réactualisée d'un point de vue stylistique. Le même phénomène s'observe également dans d'autres édifices de l'ancien diocèse de Milan, au niveau de l'arc triomphal et de l'abside de l'église de San Remigio à Corzoneso) par exemple. Or, dans ce petit édifice tessinois, ce sont précisément les mêmes images que dans la *pieve* de San Pietro di Feletto qui ont été choisies, à la fin du XIII^e siècle puis à nouveau en 1600, pour décorer ces deux espaces charnières : une Annonciation et une *Maiestas Domini*.

Les exemples de ce type et une observation attentive de l'organisation des images dans plusieurs églises d'Italie septentrionale et de l'arc alpin, permettent de constater assez rapidement une adéquation, qui semble presque mécanique, entre certains thèmes iconographiques tels que l'Annonciation, le Jugement dernier ou la Crucifixion, et les lieux liminaux que sont la façade, le revers de façade, l'arc triomphal et le sanctuaire, qui scandent l'espace des églises italiennes de la fin du Moyen Âge.

Pour mieux rendre compte de ce constat, et en comprendre la signification, j'ai souhaité proposer dans le cadre de cette thèse, une étude systématique de l'ornementation figurative, réalisée entre le milieu du *Duecento* et le milieu du *Quattrocento*, sur les façades, revers de façades, arc triomphaux et sanctuaires des églises de Lombardie et de Vénétie. L'objectif de cette recherche était alors de comprendre, à l'aide d'un riche corpus d'images réparties sur cent-quatre églises différentes, de quelle manière le décor figuré, adhérent à la paroi de l'édifice, participe à la polarisation, à la sacralisation et à la division des espaces à l'intérieur de ces

églises entre le milieu du XIII^e siècle et le milieu du XV^e siècle. Ce sont donc les résultats de ce travail qui sont présentés ici en deux volumes distincts.

Le premier volume, contenant le corps principal de cette thèse, se divise lui-même en trois parties. La première d'entre elles introduit véritablement le sujet qui, par son ampleur, tant géographique que chronologique, et la spécificité de son approche, nécessitait selon-moi une délimitation analytique débordant du cadre d'une simple introduction générale. Le chapitre inaugural de cette première partie permet ainsi de définir clairement les termes du sujet, en dressant dans le même temps un bilan historiographique qui me permet de situer le cadre méthodologique de mon approche des images médiévales dans le contexte ecclésial italien, par rapport aux travaux des chercheurs qui m'ont précédée. Suite à cela, les chapitres suivants définissent plus clairement le cadre géographique et chronologique de mon enquête, avant de commencer à traiter, dans un dernier chapitre, des différentes modalités de la polarisation de l'espace interne de ces églises par les images dont la présence, la forme et le contenu évoluent en fonction de la sacralité des espaces auxquels elles sont associées.

La seconde partie est consacrée, quant à elle, à l'étude systématique, oscillant entre l'analyse quantitative et étude de cas, des décors de façades, contre-façades et arc triomphaux des cent-quatre églises du corpus.

Dans la troisième partie, je me consacre enfin aux différents registres de décors qui se superposent dans le sanctuaire depuis la voûte ou la conque absidiale jusqu'au soubassement et la table d'autel. Comme pour la précédente, cette dernière partie repose sur une méthodologie faisant s'alterner l'analyse quantitative des données récoltées dans le corpus et l'étude particulière des décors de certains édifices identifiés comme remarquables au sein de la série. C'est cette approche qui me permet, dans l'épilogue de cette dernière partie, de proposer de voir dans les différentes manifestations de la plaie au côté – de plus en plus visible au fil du temps dans les images étudiées dans le cadre de cette thèse –, la véritable porte d'entrée du fidèle vers le Royaume des Cieux.

Le second volume de cette thèse présente, en cent-quatre fiches, les différents édifices rassemblés dans le corpus. Ces fiches contiennent, pour la plupart, un historique de la fondation de chacune des églises citées, de même qu'une description la plus précise possible des différents décors pris en considération dans le cadre de cette étude. Ces fiches renferment également l'ensemble des données récoltées dans le cadre de mes recherches concernant la datation et l'attribution des différents décors cités, agrémentées quelques fois de mes propres hypothèses.

Cherchant à obtenir une véritable complémentarité entre les deux volumes, et pour éviter de trop nombreuses répétitions, certaines descriptions ou certains éléments historiques, longuement abordés dans le volume principal de la thèse, n'ont toutefois pas été reportés dans ce second volume. Mais, réciproquement, certaines analyses finalement écartées du volume principal, par souci de clarté, ont pu être ajoutées à l'intérieur de ce volume annexe.

Ce second volume contient, par ailleurs, la quasi-totalité des illustrations venant à l'appui du texte principal comme de celui des fiches annexes. Ces images se rapportant pour l'essentiel aux divers monuments du corpus, il m'a semblé judicieux de les associer directement, dans le second volume, aux fiches les présentant. Les illustrations se rapportant à des productions artistiques extérieures au corpus, convoquées à titre de comparaisons, sont placées, quant à elles, à la fin du second volume.

La navigation entre les deux volumes sera par ailleurs facilitée, tout au long des deux textes, par un système d'appel à figures et de renvois par l'entremise des notes infrapaginales et par les tables des illustrations et des figures reportées à la fin de chacun d'eux.

PARTIE I

**POUR UNE ÉTUDE SÉRIELLE DES IMAGES MÉDIÉVALES
DANS LE CONTEXTE ECCLÉSIAL DE L'ITALIE
SEPTENTRIONALE**

CHAPITRE 1 - DÉFINITIONS, HISTORIOGRAPHIE ET ANTÉCÉDENTS MÉTHODOLOGIQUES

Pour bien comprendre les enjeux d'une recherche telle que celle que j'entreprends dans le cadre de cette thèse, il me semble nécessaire d'en passer par un survol historique des différentes approches méthodologiques dont découle mon travail. Ce premier chapitre se propose donc d'ouvrir la discussion sur un bilan historiographique et sur quelques éléments de définition concernant l'étude sérielle des « images », mais également celle des « seuils » et des « parcours » ou « cheminements » dans le contexte ecclésial de l'Italie médiévale.

Cette histoire commence dès le milieu des années 1990 au moment où l'étude des images médiévales se fait de plus en plus sérielle voire quantitative, à l'instar de celle entreprise ici dans le cadre de cette thèse. Dans un article paru en 2009 intitulé « les images médiévales à la recherche de nouveaux cadres », Dominique Donadieu-Rigaut évoque à ce sujet trois ouvrages de référence, tous parus en 2008 dont les auteurs cherchent à « dégager de réels enjeux historiques et épistémologiques considérés à partir d'échelles temporelles amples et de corpus documentaires étoffés »¹ :

- Jérôme BASCHET, *l'Iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008.
- Brigitte D'HAINAUT-ZVENY, *Les retables d'autels gothiques sculptés dans les anciens Pays-Bas. Raisons, formes et usages*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2008.
- Jean WIRTH, *l'Image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris, Cerf, 2008².

Une démarche qui nécessite au préalable de bien cerner le concept même « d'image » appliquée à la production médiévale, avant d'en venir à l'intérêt et aux modalités d'une étude sérielle de ces mêmes images.

¹ Dominique DONADIEU-RIGAUT, « Les images médiévales à la recherche de nouveaux cadres », *Perspective* 1/2009, p. 146-151. DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1896>, ici p. 146.

² Cet ouvrage s'inscrit dans une série de publications de l'auteur consacrées à l'image médiévale dans une conception historique depuis le VI^e siècle jusqu'à la fin du Moyen Âge : Jean WIRTH, *L'image médiévale. Naissance et développement (VI^e-XV^e siècle)*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1989 ; *L'image à l'époque romane*, Paris Cerf, 1999 ; *L'image à la fin du Moyen Âge*, Paris, Cerf, 2011.

I — UNE HISTOIRE DE L'ÉTUDE DES IMAGES MÉDIÉVALES

1. Sur la notion « d'image » médiévale

De fait, comme le remarque Dominique Donadieu-Rigaut, ces trois ouvrages intègrent et découlent des réflexions menées, depuis les années 1980, sur la production figurée à l'époque médiévale. Les trois auteurs emploient notamment le terme « d'image » et non celui « d'œuvre d'art » pour traiter de cette production, à la suite d'un constat opéré à partir des réflexions paradigmatiques de Hans Belting³, Jean-Claude Schmitt⁴ et Jérôme Baschet à partir des années 1980-90.

a) Image et ressemblance : sur le concept d'Imago

La notion « d'œuvre d'art » trop intrinsèquement liée à une approche atemporelle du Beau et à une histoire du goût, peinait en effet à décrire la production matérielle de la période médiévale dans toute sa complexité. À l'inverse la notion d'« image », telle qu'elle peut être décrite par Hans Belting ou Jean-Claude Schmitt et telle qu'elle est remployée et/ou étoffée par, Jean Wirth, Jérôme Baschet, Pierre-Olivier Dittmar⁵, Thomas Golsenne ou encore plus récemment par Anne-Orange Poilpré et Sulamith Brodbeck⁶, dépasse largement le cadre de ce que l'on peut considérer comme une « création artistique ». Ce terme d'« image » peut en effet renvoyer aussi bien à une production matérielle peinte ou sculptée, qu'aux figures métaphoriques présentes dans les écritures (textes bibliques, évangiles apocryphes etc.). D'ailleurs, dans la pensée médiévale, comme le rappellent ces auteurs, *l'Imago* est un concept indispensable aux réflexions menées sur le phénomène de l'Incarnation et les rapports de

³ Hans BELTING, *L'image et son public au Moyen Âge [Das Bild und sein Publikum im Mittelalter : Form und Funktion früherer Bildwerke der Passion]*, Paris, Gérard Monfort, 1998 [1981] ; *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art [Bild und Kunst : eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst]*, Paris, Cerf, 1998 [1990] ; *Pour une anthropologie des images [Bild-Anthropologie : Entwürfe für eine Bildwissenschaft]*, Paris, Gallimard, 2004 [2001].

⁴ Jérôme BASCHET et Jean-Claude SCHMITT, *L'image. Fonction et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6^e International Workshop on Medieval Societies (Centre Ettore Majorana, Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992)*, Paris, Le Léopard d'Or 1996 (Cahiers du Léopard d'Or, 5) ; Jean Marie SANSTERRE et J.-C. SCHMITT, *Les images dans la société médiévale. Pour une histoire comparée. Actes du colloque international organisé par l'Institut historique belge de Rome en collaboration avec l'École française de Rome et l'université libre de Bruxelles (Rome, Academia Belgica, 19-20 juin 1998)*, Bruxelles-Rome, Institut historique de Belgique à Rome, 1999 ; J.-C. SCHMITT, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002.

⁵ J. BASCHET, Pierre-Olivier DITTMAR, *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2015 (L'atelier du médiéviste, 14).

⁶ Sulamith BRODBECK, Anne-Orange POILPRE (éd.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental*, Paris, Édition de la Sorbonne, 2019 ; *Histoires chrétiennes en images : espace, temps et structure de la narration. Byzance et Moyen Âge occidental*, Paris, Édition de la Sorbonne, 2022.

ressemblance (*similitudines*) entre le Créateur et sa Créature, c'est-à-dire à la fois entre l'homme et Dieu mais aussi entre le Père, le Fils et l'Esprit Saint.

b) La matérialité de l'image médiévale : la notion « d'image-objet »

Néanmoins, comme le souligne Jérôme Baschet, l'emploi du terme « image » ne doit pas faire oublier la dimension esthétique de la production artistique médiévale, « condition indispensable [à son] bon fonctionnement »⁷. Ce terme ne doit pas non plus gommer l'aspect avant tout fonctionnel de cette production. L'auteur rappelle ainsi à de nombreuses reprises, qu'il n'existe pas, au Moyen Âge, d'image qui ne soit absolument indépendante, comme pourrait l'être un tableau accroché sur les cimaises d'un musée. Il va même plus loin en affirmant « [qu'il] n'y a pas au Moyen Âge, d'image qui ne soit en même temps un objet ou du moins, qui ne soit attachée à un objet, dont elle constitue le décor et dont elle accompagne l'usage »⁸. Ainsi, « en évoquant seulement l'image en tant qu'image [on] risque de faire oublier son épaisseur de chose, son existence comme objet »⁹. C'est à ce titre que Jérôme Baschet propose le terme « d'image-objet » pour mieux rendre compte de la matérialité de l'image médiévale, mais également de ses usages et de sa fonctionnalité.

Or, c'est précisément sur ses notions « d'usages » et de « fonctions » de l'image médiévale que s'orientent les recherches menées par Jean-Claude Schmitt, Jérôme Baschet et les auteurs associés à la rédaction collective de *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval* paru en 1996. Après avoir débarrassé l'image médiévale de sa qualité éculée de « Bible des illettrés » que lui avait assigné Émile Mâle¹⁰ en se plaçant sous l'autorité de Grégoire le Grand, les auteurs de ce recueil peuvent finalement s'atteler à une véritable réflexion sur les fonctions et la pratique de l'image médiévale, jusqu'alors éludée par l'adhésion à la sentence d'Émile Mâle. Les diverses contributions rassemblées dans ce volume, permettent ainsi d'appréhender la multiplicité des fonctions de l'image médiévale qui peuvent être d'ordre culturel, théologique, dévotionnel, magique, social, économique, politique voire apotropaïque. Autant de thématiques réévaluées une quinzaine d'années plus tard autour de la question de la

⁷ J. BASCHET, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 1/1996, p. 95.

⁸ Ibid.

⁹ Id., *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 33.

¹⁰ Émile MALE, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 370.

performance ou performativité¹¹ de ces « images-objets » médiévales, qui existent, apparaissent et agissent avant de prendre sens, avant d'être image de quelque chose¹².

2. Étudier l'image dans le contexte ecclésial du Moyen Âge

a) Les notions de « fonction » et de « performativité » de l'image

Par ailleurs, telle qu'elle est décrite par Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt, « l'image-objet » est « intrinsèquement une *image-objet-en-acte*, localisée, engagée dans des situations et par là-même traversée par les relations sociales que celles-ci mettent en jeu »¹³. Pour être saisie dans toute sa complexité, il semblerait donc que « l'image-objet » médiévale doive être considérée avant tout dans le rapport qu'elle entretient avec son lieu (« image-lieu ») ; ce d'autant que pour l'essentiel, ces « images-objets » sont vouées à l'ornementation des édifices culturels.

Outre les décors mobiliers (livres, objets et vêtements liturgiques), la matérialité à laquelle adhère une grande partie des images-objets est en effet celle du lieu rituel lui-même. À ce titre et plus particulièrement encore que dans le cas des éléments mobiliers, l'image-objet participe à la sacralisation du lieu. Sa performativité fait d'elle un agent capable de produire du sacré, et lui confère par la même une certaine sacralité. L'appréciation de l'image médiévale est donc fortement liée à l'étude des rapports que celle-ci peut entretenir avec le lieu rituel auquel elle est bien souvent rattachée.

Pour bien appréhender l'image en contexte ecclésial, il faut donc, comme le rappelle Jérôme Baschet, concevoir celle-ci comme le *décor* de l'édifice¹⁴. Un terme générique qui a pour intérêt d'inclure l'ensemble des aspects iconographiques, ornementaux et matériels de ce qui fait l'apparat de l'édifice culturel¹⁵. Mais, pour être entendu dans toute son extension, le *décor* de l'église doit être pris dans sa conception la plus large englobant aussi bien le décor sculpté que les peintures murales, les vitraux, le mobilier et les tentures liturgiques, les tapisseries, panneaux peints etc. Ce n'est qu'après cette approche globale qu'il sera possible,

¹¹ Gil BARTHOLEYNS et Thomas GOLSENNE (éd.), *La performance des images, Bruxelles, édition de l'université de Bruxelles*, 2009.

¹² J. BASCHET, *L'iconographie...*, p. 33.

¹³ Id., « Prologue », dans G. BARTHOLEYNS et T. GOLSENNE (éd.), *La performance...*, p. 10-11.

¹⁴ J. BASCHET, *L'iconographie...*, p. 68-69.

¹⁵ C'est ce terme de décor que je reprendrai également dans ma thèse pour désigner l'ensemble des images et de l'appareil ornemental des édifices qui entrent dans la composition de mon corpus.

dans un second temps de distinguer le décor mobile du décor véritablement adhérent à la structure architecturale de l'édifice (décor sculpté, peinture murale, mosaïque etc.).

b) Liturgie et programme décoratif

Une telle analyse des images dans l'espace ecclésial au Moyen Âge, bénéficie aujourd'hui de l'apport des études menées depuis les années 1980 sur les rapports entre le sacré, le rituel, la liturgie et le programme décoratif, tant dans le contexte de la production byzantine que dans celui de l'Occident chrétien. Particulièrement féconde pour l'aire byzantine, la littérature centrée autour de cette question a permis d'affirmer les liens très forts entre le rite et l'image qui ne vient pas seulement le redoubler mais qui l'accompagne et le commente¹⁶. Pour l'Occident médiéval, l'ouvrage intitulé : *l'Art médiéval. Les voies de l'espace liturgique*, publié en 2010 sous la direction de Paolo Piva¹⁷, propose une vision historicisée des liens qui unissent le décor à l'espace rituel de l'église depuis l'antiquité tardive jusqu'à l'époque gothique. L'année suivante, Cécile Voyer et Éric Sparhubert, dirigent l'édition d'un ouvrage intitulé *L'image médiévale : fonction dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel*¹⁸ qui présente à son tour de nouvelles considérations sur la place de l'image et de la production iconique et aniconique dans l'espace et sur la nécessité d'étudier l'image « dans son lieu » au Moyen Âge. Autant de réflexions poursuivies et réactualisées à l'occasion des deux cycles de rencontres organisées dans le cadre du programme Imago-Eikon porté par Anne-Orange Poilpré, Sulamith Brodbeck et Ioanna Rapti¹⁹.

¹⁶ On pourra citer entre autres, pour le monde byzantin, les contributions de Christopher WALTER, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Londres, Variorum, 1982 ; Jean-Michel SPIESER, « Liturgie et programmes iconographiques », *TM*, 11, 1991, p. 575-590 ; Sharon GERSTEL, *Beholding the Sacred Mysteries : Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle, University of Washington press, 1999 ; de même que l'ouvrage plus récent édité sous la direction de Nicolas BOCK, Serena ROMANO et J.-M. SPIESER, *Arts, cérémonial et liturgie au Moyen Âge. Actes du colloque de 3^e cycle romand de Lettres, Lausanne-Fribourg, 24-25 mars, 14-15 avril, 12-13 mai, 2000*, Rome, Viella, 2002.

¹⁷ Paolo PIVA, *L'Art médiéval. Les voies de l'espace liturgique*, Paris, Picard, 2010.

¹⁸ Cécile VOYER et Éric SPARHUBERT (dir.), *L'Image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel*, Turnhout, Brepols, 2011.

¹⁹ Les deux cycles en question se sont tenus respectivement entre 2015 et 2016 et entre 2018 et 2019 et ont tous deux fait l'objet de publications ultérieures aux éditions de la Sorbonne : *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial : Byzance et Moyen Âge occidental*, Paris, éditions de la Sorbonne, 2019 ; *Histoires chrétiennes en images : espace, temps et structure de la narration : Byzance et Moyen Âge occidental*, Paris, éditions de la Sorbonne, 2022.

c) « **Locus** », « **Iter** » et « **transitus** »

Dans le cadre de ces deux rencontres, ont également été réabordés certains questionnements liés au mouvement, à l'appréhension et à la visibilité du figuré en contexte ecclésial. Là encore, c'est aux travaux de Jérôme Baschet mais aussi de Jean-Claude Bonne, Pierre-Olivier Dittmar et Didier Méhu qu'il faut faire remonter cette attention portée à la question des cheminements et des dynamiques horizontales et verticales à l'œuvre à l'intérieur de l'espace sacré. C'est plus particulièrement autour des concepts *d'iter*, de *locus* et de *transitus* que s'organisent les réflexions de ces chercheurs, rassemblées entre autres²⁰ dans une publication parue en 2012 : « *Iter* » et « *Locus* ». *Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne*²¹. Dans le cadre de cette publication, ces auteurs reviennent sur la conception même de l'espace sacré dans la pensée médiévale, qui ne peut se réduire uniquement à l'édifice cultuel. Ils replacent ainsi l'église au centre d'un enchevêtrement de cercles concentriques contenant chacun un certain degré de sacralité. Les murs de l'édifice (et ses portes), ne doivent donc pas être conçus comme une limite absolue entre un intérieur sacré et un extérieur résolument profane. Néanmoins, cela n'enlève rien au statut particulier des portes de l'église, qui constituent malgré tout un seuil fondamental pour un édifice cultuel lui-même institué par le rituel de dédicace en tant que « Maison de Dieu » mais également « porte du ciel » (*domus dei et porta caeli*)²². Une expression qui, comme le rappellent les trois auteurs, indique bien à la fois un *locus*²³ (la *domus dei*) sacralisé par la présence de Dieu ; mais qui doit être en même temps conçu comme un seuil, une mise en chemin (*iter, porta, via*), vers le lieu

²⁰ De Didier MEHU il est possible de citer à ce sujet, « *Locus, transitus, peregrinatio. Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XI^e- XIII^e siècles)* », Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 37^e congrès, Mulhouse, 2006, *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2007, p. 275-293.

²¹ J. BASCHET, J.-C. BONNE et P.-O. DITTMAR, « *Iter* » et « *Locus* ». Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne, *Images re-vues*, Hors-Série 3, 212 [en ligne] <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.1579>.

²² C'est avec cette formule canonique : « Ce lieu est redoutable, c'est la Maison de Dieu et la Porte du Ciel » (*Terribilis est locus iste : hic domus Dei est et porta caeli*) que s'ouvre l'introït grégorien lié au rituel de dédicace de l'église médiévale, largement étudié et commenté par Dominique IOGNA-PRATT, *La maison Dieu : une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge*, Paris, édition du Seuil, 2006. Pour la description du rite de consécration de l'église, voir plus particulièrement p. 259 à 314.

²³ Sur l'emploi et la signification du terme *locus* pour la période médiévale, D. Méhu rappelle que « plus que son antécédent antique, le *locus* médiéval s'enracine : il s'inscrit dans la terre et permet d'exprimer les relations sociales qui se nouent à partir de l'exploitation de celle-ci et des hommes qui la cultivent. L'enracinement ne va pas sans un branchement direct vers son complément structurel, le Ciel. C'est ainsi que le *locus*, selon une acception totalement inconnue du latin classique, en vient à désigner les lieux propices à la communication avec le céleste », « *Locus, transitus...* », p. 281-282.

de la véritable rencontre avec Dieu²⁴, marqué, dans le sanctuaire, par la présence de l'autel. C'est à cet endroit que Didier Méhu convoque la notion de *transitus*, qui rend compte du basculement vertical qui s'opère au niveau de la table d'autel permettant la conjonction entre la terre et le ciel²⁵. Or, cette rencontre ne s'opère qu'à l'issue du cheminement liturgique du fidèle à l'intérieur même de l'église tendue selon une dynamique résolument horizontale et axiale, polarisée par l'autel majeur et l'abside. C'est en ce sens que l'évêque Sicard de Crémone, vers 1200, associait la longueur de l'édifice ecclésial à la patience du chrétien « qui supporte les épreuves jusqu'à parvenir dans la patrie céleste »²⁶. Concise et évocatrice, cette expression assimile « l'axialité longitudinale de l'édifice au cheminement de *l'homo viator* »²⁷, à la *peregrinatio laboriosissima* qui fait passer lentement l'homme charnel et terrestre à l'homme spirituel auquel s'ouvre le royaume des cieux.

C'est d'ailleurs en revenant à l'origine même de la formule grégorienne dédicace de l'église : « Ce lieu est redoutable, c'est la maison de Dieu et la porte du ciel », que le théologien contemporain Patrick Prétot²⁸ place l'expérience liturgique tout entière sous le signe du seuil et du cheminement (*peregrinatio*). En effet, comme il le rappelle, cette formule de dédicace trouve son origine dans l'épisode extrait de la Genèse décrivant le Songe de Jacob à Béthel (Gn 28, 10-22). Dans cet épisode étrange et riche de sens Dieu, apparaissant à Jacob en songe, lui fait la promesse du Salut sous la forme d'un retour à la terre de ses ancêtres²⁹. Mais, c'est également un épisode propice à la dédicace, puisque, si l'on poursuit notre lecture de la Genèse, aux versets suivants, se trouve déjà la mention d'un acte de consécration d'un autel de pierre³⁰. La consécration qui intervient en ce lieu précis où Dieu s'est rendu « plus présent » à l'Homme puisqu'il s'y est manifesté en songe à Jacob. Par ailleurs, la vision de Jacob établit nettement un rapport de transition (*transitus*) vertical entre l'autel à consacrer et la demeure céleste du

²⁴ J. BASCHET, *L'iconographie...*, p. 78.

²⁵ D. MEHU, « *Locus, transitus...* ».

²⁶ « *Longitudo eius longanimitas est quae patienter adversa tolerat onec ad patriam perveniat* », *Mitrare*, I, 3, c. 20 cité par J. BASCHET, *L'iconographie...*, p. 77.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Patrick PRÉTOT, « Le seuil et la porte : des symboles essentiels à l'expérience liturgique », dans *Le seuil, La Porte, Le Passage : Actes du colloque du 11 et 12 mai 2004 à L'institut des Arts Sacrés*, Paris, éditions Ereme, 2004, p. 137-152.

²⁹ « Je suis Yahvé, le Dieu d'Abraham ton ancêtre et le Dieu d'Isaac. La terre sur laquelle tu es couché, je la donne à toi et à ta descendance. » Gn 28, 13 ; « Je suis avec toi, je te garderai partout où tu iras et te ramènerai en ce pays, car je ne t'abandonnerai pas, que je n'ai accompli ce que je t'ai promis. » Gn 28, 15.

³⁰ « Levé de bon matin, il prit la pierre qui lui avait servi de chevet, il la dressa comme une stèle et répandit de l'huile sur son sommet » Gn 28, 18. Cet épisode est suivi d'un baptême, celui de la localité de Luz où le miracle advint et à laquelle Jacob donne finalement le nom de Béthel qui signifie en hébreu « Maison de Dieu ».

Créateur, par l'entremise de l'échelle que les anges de Dieu parcourent de haut en bas³¹. Néanmoins, cette première rencontre avec Dieu n'offre à Jacob qu'une promesse de Salut qui ne lui sera finalement accordé qu'au terme d'une longue errance semée d'épreuves. C'est en ce sens que l'expérience liturgique du fidèle à l'intérieur de l'église peut être assimilée à celle du patriarche Jacob, en tant qu'elle est scandée par une série de « seuils réitérés, à franchir comme autant d'épreuves (*adversa*) »³². De fait, dès l'entrée dans l'église « l'immédiateté du contact avec le ciel est démentie par un nouvel appel à la patience, au cheminement [...] de nouveaux seuils jalonnent cet *iter*, au chancel d'abord, puis au niveau de l'arc triomphal. Finalement, c'est essentiellement dans le sanctuaire lui-même, autour de l'autel majeur, que s'opère, dans le temps de la célébration eucharistique, la jonction entre terre et ciel »³³.

3. Les études dédiées aux portes, passages et espaces liminaires

L'ensemble de ces considérations explique sans doute l'intérêt suscité par l'étude de ces différents seuils et lieux liminaires qui scandent *l'iter* ecclésial et par celle de leur ornementation puisque, comme l'explique Didier Méhu, l'image à l'intérieur du lieu cultuel, a un rôle transitif prépondérant, qui sera d'autant plus important lorsqu'elle « s'inscrira dans les lieux dont les fonctions architectoniques ou fonctionnelles soulignent le *transitus* »³⁴.

a) Leur place dans l'histoire de l'art

À ce titre, les portes d'accès à l'église (et autres types de portes) jouissent sans doute de la littérature la plus abondante, tant dans les études byzantines³⁵ que dans les recherches plus directement centrées sur le Moyen Âge occidental³⁶. Mais, il est également possible de citer

³¹ « Voilà qu'une échelle était dressée sur la terre et que son sommet atteignait le ciel, et des anges de Dieu y montaient et descendaient ! » Gn 28, 12.

³² J. BASCHET *L'iconographie...*, p. 78.

³³ J. BASCHET, J.-C. BONNE et P.-O. DITTMAR, « Chapitre I - Lieu ecclésial et agencement du décor sculpté ».

³⁴ D. MEHU, « *Locus, transitus...* », p. 289.

³⁵ J.-M. SPIESER, « Portes, limites et organisation de l'espace dans les églises paléochrétiennes », *Klio*, 77, 1995, p. 433-55 ; Catherine JOLIVET-LEVY, « Archéologie religieuse du monde byzantin et arts chrétiens d'orient », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses. Résumé des conférences et travaux*, 117, 2008-2009, p. 265-272 (compte rendu du cycle de conférences intitulé « Au seuil du sacré : les portes et leur décor dans l'architecture religieuse du monde byzantin et de l'Orient chrétien »)

³⁶ Marcello ANGHEBEN, « L'iconographie du portail de l'ancienne cathédrale de Mâcon : une vision synchronique du jugement individuel et du Jugement dernier », *Les cahiers de saint Michel de Cuxa*, 32, 2001, p. 73-87 ; « La théophanie du portail de Moissac : une vision de l'Église céleste célébrant la liturgie eucharistique », *Les cahiers*

d'autres études consacrées au chancel, *tramezzi*, templon et jubé³⁷, ou à l'arc triomphal³⁸. Enfin, plusieurs chercheurs se sont également penchés sur l'analyse de l'ornementation des sanctuaires³⁹ médiévaux en cherchant parfois à établir une corrélation entre les deux pôles horizontaux du cheminement ecclésial : la porte et l'autel⁴⁰. Plus récemment, il convient également de citer le travail mené par Maréva U sur l'ensemble de ces lieux liminaires dans les églises monastiques du X^e au XV^e siècle⁴¹. La chercheuse s'intéresse outre leur décor, à la

de Saint-Michel de Cuxa, 45, 2014, p. 61-82 ; Émilie M. van OPSTALL (éd.), *Sacred Thresholds. The Door to the Sanctuary in Late Antiquity*, Leyde, Brill, 2018.

³⁷ Nous pouvons citer à ce titre l'ouvrage édité par S. GERSTEL (éd.), *Thresholds of the Sacred : architectural, art historical, liturgical, and theological perspective on religious screens*, East and West, Cambridge (Mass.), Dumbarton Oaks Research Library Collection, 2007 ; mais aussi et surtout les différentes contributions de Tiziana Franco à propos des *tramezzi* vénitiens : « Appunti sulla decorazione dei *tramezzi* nelle chiese mendicanti : la chiesa dei Domenicani a Bolzano e di Santa Anastasia a Verona », dans A.C. Quintavalle (dir.), *Arredi liturgici e architettura*, Milan, Mondadori Electa, 2007, p. 115-128 ; « Sul « muricciuolo » nella chiesa di Sant'Andrea di Sommacampagna « per il quale restavan divisi gli uomini dalle donne » », *Rural churches in transformation and the creation of Medieval landscape*, 2008, p. 181-192 ; « Item in piscibus pro magistris qui aptaverunt pontem » : note sul *tramezzo* dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia », dans M. Nezzo et G. Tomasella (éds.), *Sotto la superficie visibile : scitti in onore di Franco Bernabei*, Trévise, Canova, 2013, p. 163-170 ; « Separazioni liturgiche e decorazione pittorica in ambito veronese (XII-XIV secolo) », *Hortus artium medievalium*, 25, 2019, p. 496-505.

³⁸ Nous pouvons citer ici les différentes contributions publiées dans le cadre de la journée d'étude consacrée à l'arc triomphal dans l'espace ecclésial de l'antiquité tardive au Moyen Âge central en Occident qui s'est tenu les 25 et 26 septembre 2008 à Auxerre : Caroline ROUX, « L'arc triomphal dans l'espace ecclésial, de l'Antiquité tardive au Moyen Âge central en Occident », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre / BUCEMA*, 13 | 2009 [en ligne] ; DOI : 10.4000/cem.1107 ; « À propos de l'arc triomphal : origine, formes et emplacements dans l'espace ecclésial (IVe-XIIe siècle) », dans Anne BAUD (dir.), *Espace ecclésial et liturgique au Moyen Âge. Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux*, 2010. p. 153-181, et S. BRODBECK « Arc Triomphal et structure de l'espace ecclésial dans les églises normandes de Sicile (XIIe siècle) », *Cahier archéologique*, Paris, Picard, 2014, p. 57-77. Nous pouvons citer également : M. ANGHEBEN, « Les théophanies composites des arcs absidaux et la liturgie eucharistique », *Cahiers de civilisation médiévale*, 54, 2001, p. 113-142.

³⁹ C. JOLIVET-LEVY, *Les églises byzantines de Cappadoce : le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, édition du centre national de la recherche scientifique, 1991 ; M. ANGHEBEN, « Apocalypse et liturgie dans le décor des absides romanes », *L'Apocalypse nel Medioevo, atti del convegno internazionale dell'Università degli studi di Milano e della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino (S.I.S.M.E.L.), Gargnano sul Garda, Florence, 10-20 mai, 2009*, Florence, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2011, p. 329-350 ; Maria ANDALORO et Serena ROMANO, « L'immagine nell'abside », dans Id., *Arte e iconografia a Roma : da Cosantino a Cola di Rienzo*, Milan, Jaca Book, 2000, p. 93 à 132.

⁴⁰ D. MEHU, « La porte et l'autel : les figures des lieux liminaires de l'église paléochrétienne », dans S. BRODBECK et A.-O. POILPRE *Visibilité et...*, p. 233-255. Dans un même ordre d'idée nous pouvons citer également le parallèle établi par M. ANGHEBEN entre l'ornementation de la façade et du sanctuaire de Saint-Michel d'Aiguilhe : « Dans la temporalité de la liturgie eucharistique. La façade de Saint-Michel d'Aiguilhe et ses rapports avec les peintures du sanctuaire », *Temps et célébration à l'époque romane* (Revue d'Auvergne, 608-609), Clermont-Ferrand, 2013, p. 305-336.

⁴¹ Maréva U, *Les lieux liminaires et leurs décors dans les églises monastiques byzantines (X^e-XV^e siècle) : fonctions, significations et expériences des portes et des passages*, thèse de doctorat de l'université PSL préparée à l'École Pratique des Hautes Études sous la direction de Ioanna Rapti, Paris, 2021, 3 vol.

fonction et la signification des portes et lieux de passages en se questionnant sur l'expérience du seuil et du franchissement. Autant de réflexions assez peu fréquentes des études d'histoire de l'art.

b) Le seuil, la porte, le passage dans les sciences humaines.

C'est en effet du côté de la philosophie, de l'ethnologie, de la sémiologie ou encore de la théologie qu'il semble que ce questionnement ait été plus majoritairement abordé. À propos de la question du seuil, il faut évidemment évoquer les travaux de Gérard Genette qui propose une définition canonique de ces espaces « entre le dedans et le dehors », « (eux-mêmes) sans limite rigoureuse » et qui, dans un même temps, séparent et relie deux éléments de natures différentes, offrant ainsi « à chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin »⁴². Du côté de l'ethnologie, la porte et son seuil sont abordés en lien avec l'analyse des rites initiatiques et des rites de passages dans lesquels ils occupent une place prépondérante. Il est possible de citer à ce titre l'ouvrage fondateur d'Arnold van Gennep⁴³, ainsi que celui plus récent de Pascal Dibie⁴⁴, qui s'intéressent plus largement aux fonctions et usages des portes et à leurs symboliques. Dans une approche pluridisciplinaire, autant symbolique, anthropologique que théologique, la publication en 2004 des actes du colloque intitulé *Le seuil, la porte, le passage*⁴⁵, organisé par l'Institut des Arts Sacrés, témoigne de l'intérêt particulier porté à ces questions dans les différents champs disciplinaires des sciences sociales depuis le début du XXI^e siècle⁴⁶.

Dans le champ des études d'histoire de l'art byzantin, les travaux de Maréva U réaffirment le rôle majeur de la porte au sein de l'édifice culturel, « organe essentiel de l'architecte et de l'expérience humaine de l'espace » dont le franchissement induit un changement d'état de conscience « pour se préparer à la communion avec Dieu ». Plus fondamental encore dans ce que cela apporte comme élément de comparaison par rapport aux recherches menées dans le cadre de ma propre thèse, Maréva U signale que, grâce à une étude fondée sur la recension des

⁴² Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, édition du seuil, 2002 [première édition 1987], p. 8.

⁴³ Arnold VAN GENNEP, *Les rites de passage. Étude systématique des rites*, Paris, Picard, 1981 [première édition 1909].

⁴⁴ Pascal DIBIE, *Ethnologie de la porte, des passages et des seuils*, Paris, Métailié, 2016.

⁴⁵ La communication du théologien Patrick Prétot déjà précédemment citée provient des actes de ce colloque

⁴⁶ Il est possible d'évoquer également à ce titre, certains des articles publiés en 2000 dans le 70^e volume de la revue *Communication* dirigé par Martin de LA SOUDIERE sur le thème des seuils et des passages. On évoquera plus particulièrement la contribution de Martin de LA SOUDIERE lui-même intitulée « Le paradigme du passage » (p. 5-31), celle de Pierre CENTLIVRES, « Rites, seuils, passages » (p. 33-44), de Philippe BONNIN « Dispositifs et rituels du seuils » (p. 65-92), ainsi que celle de Jacques LE GOFF, « L'attente dans le christianisme : le Purgatoire » (p. 295-301).

décors de quarante-quatre églises monastiques byzantines, certaines constantes ont pu être observées dans l'ornementation des portes et passages. Elle affirme notamment que « les images de passage [observables dans l'ensemble du territoire de l'Empire byzantin et de ses voisins, entre le X^e et le XV^e siècle] se caractérisent par leur teneur sotériologique, dogmatique et apotropaïque, en concordance avec les interprétations ecclésiologique, christologique, mariale et eschatologique de la porte »⁴⁷.

II — SÉRIALITÉ ET MÉTHODES QUANTITATIVES : LES NOUVEAUX PARADIGMES DE L'ÉTUDE DES IMAGES MÉDIÉVALES

Comme avec les premiers ouvrages cités de Jérôme Baschet ou Jean Wirth, on constatera que c'est en considérant un assez large corpus sur une temporalité élargie, et donc en menant une étude sérielle de l'aménagement, de la typologie et de l'ornementation des portes et des passages de ces quarante-quatre églises monastiques médio-byzantines, que Maréva U se propose d'analyser les expériences, les fonctions et les significations de ces espaces particuliers. Bien qu'elle ne soit pas uniquement centrée sur les images, mais aussi sur l'expérience architecturale et la typologie des portes et autres passages, cette étude de Maréva U se place indéniablement dans la lignée des études sérielles des images médiévales qui émergent notamment dans les études historiques, dès le début des années 1990.

1. La sérialité des images selon Jérôme Baschet

Il faut bien évidemment citer à ce sujet l'article fondateur de Jérôme Baschet publié en 1996 aux *Annales* sous le titre évocateur d'« Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie »⁴⁸. L'auteur y expose sa méthode et une classification typologique des différentes approches sérielles des images médiévales, déjà éprouvées par lui-

⁴⁷ M. U, *Les lieux liminaires ...*, p. 464.

⁴⁸ J. BASCHET, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 51^e année, 1/1996, p. 93-133.

même et par d'autres depuis le début de la décennie⁴⁹. Il distingue ainsi trois grands niveaux d'études sérielles⁵⁰.

a) La simple mise en réseau d'images

Le premier niveau concerne les différentes mises en réseaux d'images déjà rassemblées au sein d'un même ensemble: retable, manuscrit ou église. L'étude de ce type de mise en réseau des images, rejoint les réflexions de Jérôme Baschet, déjà précédemment citées, au sujet de l'image médiévale et de son « lieu ». Il évoque à ce propos dans cet article que les images médiévales :

« Se présentent rarement de manière isolée (comme peut l'être un tableau) ; elles s'inscrivent généralement dans un lieu ou un objet, au sein duquel se forme un complexe d'images. Les monuments ornés de cycles peints ou sculptés constituent des lieux d'images, dans lesquels la disposition spatiale permet à la fois de déployer des régularités narratives, de penser des associations thématiques entre les scènes, et de nouer des relations entre les images et leurs lieux d'inscription (perçus tant dans leur valeur symbolique que dans leur fonction liturgique) »⁵¹.

Des considérations qui l'avaient déjà conduit à proposer en 1991, une lecture particulièrement suggestive du cycle pictural de la petite église de San Pellegrino à Bominaco dans les Abruzzes⁵². Dans cet ouvrage pionnier, l'auteur dépoussière la vision jusqu'alors admise, d'un rapport passif entre le décor figuré de l'église et le rite liturgique, proposant un rapport plus dynamique entre l'un et l'autre. Par ailleurs, l'auteur s'intéresse à la composition d'ensemble du cycle pictural de l'église. Il étudie minutieusement chaque sujet représenté mais également les relations que ces différents sujets peuvent entretenir les uns avec les autres, leur distribution et la manière dont ils interagissent et commentent l'articulation interne des différents espaces à l'intérieur de l'édifice. Par la suite, Jérôme Baschet applique cette approche

⁴⁹ Les recherches qu'il mène en ce sens aux côtés de J.-C. Bonne, J.-C. Schmitt et P.-O. Dittmar ont permis entre autres choses, la création du TIMEL (Thesaurus des images médiévales en ligne). Il s'agit d'un outil conçu par le Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident médiéval et le Centre d'Études Supérieures de Civilisation médiévale, destiné à faciliter le travail d'indexation des œuvres figurées du Moyen Âge, quels qu'en soient les supports. Il s'agit d'un outil déjà accessible en ligne mais dont le chantier est encore en cours.

⁵⁰ Une méthode qui a servi de référence à l'ensemble des études d'iconographie sérielles menées depuis le début des années 2000 de même qu'au travail de recherche entrepris dans le cadre de cette thèse.

⁵¹ J. BASCHET, « Inventivité ... », p. 112.

⁵² Id., *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes 1263). Thèmes parcours, fonctions*, Paris-Rome, édition la découverte, École Française de Rome, 1991.

du lieu ecclésial et de ses images dans les études qu'il propose sur le boustrophédon de San Gimignano⁵³ et sur la frise continue de la voûte de Saint-Savin-sur Gartempe⁵⁴.

b) Le corpus constitué par le chercheur

Un second niveau d'étude sérielle est atteint grâce à la constitution par les chercheurs d'un corpus original d'images, qui ne soit donc pas directement fourni par l'objet étudié (manuscrit, église etc.). Il s'agira alors d'un corpus construit à partir d'images appartenant à des objets différents, dans des lieux et des temps délimités de façon précise. Mais, pour être mené à bien de manière rigoureuse, ce type d'étude sérielle doit obéir à un certain nombre d'impératifs et ce d'autant plus s'il s'agit d'une étude sérielle présentant une amplitude quantitative remarquable⁵⁵. Ainsi, si dans un premier temps, la démarche du chercheur doit se porter vers la quête de l'exhaustivité en mobilisant tous les moyens disponibles (bases de données, publications etc.), l'étude sérielle doit ensuite en passer par une fragmentation de la masse documentaire obtenue⁵⁶.

Lorsque le regroupement des images s'effectue selon un critère iconographique, il faudra, par exemple, opérer une distinction entre « thème » et « motif » iconographique : le premier désignant « une unité structurale élémentaire possédant une cohérence propre » alors que le second n'est qu'un élément d'un thème » pouvant apparaître à « l'intérieur d'ensembles plus complexes ». De la sorte, on sera par exemple amené à différencier le « thème » du Jugement dernier du « motif » de l'enfer, qui peut être inclus dans plusieurs thèmes différents (Parabole de Lazare, Chute des anges rebelles, Jugement dernier)⁵⁷.

Jérôme Baschet préconise, par ailleurs, d'opérer à l'intérieur de la série des distinctions par support et/ou par médium (peinture murale, peinture sur panneau, représentations sculptées, manuscrits⁵⁸), puisque chaque technique possède ses propres règles qui influent sur les

⁵³ Id., « Logique narrative, nœuds thématiques et localisation des peintures murales : remarques sur un livre récent et sur un cas célèbre de boustrophédon », *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge* (Actes du 5ème séminaire International d'Art Mural), Saint-Savin, 1992, p. 103 -115 et « Le boustrophédon de San Gimignano : nœuds d'images et spatialisation du temps », *L'iconographie...*, p. 115-153.

⁵⁴ Id., « La voûte peinte de Saint-Savin : ornementation et dynamique axiale du lieu rituel », *L'iconographie...*, p. 102-114.

⁵⁵ Id., « Inventivité... », p. 113.

⁵⁶ Ibid. p. 114.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ce sont là les différentes « catégories » qu'il utilise pour la classification du corpus d'images infernales qu'il a lui-même rassemblé pour son ouvrage : *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*, Rome/Paris, École Française de Rome, 2014, [première édition 1993], p. 9-12.

matériaux utilisés et les formats mis en œuvre. Cette distinction apparaît d'autant plus essentielle qu'elle correspond au qualificatif « d'image-objet » que l'auteur attribue à la production figurative médiévale et qu'elle permet de considérer les éventuelles relations entre le figuré et la fonction de l'objet auquel il adhère ainsi que ses modalités de réception et de visibilité⁵⁹. Ces distinctions permettent également d'évaluer l'importance symbolique accordée au thème concerné par le recensement qui peut se mesurer au degré de sacralité de l'objet ou du lieu auquel l'image est attachée. C'est cette question qui est au cœur de ses recherches menées sur les représentations de l'enfer en France et en Italie dans les derniers siècles du Moyen Âge⁶⁰.

L'auteur invite également les chercheurs à procéder à un classement géographique et chronologique (à la fois global et tenant compte des distinctions par thèmes et supports) des images recensées. Ce classement permet au chercheur de déterminer le foyer d'émergence et l'origine historique de certains motifs et/ou de leur évolution. Il permet en somme de mieux mettre en évidence les constantes et variations au sein de l'échantillon rassemblé. Ce faisant, l'historien médiéviste rappelle l'intérêt majeur de l'étude sérielle qui est de cerner les régularités dans le traitement d'une image ou d'un thème iconographique mais aussi et surtout de mettre en avant les potentielles variations, singularités et exceptions au sein même de la série. C'est pour cela que toute étude sérielle des images médiévales doit se combiner à une approche structurale de chaque œuvre permettant de rendre compte de « l'inventivité » qui régit la pratique artistique médiévale au-delà de la vision sérielle⁶¹.

c) Vers l'étude des « hyperthèmes »

Enfin, le troisième type d'étude sérielle décrit par Jérôme Baschet est celui de l'approche qu'il nomme « hyperthématique » puisqu'elle se rapporte à l'étude des « hyperthèmes » iconographiques constitués par une jonction de plusieurs unités structurales (de plusieurs « thèmes »). Il s'agit en somme de « construire un réseau de thèmes en repérant, quand cela est possible, des effets structuraux mais sans pour autant supposer que l'iconographie médiévale forme une structure unifiée »⁶². Une mise en relation des thèmes qui, comme le rappelle Jérôme Baschet, est au fondement de la culture chrétienne qui procède par correspondance typologique

⁵⁹ J. BASCHET, « Inventivité... », p. 114.

⁶⁰ Id., « L'enfer et son lieu : rôle fonctionnel des fresques et dynamisation de l'espace cultuel », *Luoghi sacri e spazi della santità*, Turin, Rosenberg & Sellier, 1990, p. 551-564.

⁶¹ Id., « Inventivité... », p. 115.

⁶² Id., *Le Sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 2000, p. 267.

entre les deux Testaments. Comme exemple d'hyperthème, l'auteur évoque alors les représentations de la parenté divine qui englobent entre autres les figurations de la Trinité, de la Vierge à l'Enfant, du Sein d'Abraham, ou de l'arbre de Jessé.

L'étude de ces hyperthèmes passe alors par différents types de rapprochements. L'analyse peut en effet se porter sur la mise en parallèle de deux thèmes pris deux à deux dans un rapport assez direct et évident entre des scènes telles que le Trône de Grâce et la Vierge à l'Enfant par exemple. Il peut également s'agir d'un rapprochement thématique entre deux thèmes évoquant un rapport de paternité assez proche comme le Sein d'Abraham et la Paternité divine. Enfin, l'étude hyperthématique doit procéder également à une analyse des rapports d'opposition qui peuvent se nouer entre deux thèmes tels que le Sein d'Abraham et la gueule infernale⁶³. Mais au-delà des relations entre les thèmes pris deux à deux, l'analyse hyperthématique se doit également d'étudier l'articulation d'ensemble des thèmes pour bien comprendre la position stratégique de chacun. C'est ainsi que par ses relations avec la Vierge au Manteau et la représentation de la Paternité divine, le Sein d'Abraham peut trouver sa place entre les conceptions d'un Dieu-Père et d'une Vierge-*Ecclesia* (au sens de communauté)⁶⁴.

L'étude sérielle telle que la décrit Jérôme Baschet peut donc prendre des formes différentes, qui s'adapteront au mieux à l'objet étudié dans le but de

« Rendre compte des champs de possibilité figuratives ouverts par l'inventivité des images médiévales, en considérant avec autant d'attention les régularités massives et les singularités propres à chaque œuvre, les gammes de modestes variations et les fulgurances des images extrêmes »⁶⁵.

Pour ce faire, elle ne peut être dissociée d'une analyse quantitative et statistique des objets qui la composent. En cela l'approche sérielle se doit de dépasser l'étude des seuls phénomènes en apparence « homogènes et représentatifs » et d'atteindre une exhaustivité qui lui permette de rendre compte aussi bien des régularités relatives que des hétérogénéités et des singularités décelables au sein de l'échantillon étudié⁶⁶ en ayant justement recours au comptage et aux statistiques.

⁶³ Id., « Inventivité... », p. 125.

⁶⁴ Ibid., p. 132.

⁶⁵ Id., *L'iconographie...*, p. 279.

⁶⁶ Ibid., p. 280.

2. Pour une indexation de la peinture « alpine »

a) À la table du Seigneur

C'est dans une démarche analogue, elle-même hyperthématique, que Dominique Rigaux adopte, dans un ouvrage intitulé *À la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens (1250-1497)*, paru en 1989, « une enquête iconographique sur la spiritualité eucharistique des fidèles à la fin du Moyen Âge »⁶⁷. Elle y étudie les manifestations italiennes de l'ensemble des thèmes iconographiques se rapportant au Repas du Christ : La Cène, les noces de Cana, le repas chez Simon, le repas d'Emmaüs, la communion des apôtres, la Trinité eucharistique, le rassasiement de la foule, l'apparition du Christ à table, le repas chez Marthe et Marie. Pour ce faire, la chercheuse s'attache à réunir un corpus le plus exhaustif possible, comprenant trois-cents retables et fresques italiennes réalisés entre 1250 et 1497, date d'achèvement de la Cène milanaise de Leonard de Vinci peinte pour le réfectoire de l'église Santa Maria delle Grazie. Au sein de cette série, elle s'attache elle aussi à mettre en avant les variations chronologiques dans le traitement de ces différents thèmes. Mais, ce qui me semble être l'intérêt majeur de cette étude, c'est surtout sa capacité à faire ressortir les mutations que peuvent subir certains d'entre eux en fonction de leur foyer de production. L'autrice s'intéresse en effet, sur une période relativement longue, à la production figurative de l'Italie centro-septentrionale. Au sein de ce grand ensemble, Dominique Rigaux délimite trois grands foyers de production : la Toscane, l'Ombrie et enfin « l'aire alpine » englobant la Lombardie, la Vénétie, le Frioul et le Tessin. Grâce à ce fractionnement du corpus, elle parvient à mettre en lumière une certaine « culture alpine » qui transparaît dans les choix iconographiques communs adoptés pour la figuration de ces thèmes sur l'ensemble de cette zone. Elle identifie notamment la présence insolite et hautement symbolique de crustacés sur la table du dernier repas du Christ (les Cènes à l'écrevisse⁶⁸), uniquement repérable dans les églises de l'arc alpin.

⁶⁷ Dominique RIGAUX, *À la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens (1250-1497)*, Paris, Cerf, 1989, p. 15.

⁶⁸ D. RIGAUX, « La Cène aux écrevisses: table et spiritualité dans les Alpes italiennes au *Quattrocento* », *La sociabilité à la table. Commensalité et convivialité à travers les âges, actes du colloque de Rouen (14-17 novembre 1990)*, Rouen, Presses universitaires de Rouen, 1992.

b) L'importance du facteur géographique : la création de banques de données « régionales » pour la peinture murale

C'est d'ailleurs dans la poursuite de cette quête d'une « culture alpine », que Dominique Rigaux s'est proposée de recourir à une recension et une enquête systématique de la peinture de tout l'arc alpin : « de la Savoie au Frioul, en passant par les cantons du Valais, du Tessin et des Frisons, le Trentin et le Haut-Adige ». Le but étant « de constituer un inventaire exhaustif de la peinture murale religieuse, où le moindre fragment coloré identifiable devra trouver sa place au côté d'œuvres plus éloquentes »⁶⁹. Il ne s'agit donc plus uniquement de constituer un corpus iconographique, qui rassemblerait l'ensemble des occurrences d'un même thème ou même d'un ensemble hyperthématique, mais de réunir par médium l'ensemble de la production figurative d'un aire géographique donnée sur un temps relativement long.

C'est cette ambition qui sera le moteur de la création en 1992 du programme de recherche collectif PREALP (Peintures religieuses des églises alpines)⁷⁰ et de la base de données numériques qui lui était associée⁷¹. Ce programme et sa base de données devaient répondre à un double objectif : « appréhender, essentiellement à partir des sources iconographiques religieuses » la culture alpine encore largement méconnue, et fournir une banque de données iconographiques conçue comme un nouvel instrument de recherche et de documentation facilement accessible à tous. Par là-même, la chercheuse rappelle que la constitution d'une banque de données telle que celle-ci n'est pas une fin en soi, et qu'un tel programme doit être considéré comme un outil susceptible d'alimenter des recherches ultérieures. Dans sa version la plus récente (2020) la base PREALP regroupait ainsi un très large répertoire de plus de 200 000 peintures murales réalisées entre le XIII^e et le XVI^e siècle (1530/40 environ) et conservées dans les édifices religieux et profanes des régions alpines.

Avec le lancement de ce programme, Dominique Rigaux et son équipe ont véritablement fait office de pionniers en élaborant le premier logiciel spécifiquement dédié au traitement et à la recension de la peinture murale. Dès sa création, celui-ci est conçu de manière à intégrer les préoccupations les plus récentes en la matière, incarnées par les recherches menées par Baschet

⁶⁹ Id., « Introduction. Du mur à l'écran », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge*, tome 106, n°1. 1994, p. 7-16, ici p. 8.

⁷⁰ Ce programme international et interdisciplinaire, à l'initiative de D. Rigaux fut le fruit de la collaboration du CNRS, de la Maison des Sciences de l'Homme-Alpes (MSH-Alpes, Grenoble), du GDR SAVE d'Orléans, du Centre de Recherches en histoire de l'art (Italie-Pays alpins), de l'Université Pierre Mendès France de Grenoble (CRHIPA), de la *Società Valsesiana di Cultura de Borgosesia* en Italie et des collectivités locales propriétaires des bâtiments.

⁷¹ Lancé en 1992, le programme et la base de données en ligne qui lui était associée ne sont malheureusement plus accessibles depuis 2020.

sur la question de « l'image-objet » et de « l'image-lieu ». Une attention toute particulière est ainsi accordée à l'organisation de l'espace décoratif et à la localisation précise de chacune des images à l'intérieur ou à l'extérieur de l'église. Néanmoins, de telles préoccupations ne sont pas évidentes à faire apparaître dans un catalogue. Marie-Claude Léonelli, évoque à ce sujet la nécessité d'un effort de clarification du vocabulaire. Elle suggère par exemple: « [d'éviter] la périphrase [...] là où le vocable "arc triomphal" est plus explicite et plus ferme, pour désigner l'emplacement de la vision imposée à qui pénètre dans l'édifice »⁷². Mais, dans le même temps, elle déplore le manque de rigueur des médiévistes à l'égard de la description iconographique. D'un point de vue général elle revient sur la localisation des images, qu'il s'agisse de peintures isolées ou de scènes incluses à l'intérieur d'un cycle pictural, qui ne sont quoi qu'il en soit, « jamais répartis au hasard »⁷³. Il est donc nécessaire dans tout travail d'indexation de la peinture murale, de bien rendre compte de cette réalité pourtant difficile à retranscrire dans une approche sérielle.

3. Marilyn Aronberg Lavin : *The place of Narrative* et la base de données LAVIN-NARRAT

C'est d'ailleurs justement cette question fondamentale de l'ordonnement des images et de la place accordée à chacune d'elle à l'intérieur de l'édifice qui est au cœur de l'ouvrage de référence de la chercheuse américaine Marilyn Aronberg parut en 1994, *The Place of Narrative : Mural decoration in Italian Churches, 431-1600*⁷⁴.

Cet ouvrage se présente comme une sorte d'aboutissement d'un travail de recherche entrepris plus d'une dizaine d'années auparavant en tentant de résoudre le problème de l'organisation ou plutôt de l'apparente désorganisation (« *out of order* »⁷⁵) du cycle de la Vraie Croix peint par Piero della Francesca dans le chœur de l'église San Francesco d'Arezzo. En effet, loin de se lire de manière « classique » de gauche à droite puis de haut en bas, le cycle narratif d'Arezzo débute dans le tiers supérieur droit de l'abside où il se lit de droite à gauche (1) et se poursuit ensuite de gauche à droite dans le registre inférieur (2). De la droite, il passe ensuite au mur du fond de l'église derrière l'autel, de part et d'autre de la lancette sur deux

⁷² Marie-Claude LEONELLI, « Indexer des peintures murales », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge*, tome 106, 1/ 1994, p. 171-177, ici p. 173.

⁷³ Ibid., p. 175.

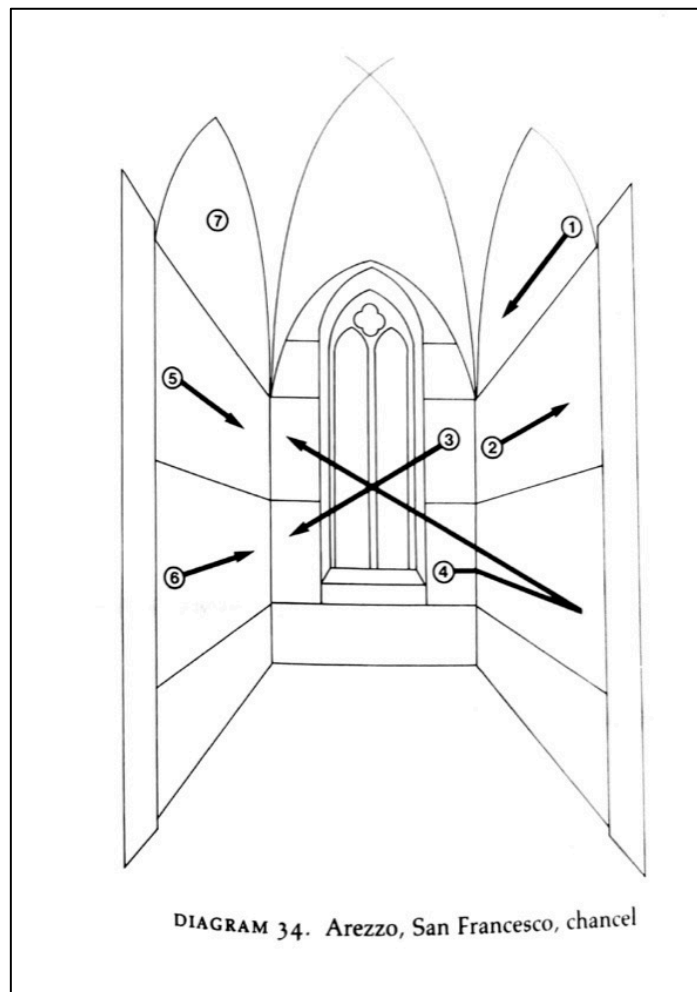
⁷⁴ Marilyn ARONBERG LAVIN, *The Place of Narrative: Mural decoration in Italian Churches, 431-1600*, Chicago/ Londres, University of Chicago Press, 1994.

⁷⁵ Id., « Patterns of Arrangement in Italian Fresco Cycle: A computer Database », *RACAR: revue d'art canadienne*, vol. 12, n°2, 1985, p. 209.

registres successifs (3). Le cycle continue ensuite dans le tiers inférieur du mur droit du chœur avant de revenir vers le mur d'autel (4) et de se poursuivre sur le registre médian et inférieur de la paroi gauche du chœur, où les scènes se lisent de gauche à droite (5-6). Enfin, le cycle s'achève dans la lunette de la paroi gauche du chœur (7).

Bien sûr, comme Marilyn Aronberg Lavin le concède aisément, de nombreux chercheurs avant elle se sont déjà interrogés sur cette organisation particulière du cycle d'Arezzo, mettant en évidence le fait que cette apparente désorganisation permet de créer une certaine harmonie dans la présentation du cycle et de rapprocher de manière significative certains épisodes. Ainsi, par exemple, les scènes de la fin et du début de l'histoire se font face dans les deux lunettes (1 et 7). Cependant, sans nier l'intérêt et la véracité de telles observations, la chercheuse américaine souhaitait approfondir la question et replacer le cycle de Piero della Francesca dans un *continuum* historique.

Diagramme : Arezzo, San Francesco, Sanctuaire



© Marilyn ARONBERG LAVIN, *The Place of Narrative...*, p. 169.

Il s'agissait plus largement de s'interroger sur la notion d'«ordre» narratif dans la représentation d'un cycle pictural. Un cycle pour être qualifié « d'ordonné », doit-il simplement suivre un enchaînement chronologique, le plus souvent défini par la succession des événements tels qu'ils sont exposés dans la source littéraire qui lui sert de modèle ? Qui détermine l'agencement, le « *visual order* » des cycles picturaux ? Quelle peut être la fonction « officielle » de cet agencement et quel rôle les artistes jouent-ils dans sa mise en forme ?⁷⁶ Constatant la rareté voire l'absence de littérature historique sur le sujet, en particulier en ce qui concerne l'Italie de la Renaissance, la chercheuse américaine s'est attelée à rassembler autant d'informations que possible sur les cycles picturaux des églises italiennes et leur agencement, des origines à l'aube du XVII^e siècle. Elle a choisi de se concentrer plus particulièrement à l'Italie centrale des XV^e et XVI^e siècles, bien qu'y soient également inclus quelques cycles localisés en Campanie, en Lombardie et en Vénétie.

Pour stocker et organiser les données ainsi rassemblées, elle fut l'une des premières chercheuses en histoire de l'art à se tourner vers des outils de stockage numérique, s'aidant d'un logiciel de gestion des données (*Statistic Analysis System*). La base de données LAVIN-NARRART DATA ainsi créée, répertorie plus de 230 cycles picturaux⁷⁷. Pour chacun d'eux, la localisation précise de l'édifice dans lequel il se trouve (pays, ville, église) est indiquée, ainsi que le type d'édifice dont il s'agit et sa dédicace, sa localisation précise à l'intérieur de l'édifice, son sujet, le ou les artiste(s) responsable(s) de sa réalisation et sa datation. Sont également relevées toutes les informations relatives à la description architecturale des surfaces qui accueillent les décors (voûte, lunette, parois latérales, nombre de fenêtres ou autres ouvertures...). La séquence narrative et chacune des scènes qui la composent sont ensuite précisément identifiées, décrites, localisées. La chercheuse renseigne par exemple le point de fuite de chaque scène, l'angle de vue des architectures, du paysage, la trajectoire de la lumière etc. Sont indiquées également les caractéristiques de chaque cycle selon la catégorisation de Wickhoff : monoscénique, polysémique, continu⁷⁸, non-narratif ou dévotionnel⁷⁹, de même que les éventuelles inscriptions ou indications épigraphiques (signature, *titulae* etc.). Le cas échéant, la base de données précise également le sujet, la datation et l'attribution du retable qui peut être associé au cycle en question. Enfin, au moins une référence bibliographique est citée pour

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Id., *The Place of ...*, p. 230.

⁷⁸ Selon la catégorisation de Franz WICKHOFF, *Die « Wiener Genesis »*, Vienne, Tempsky, 1895.

⁷⁹ Ces deux dernières catégories sont propres à la chercheuse.

chacun des cycles. Pour faciliter le stockage de telles informations dans une base de données numériques, celles-ci ont été normées et chiffrées.

Très vite, les résultats fournis par cette étude sérielle et ce recensement rigoureux ont permis de mettre en évidence le fait que l'agencement du cycle pictural ne suivait que très rarement l'enchaînement chronologique du prototype littéraire dont il dérive bien souvent. L'apparente désorganisation d'un cycle comme celui de la Basilique San Francesco d' Arezzo semble être plus représentatif d'une « norme » que d'une exception⁸⁰. Partant de là, Marilyn Aronberg Lavin tente d'établir une histoire de l'organisation des cycles narratifs en Italie, en s'aidant de sa base de données et en la questionnant. Elle considérait alors l'ordinateur non seulement comme un outil de stockage mais également comme une véritable source de découverte qui serait capable de révéler la formation et le développement de schémas organisationnels des cycles narratifs dans les églises italiennes de la Renaissance et même de devancer d'une certaine manière les interrogations de la chercheuse. Néanmoins, Marilyn Aronberg Lavin posait elle-même les limites d'une telle approche, concédant que l'échantillon choisi et la manière dont sont recensées les informations dans la base de données peuvent représenter un biais⁸¹. Par là-même, cet ouvrage, et les discussions qu'il suscita révèlent tout l'intérêt, la complexité et les limites de la statistique appliquée à l'histoire de l'art.

4. Le devenir de l'histoire sérielle et quantitative des images médiévales

En effet, les différentes initiatives et ouvrages de Jérôme Baschet, Dominique Rigaux ou Marilyn Aronberg Lavin cités jusqu'à présent, ont ouvert la voie à ce qui se traduit aujourd'hui par un véritable gisement de répertoires et de bases de données iconographiques centrés sur l'étude de la production figurative médiévale⁸². L'enrichissement de telles ressources depuis le début du siècle est, par ailleurs, évidemment favorisé par les progrès constants des sciences informatiques et numériques.

Néanmoins, malgré cette recrudescence d'outils censés faciliter leurs existences, les études sérielles et quantitatives d'images restent assez timidement représentées dans le domaine des sciences historiques – et plus encore en histoire de l'art – après cette période « faste » des

⁸⁰ M. ARONBERG LAVIN, *The Place of ...*, p. 5.

⁸¹ M. ARONBERG LAVIN, « The computer Database : NARRAT DATA » dans *The Place of ...*, p. 263 : « A number of preconceptions guided my choices in the first group of variables. » et p. 265 : « the descriptions required the use of some conventions to ensure consistency. ».

⁸² Certaines de ces ressources ayant directement servi à la constitution du corpus de cette thèse sont cités dans le chapitre suivant.

années 90. C'est en tous cas ce que constatent, Jérôme Baschet, Dominique Rigaux⁸³ et Béatrice Joyeux-Prunelle⁸⁴. Malgré la reconnaissance de « l'histoire des images » comme discipline historique à part entière, et le recrutement de plusieurs enseignants-chercheurs sur des postes d'histoire médiévale à partir d'une expérience de recherche fondée principalement sur les images, il semblerait que dans la première décennie du XXI^e siècle, le traitement sériel et statistique de corpus iconographiques reste encore très peu pratiqué. Lorsqu'elles sont néanmoins utilisées, les méthodes quantitatives, restent l'apanage des historiens et ont assez mauvaise presse auprès des historiens de l'art.

Ce constat paraît néanmoins s'atténuer depuis le tournant des années 2010, puisqu'il me semble que l'on assiste aujourd'hui à un renouvellement de l'intérêt pour les études quantitatives, sérielles et statistiques des images médiévales avec un effacement progressif de la distinction entre historiens et historiens de l'art. Plusieurs thèses soutenues dans ces domaines au cours des dix dernières années s'appuient en effet sur un large corpus iconographique pris dans un temps long⁸⁵. Par ailleurs, les colloques⁸⁶ et initiatives innovantes⁸⁷ interrogeant les potentialités de l'application de sciences statistiques et informatiques à l'étude des images, se multiplient offrant autant de nouvelles perspectives de recherches dans ces différents domaines.

Ce sont donc l'ensemble de ces réflexions menées depuis les années 1980-1990 dans le domaine de l'image médiévale et de son étude sérielle et quantitative qui ont guidé la constitution du corpus de cette thèse. Comme annoncé en introduction, son objectif principal

⁸³ J. BASCHET, D. RIGAU, « Le médiéviste et les images à l'ère de l'écran global », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 38^e congrès, Île de France, 2007. *Être historien du Moyen Âge au XXI^e siècle*, p. 259-272;

⁸⁴ Béatrice JOYEUX-PRUNELLE (dir.), *L'art et la mesure. Histoire de l'art et méthodes quantitatives*, Paris, Édition rue d'Ulm, 2010 (Actes de la recherche à l'ENS n°5).

⁸⁵ Pour ne citer que quelques exemples parmi les plus récents j'évoquerais la thèse d'Océane ACQUIER, *Écriture épigraphique et sermons dans les peintures murales des lieux de culte du sud de l'arc alpin du XIV^e au XVI^e siècle (Provence orientale, Ligurie, Piémont)*, thèse de doctorat préparée à l'Université Côte d'Azur sous la direction de Rosa Maria Dessì, soutenue en 2021 ; ainsi que celle de Magali GUENOT, *Les images de l'Ascension du Christ dans la chrétienté latine entre le IX^e et le XIII^e siècle*, thèse de doctorat préparée à l'Université Lumière Lyon 2 sous la direction de Nicolas Reveyron, soutenue en 2016.

⁸⁶ Nous citerons en particulier le colloque qui s'est tenu à l'université de Laval au Canada en 2017 avec pour objet « Le quantitatif et le qualitatif. De l'usage des méthodes quantitatives en histoire de l'art » de même que la communication d'Élise HADDAD intitulée « Bases de données et sérialités des images : un usage statistique » donnée en 2021 à l'occasion des journées d'étude organisées par le Centre d'études supérieur de civilisation (CESMS) qui entendait discuter du thème suivant : « Indexer les images médiévales : du langage documentaire à la recherche scientifique ».

⁸⁷ Il me semble intéressant de signaler ici le projet DataVirgo porté par Quentin BERNET (EHESS) qui se propose d'interroger les perspectives ouvertes par les humanités numériques dans l'analyse de la diffusion du motif iconographique de la Vierge d'Humilité entre le XIV^e et le XVI^e siècle. Cette initiative a donné naissance à un logiciel de visualisation numérique accessible en ligne (<https://datavirgo.huma-num.fr/>), qui permet de retracer la géographie et la chronologie du motif et de sa diffusion.

est de comprendre de quelle manière le décor figuré, adhérant à la paroi de l'édifice, participe à la polarisation, la sacralisation et à la division interne des espaces à l'intérieur des églises d'Italie septentrionale, dans les derniers siècles du Moyen Âge.

C'est pour répondre à un tel objectif que je me suis livrée, dans un premier temps, à un recensement systématique des décors axiaux de ces églises, en focalisant plus particulièrement mon attention sur l'ornementation de leurs façades, contre-façades, arcs triomphaux et absides. Autant de « seuils » (au sens baschézien) ou d'éléments d'architecture qui matérialisent le passage entre deux espaces jouissant d'un degré de sacralité différent. Il s'agit donc bien d'une étude sérielle d'images mais qui n'est pas pour autant une étude thématique ou hyperthématique, au sens où son objet principal n'est pas un motif, un thème ou un hyperthème iconographique. Il ne s'agit pas non plus de mener, à la manière de Marilyn Aronberg Lavin, une recension de l'ensemble du « programme décoratif » des édifices recensés pour en comprendre les logiques et l'ordonnement. Ma démarche combine en réalité les deux approches et rejoint en cela celle, assez novatrice, de Maréva U, puisqu'il s'agit de recenser des images en fonction de leur localisation précise au sein de l'espace ecclésial, et ce quelle que soit leur iconographie. L'intérêt porté à l'iconographie apparaîtra néanmoins dans un second temps, une fois le recensement et l'étude quantitative effectuée. Celle-ci doit en effet permettre d'identifier certaines constantes, régularités ou au contraire certaines particularités régionales ou singularités locales dans les choix iconographiques qui sont faits pour l'ornementation de ces différents espaces.

CHAPITRE 2 - LA CONSTITUTION DU CORPUS D'IMAGES

Grâce au bilan historiographique et méthodologique du chapitre précédent, j'ai démontré que, pour être efficace, une étude sérielle telle que celle menée dans le cadre de cette thèse, devait se fonder sur un corpus permettant d'atteindre une certaine exhaustivité tout en conservant sa cohérence. Dans sa constitution ce corpus devait également tenir compte des exigences liées au cadre temporel restreint d'une thèse. Cela impliquait une définition rigoureuse du cadre chronologique de l'enquête ainsi qu'une délimitation précise des objets à étudier. Dans ce second chapitre je souhaite donc présenter à la fois l'ensemble documentaire qui a servi à la constitution de mon corpus iconographique mais aussi et surtout expliciter les choix qui ont présidé à sa constitution en m'évitant de me perdre dans une documentation infinie.

I — LES DÉLIMITATIONS DU CORPUS

1. Une première délimitation géographique

Dans le cadre de mes réflexions sur le sujet, il a brièvement été question d'étendre à l'ensemble du territoire italien, le recensement des décors monumentaux des derniers siècles du Moyen Âge. Toutefois, il est évident qu'un tel recensement aurait mobilisé un nombre beaucoup trop important d'images à étudier. Par ailleurs, il fallait admettre le manque de cohérence, à la fois politique et religieux d'un corpus d'images médiévales défini uniquement d'après des frontières et des critères contemporains. J'ai donc rapidement pris conscience de la nécessité de proposer un cadre géographique plus précis et donc nécessairement plus propice à l'émergence d'une véritable cohérence ou identité dans l'ornementation axiale de ces édifices culturels. Dans un premier temps, mes recherches se sont donc focalisées sur ce que l'on peut appeler « l'Italie septentrionale » c'est à dire un espace géographique encore relativement large,

s'étendant de la Ligurie au Frioul et incluant ainsi la totalité du Piémont, de la Lombardie, du Trentin-Haut-Adige, de la Vénétie et de l'Émilie-Romagne actuels.

Ce choix de concentrer mon investigation sur la partie septentrionale de la péninsule s'est imposé pour deux raisons. La première, d'ordre quantitative, a à voir avec la richesse de ce territoire dans lequel de très nombreux décors monumentaux de la période médiévale sont encore conservés. Par ailleurs, contrairement à ceux de l'Italie centrale et dans une moindre mesure de l'Italie méridionale, les décors monumentaux du nord de la péninsule, hormis quelques exceptions notables, ont assez peu fait l'objet d'étude de grande ampleur, bien que cette tendance tende à s'inverser depuis le début du siècle⁸⁸.

Malgré tout, ce premier découpage géographique restait encore très large et surtout toujours trop tributaire des frontières administratives et religieuses contemporaines dont il fallait réussir à s'affranchir. Mais à ce stade, la seule manière de pouvoir délimiter une zone d'homogénéité (même relative) dans le traitement de l'ornementation axiale des édifices ecclésiastiques, nécessitait une première confrontation avec les images. C'est donc sur l'ensemble de cette Italie septentrionale qu'il a fallu débiter le recensement des décors axiaux des édifices ecclésiastiques qui sont au cœur de cette étude.

2. La définition du cadre chronologique

Puisque cette recherche est d'ordre historique, il était évidemment nécessaire, avant de débiter tout recensement de délimiter clairement le cadre chronologique de l'enquête.

a) Le facteur quantitatif

Comme pour le critère géographique, le choix de concentrer l'investigation sur le bas-Moyen Âge, à partir du *Duecento*, fut motivé par un premier facteur d'ordre quantitatif. Dans le domaine de la peinture murale ou de la mosaïque, notamment, les décors datant d'avant le début du XIII^e siècle sont en effet assez peu conservés sur l'ensemble de l'Italie septentrionale, alors que les décors monumentaux réalisés à partir du milieu du XIII^e siècle et plus encore au XIV^e et XV^e siècle en Lombardie, en Vénétie ainsi que dans l'ensemble de l'arc alpin sont encore massivement conservés bien que souvent de manière lacunaire. D'ailleurs, la période

⁸⁸ En témoigne par exemple les ouvrages d'Irene QUADRI, *La Pittura murale tra XI e XIII secolo in Canton Ticino. Tra gli intonaci medievali di un'altra Lombardia*, Milan, Silvana Editoriale, 2020 et le projet dirigé par Maria Luisa GATTI PERER, *Storia dell'arte a Varese e nel suo territorio*, Varese, Insubria University Press, 2011.

comprise entre 1250 et 1450, définie par d'autres comme cadre chronologique pertinent pour l'étude sérielle des images médiévales italiennes⁸⁹, correspond à la période d'essor de la décoration monumentale des églises. Celui-ci s'établit conjointement à la substitution progressive de la mosaïque par la fresque. Moins coûteuse et plus rapide d'exécution, celle-ci va pouvoir recouvrir l'intégralité de la surface murale des églises, quelles que soient leurs dimensions ou leurs importances.

b) Facteurs culturels et religieux

Culturellement, cette période allant de 1250 à 1450 est également celle que définit Jean-Philippe Antoine pour évoquer le renouveau de la conception spatiale, dans la peinture italienne⁹⁰, liée à la redécouverte progressive et à l'enseignement de *l'ars memoriae*. Sans doute d'origine grecque puis relayé par les romains, la *memoria artificialis* avait presque disparu après la chute de l'empire pour n'être redécouverte progressivement qu'aux alentours du XII^e siècle. Mais, il faut véritablement attendre un renouvellement de l'intérêt pour la rhétorique et la culture classique qui ne s'est opérée qu'à partir du milieu du *Duecento* pour que *l'ars memoria* soit véritablement enseigné et pratiqué « d'après la lettre des traités latins »⁹¹. À partir de ce moment, sa diffusion est telle que Jean-Philippe Antoine se permet de comparer son enseignement à celui de la scolastique en France au XII^e siècle⁹².

Or, tel qu'il est décrit dans l'antiquité par Cicéron (*De Oratore*) ou Quintilien (*Institutio Oratoria*), l'art de mémoire est un système mnémonique qui entre dans le champ de la rhétorique puisqu'il était essentiellement utilisé par les orateurs pour mémoriser leur discours. Sa pratique repose sur la fabrication d'images et *d'istoria* mettant en action un petit groupe de personnages, associées et ordonnées dans un ensemble précis de lieux. Plus spécifiquement *l'ars memoriae* :

« Consiste en l'établissement d'un itinéraire réglé dans une série de lieux architecturaux [...] réels ou imaginaire, [dans lesquels on range] dans l'ordre désiré [des] images, des objets-souvenirs que

⁸⁹ Giulia PUMA, *La Nativité italienne : une histoire d'adoration (1250-1450)*, Thèse de doctorat d'italien, Université Paris 3 Sorbonne nouvelle, 2012.

⁹⁰ Jean-Philippe ANTOINE, « *Ars memoriae* » : *image, espace, figure en Italie*, Thèse de doctorat en histoire et civilisation, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1989 [inédit], Id. « *Ad perpetuam memoriam*. Les nouvelles fonctions de l'image peinte en Italie : 1250-1400 », dans *Mélange de l'École française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes*, tome 100, n°2, Rome, 1988, p. 541-615.

⁹¹ Id., « *Ad perpetuam memoriam...* », p. 541-615, ici p. 543.

⁹² Ibid., p. 540-542.

l'on veut mémoriser [...]. [De sorte que] lorsqu'on voudra trouver le souvenir, on parcourra les lieux jusqu'à l'image qui figure le souvenir recherché. Celle-ci déclenche la réminiscence »⁹³.

En ce sens, l'art de mémoire ne saurait être totalement détaché de celui de la pratique artistique médiévale, l'un comme l'autre reposant sur la production d'images (*imago*). C'est d'ailleurs ce que démontre Frances Yates qui relève le fait que, dans la seconde moitié du XIII^e siècle, les milieux monastiques et les prédicateurs sont à la fois les principaux praticiens des arts de mémoire, mais également les principaux consommateurs d'images matérielles⁹⁴. Il paraît alors intéressant de prendre le parti de Jean-Philippe Antoine et d'autres après lui, en considérant *l'ars memoriae* comme une véritable « force génératrice d'habitude »⁹⁵ qui va pouvoir insuffler son *modus operandi* aux producteurs et aux consommateurs d'images, qu'ils soient prédicateurs, clercs ou laïcs. Cela implique de ne pas considérer comme fortuite la corrélation entre la structuration progressive des cycles décoratifs à l'intérieur des édifices culturels et la diffusion de la pratique de *l'ars memoriae* à partir de la seconde moitié du *Duecento*. Daniel Arasse avait déjà proposé de voir dans la compartimentation des polyptyques du XV^e siècle, un système mnémonique architectural « qui coordonne différents *loci* figuratifs, dans lesquels sont disposés des *imagines*, et que l'on doit parcourir selon un certain ordre pour comprendre la leçon »⁹⁶. Ne pourrait-on pas alors penser à notre tour, l'église tout entière comme un lieu mémoriel, constitué d'une série de *loci* figuratifs dans lesquels sont disposés les *imagines* correspondant aux différentes étapes de l'économie du Salut, que le fidèle doit parcourir visuellement et en pensée pour intégrer la leçon qui lui est transmise par les prêtres et prédicateurs.

Cela semble d'autant plus intéressant pour confirmer la pertinence de définir comme point de départ de notre corpus la date approximative de 1250, puisqu'elle correspond également à la période d'apparition et de développement de la prédication des ordres mendiants (essentiellement Dominicains et Franciscains) promus par le pape pour lutter contre les hérésies. Or, les frères mineurs, sont sans doute parmi les premiers à avoir parfaitement intégré

⁹³ J.-P. ANTOINE, « Mémoire, lieux et invention spatiale dans la peinture italienne des XIII^e et XIV^e siècle », *Annales économies, sociétés, civilisations*. 48 années, n°6, Paris, Armand Colin, 1993, p. 1447-1469, ici p. 1449.

⁹⁴ Frances A. YATES, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975.

⁹⁵ Terme emprunté ici, et précédemment par Jean-Philippe Antoine, à Erwin Panofsky qui applique cette notion « d'habitus » à la scolastique dans son lien avec la naissance et le développement de l'architecture gothique en France : E. PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Minuit, 1967 [1951].

⁹⁶ Daniel ARASSE, « *Ars Memoriae* et symboles visuels : la critique de l'imagination et la fin de la Renaissance », *Symboles de la Renaissance*, Paris, Presse de l'École Normale Supérieure, 1976, vol. 1, p. 63.

à leur technique de prédication la pratique des arts de la mémoire. C'est ce dont témoigne par exemple le prologue du *Lignum Vitae* de Bonaventure rédigé vers 1260, organisé selon une succession de lieux (*loci*) – un arbre et ses ramifications – afin de se remémorer les différentes étapes de la vie du Christ :

« [...] Parce que l'imagination aide l'intelligence, le peu que j'ai assemblé à partir de maintes observations, je l'ai ordonné et disposé sous la forme d'un arbre imaginaire pour décrire dans la première et la plus basse des branches l'origine du Sauveur et sa vie, dans la moyenne sa Passion, dans la partie supérieure sa glorification. Dans la première série de branches et des deux côtés, selon l'ordre alphabétique sont posés des versets, de même que dans la seconde et la troisième : sur chacun de ses rameaux pend une unique germination de sorte qu'il y a comme douze rameaux portant douze fruits selon le mystère de l'arbre de vie. Imagine donc dans l'esprit de ton âme un arbre dont la racine est irriguée par une source au jaillissement perpétuel qui croît en un fleuve large et rapide, dont les quatre bras arrosent le paradis de l'Église entière »⁹⁷.

Or, des liens intéressants ont pu être tissés entre la parole des prédicateurs – qui entre le milieu du XIII^e siècle et le milieu du XV^e parcourent un très large territoire – et la production d'images et de textes peints dans les églises d'Italie septentrionale, les uns venant sans cesse activer la mémoire de l'autre dans l'expérience du fidèle.

D'un point de vue plus général, comme nous le verrons dans la suite de cet exposé, les écrits et les grands sermons produits par ces prédicateurs franciscains et dominicains durant toute cette période (1250-1450), auront un fort impact sur la production des images matérielles et plus spécifiquement sur la fixation et l'adoption de nouveaux motifs ou thèmes iconographiques.

⁹⁷ BONAVENTURE, *L'arbre de vie*, Jacques Guy Bougerol (dir.), *Sancti Bonaventurae Opera*, Rome, Città Nuova, 1992, vol. 13 : *Opuscula mystica*, p. 206 : *Ut igitur praefatus in nobis accendatur affectus, formetur cogitatus, imprimatur memoria ex sacri Evangelii silva, in qua de vita, Passione et glorificatione Iesu Christi diffuse tractatur, colligere studui hunc myrrhae fasciculum, quem et paucis et ordinatis et correspondentibus sibi verbis compegni propter facilitatem memoriae, necnon simplicibus, consuetis et rudibus propter declinandum curiositatis vitium, fovendam quoque devotionem et aedificandam fidei pietatem. Et quoniam imaginatio iuvat intelligentiam, ideo quae ex multis pauca collegi in imaginaria quadam arbore sic ordinavi atque disposui, ut in prima et infima ramorum ipsius expansione Salvatoris origo describitur et ita, in medio passio, et glorificatio in suprema. Et in prima quidem ramorum serie quatuor altrinsecus secundum alphabeti ordinem ponentur versiculi, similiter in secunda et tertia, ex quorum quolibet instar fructus unica pullulatio pendet, ut sic sint quasi duodecim rami afferentes duodecim fructus iuxta mysterium ligni vitae. Describe igitur in spiritu mentis tuae arborem quandam, cuius radix irrigetur fonte scaturitionis perpetuae, qui etiam excrescat in fluvium vivum et magnum, quatuor videlicet capitum, ad irrigandum totius Ecclesiae paradisi.*

c) Facteur politique

C'est précisément dans le contexte de l'Italie communale et des seigneuries urbaines que ces deux phénomènes – prédication des ordres mendiants et la pratique de *l'ars memoriae* – trouvent un terrain favorable à leur développement. La prise en considération de ce facteur politique permet donc de réaffirmer la pertinence du cadre chronologique fixé. Avec la mort de l'empereur Frédéric II Hohenstaufen, on assiste en effet, au milieu du XIII^e siècle, à un affaiblissement simultané du pouvoir impérial qui favorise l'émergence, essentiellement dans le nord et le centre de la péninsule, de petites seigneuries urbaines au rang desquelles figurent les Visconti de Milan, les Scaligeri de Vérone ou encore les Caminesi de Trévise dont j'aurai l'occasion de réaffirmer l'importance dans le cadre de l'enquête qui m'occupe.

Or, ces seigneuries urbaines qui se développent tout au long du XIV^e siècle et dans la première moitié du XV^e siècle, voient pour la plupart leur autorité décliner au profit d'un nouvel ordre politique à partir du milieu du *Quattrocento*. Ce phénomène se cristallise véritablement avec la signature de « la paix de Lodi le 9 avril 1454 » qui établit, très provisoirement, un nouvel équilibre politique parmi les grandes puissances du Nord et du centre de l'Italie (la république de Venise, le duché de Milan, la Florence des Médicis etc.).

C'est en somme la prise en considération de l'ensemble de ces facteurs – quantitatif, culturel, religieux et politique – qui m'a conduite à définir la période allant de 1250 à 1450 comme cadre de mon enquête sur l'ornementation axiale des édifices ecclésiastiques de l'Italie septentrionale. Il s'agissait en effet, comme j'espère l'avoir démontré, d'une délimitation chronologique particulièrement pertinente pour mener à bien une observation de phénomènes artistiques puisqu'elle correspond à une période de renouvellement de la conception et de la pratique des images religieuses (et peut être encore plus particulièrement des images adhérentes à la paroi de l'édifice culturel). Cependant, cela ne signifie pas pour autant que certains motifs iconographiques ou certains modèles d'agencement du décor ecclésial, qui seront discutés plus tard, n'ont pas des origines plus anciennes que le terme établi pour le début de cette enquête. Il sera intéressant dans ce cas d'élargir ponctuellement la série étudiée afin de retracer l'origine de ces motifs ou de ces modèles d'agencement.

3. Quels édifices et décors comptabiliser ?

Ceci étant dit, dans un souci de concision et d'efficacité, nécessaires dans le cadre restreint d'une thèse, le corpus servant de base commune à l'ensemble de cette étude ne

rassemble dans sa version finale, que des édifices d'Italie septentrionale portant un décor, réalisé entre 1250 et 1450 environ, sur au moins l'un des quatre espaces privilégiés dans le cadre de l'enquête : la façade, la contre-façade, l'arc triomphal et le sanctuaire. Leur sélection résulte d'un travail de recherche visant à une certaine exhaustivité, mais en admettant des critères d'exclusions bien précis.

a) Critères de sélection « typologiques »

Commençons par signaler que si l'on trouve parmi les cent-quatre édifices rassemblés dans le corpus, certaines églises qui pouvaient occasionnellement avoir une fonction baptismale, les baptistères eux-mêmes, en tant qu'édifice indépendants appartenant à un complexe cathédral, ont quant à eux été écartés. S'il est vrai que ces bâtiments pouvaient accueillir des célébrations liturgiques, en dehors du simple sacrement du baptême, leur fonction avant tout baptismale conditionne trop fortement leur décor pour que ceux-ci puissent être placés sur le même plan que les autres édifices culturels.

D'autre part, j'ai souhaité, dans la limite mes connaissances, ne recenser que des édifices au moins semi-publics, et d'écarter au maximum les chapelles privées entièrement incluses dans une architecture castrale ou palatiale. Néanmoins, les chapelles semi-privées, souvent funéraires, indépendantes, ou du moins partiellement accessibles depuis l'extérieur du palais ou du château de leurs commanditaires, ont, quant à elle, été comptabilisées.

b) Critères de sélections « chronologiques »

Les édifices contenant uniquement un décor « axial » antérieur à cette période, même si celui-ci était encore conservé et entièrement visible, ont par exemple été écartés. De même ceux construits durant cette période mais qui n'auraient été agrémentés d'un décor, peint ou sculpté, sur les espaces considérés, qu'après 1450, n'ont pas été comptabilisés. Cela exclut donc certains édifices majeurs de cette aire géographique comme la basilique San Marco de Venise ou la basilique Sant'Antonio de Padoue.

Quelques exclusions notables : le cas des basiliques San Marco à Venise et Sant'Antonio à Padoue

La décision d'écarter la première, découle de plusieurs observations et considérations, puisque, comme nous le verrons, la basilique San Marco aurait fait, à plusieurs égards, office d'exception au sein de la série rassemblée.

Tout d'abord pour l'ensemble de l'aire géographique et dans toute la période considérée, son décor aurait été le seul exemple d'ornementation mussive. Elle aurait d'autre part été au sein de la série, la seule église munie d'un narthex. Or, par sa nature, cet espace complexifie nettement le cheminement du fidèle à l'intérieur de l'église. De fait, le narthex, situé en avant de la nef, est un espace qu'il faut tout entier considérer comme un lieu de transition entre l'extérieur et l'intérieur de l'église. Ainsi, dans le cadre de cette thèse, centrée sur l'étude de ces espaces liminaires, il aurait donc fallu intégrer au corpus l'ensemble du cycle décoratif de ce narthex sans pour autant que celui-ci puisse être véritablement étudié dans le cadre d'une série, puisqu'il aurait constitué un cas unique.

D'ailleurs, de manière générale, la distribution interne des espaces et l'appréhension du « degré de sacralité » de chacun me semblaient particulièrement complexes à appréhender dans le cas de San Marco, notamment en raison de ses multiples coupes, elles aussi absentes des autres édifices du corpus⁹⁸. N'aurait-il pas fallu considérer l'ornementation des coupes et de leurs pendentifs au même titre que celle de l'arc triomphal et de la conque absidiale ? Aurait-il vraiment été possible de parler « d'axialité » pour définir l'agencement du décor d'un tel édifice qui semble, de prime abord, davantage régi par une dynamique verticale ?

Enfin, même en admettant de recenser le décor de la façade, du narthex, des coupes et de leurs pendentifs en plus de celui de l'abside majeure, il me semblait impossible d'inclure ces images à la série que je constituais car la réalisation de chacune d'entre elles était soit postérieure, soit antérieure au cadre chronologique préalablement fixé. Néanmoins, en tenant simplement compte de ce critère chronologique, sans doute aurait-il été possible d'ajouter au corpus les mosaïques des lunettes de la façade et en particulier celle du Jugement dernier qui surmontait le portail central, puisque celle-ci fut installée dans le courant du XIII^e siècle. Toutefois, il s'agissait là d'un élément très isolé connu uniquement grâce à la peinture du Gentile Bellini, *Processione del corpus Domini in Piazza San Marco*, réalisée en 1496, et par le témoignage tardif de l'historien Giovanni Stinga (1604). La datation exacte de cette mosaïque était, de ce fait, presque impossible à établir et il m'a donc semblé plus pertinent de ne les

⁹⁸ À l'exception sans doute de la « Chiesa di Villa » de Castiglione Olona mais qui elle ne compte qu'une seule coupole sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir brièvement au chapitre 4.

convoquer qu'exceptionnellement à titre de comparaison mais sans les inclure comme matériel principal du recensement. Il en va de même pour les mosaïques de l'abside majeure et en particulier pour le *Pantocrator* dont on sait que l'image actuelle, réalisée par le « *Magister Petrus* » en 1506 est venue remplacer une mosaïque plus ancienne, très endommagée⁹⁹, mais dont l'artiste du XVI^e siècle a repris fidèlement le sujet. Néanmoins, il est très difficile de savoir si la mosaïque du « *Magister Petrus* » remplaça directement la mosaïque originale de l'abside, réalisée aux alentours de 1100, ou si celle-ci avait déjà, par le passé, été remplacée par un autre décor ayant le même sujet.

De même, s'il paraît certain que ce décor devait mettre en scène, dès le départ, un Christ *Pantocrator*, rien ne permet d'affirmer qu'il s'agissait dès le projet initial d'une figure isolée. Il est probable que le *Pantocrator* des premières phases décoratives ait été accompagné de représentations d'archanges comme à Torcello (**fig. 284**) ou plus probablement encore, du tétramorphe comme dans le décor à fresque, quasiment contemporain, de l'abside de Sant'Angelo in Formis à Capoue en Campanie (**fig. 287**)¹⁰⁰. Néanmoins, si ces incertitudes rendent impossible une étude fiable de l'ornementation primitive de la conque absidiale de la basilique San Marco, nous verrons, au chapitre 7, que ces hypothèses quant à l'aspect de ce décor peuvent néanmoins servir à certaines démonstrations que je tenterai de faire dans le cadre de cette thèse au sujet du programme absidial des églises du nord de l'Italie et des régions alpines.

Enfin, pour ce qui est de la basilique Sant'Antonio de Padoue, dont la construction débute en 1238, les raisons de son exclusion du corpus sont tout à fait analogues à celles que je viens d'exposer pour la basilique San Marco. Comme la basilique vénitienne, les formes mêmes de l'architecture de Sant'Antonio en font un monument tellement singulier qu'il serait difficile de l'inclure parmi d'autres dans une série d'églises construites à la même époque dans le nord de la péninsule italienne. Son plan à déambulatoire et chapelles rayonnantes ne trouve aucun autre écho dans le corpus et modifie totalement les dynamiques de circulation des différents acteurs (clercs ou laïques) à l'intérieur de l'édifice. De même, la présence de très nombreuses chapelles latérales, dont celle contenant la tombe du saint qui occasionne une déambulation particulière

⁹⁹ C'est en tous cas ce que laisse penser à la fin du XV^e siècle, les écrits de l'historien et sénateur de la république de Venise Marino Sanudo le jeune qui décrit le bras détérioré du *Pantocrator* de l'abside majeur : Ettore MERKEL, « Mosaici e pittura a Venezia », dans M. LUCCO (éd.), *La Pittura nel Veneto : Il Quattrocento*, Milan, Electa, 1989, vol. 1, p. 223.

¹⁰⁰ Otto DEMUS, *The Mosaic decoration of San Marco, Venice., vol. 1 : The Eleventh and Twelfth centuries*, Dumbarton Oaks / Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1988, p. 31.

tout autour d'elle, ne permet pas d'étudier de manière unitaire, la dynamique des déplacements physiques ou visuels à l'intérieur de l'église de la même manière que pour les autres édifices du corpus. Enfin, comme à San Marco, la présence de multiples coupoles, ne permet pas d'envisager la répartition du décor (peint, sculpté ou mussif) à l'intérieur de la basilique de la même manière que pour des édifices de plus petites dimensions, charpentés ou recouverts d'un simple voûtement de pierre. Tout ceci s'ajoutant au fait que, ni le décor de la lunette de façade, ni celui de la contre façade ou du chœur n'ont entièrement été réalisés entre le milieu du XIII^e et le milieu du XV^e siècle.

Il est évident néanmoins que, certains des arguments avancés pour justifier de l'exclusion de ces deux grands édifices qui, de par leurs dimensions et leur importance tant sur le plan du culte que d'un point de vue architectural ou artistique, nécessiteraient chacun une étude à part entière, pourraient également s'appliquer à d'autres grands monuments pourtant inclus dans le corpus de cette thèse. Je pense ici, par exemple, aux grandes basiliques véronaises, de même qu'à l'église abbatiale de Viboldone, la basilique Sant'Abbondio de Côme ou à la grande église de Sant'Agostino degli Eremitani de Padoue, qui du fait de leurs dimensions, excèdent largement la moyenne des autres édifices rassemblés au sein du corpus. Néanmoins, la simplicité des lignes architecturales de ces différents monuments, l'absence de coupole, de déambulatoire et dans une certaine mesure de chapelles latérales¹⁰¹, rend tout à fait possible une lecture « axiale » du déploiement du décor à l'intérieur de ces églises, malgré leurs dimensions imposantes. De plus, ces différents édifices possèdent tous un décor réalisé entre le milieu du XIII^e et le milieu du XV^e siècle sur au moins l'un des quatre espaces pris en considération dans le cadre de cette étude sérielle à savoir la façade, le revers de façade, l'arc triomphal et le sanctuaire, ce qui n'est pas nécessairement le cas des basiliques San Marco de Venise et Sant'Antonio de Padoue.

Fluidité des bornes chronologiques : apprécier la complexité des phases décoratives d'un même édifice

Dans certains cas, des décors, antérieurs ou postérieurs à la période chronologique délimitée, ont pu être inclus dans le recensement. Cela fut notamment le cas pour les décors qui se trouvaient au sein d'une église dans lequel avait déjà été comptabilisé, pour l'une des zones

¹⁰¹ Nous aurons l'occasion de revenir sur les cas particuliers des églises Sant'Agostino degli Eremitani et Sant'Agostino dei Domenicani de Padoue qui présentent toutes deux des chapelles latérales et qui peuvent à plus d'un titre être considérées comme des « exemples limites » ou exceptionnels dans l'ensemble de la série.

architecturales étudiées, un autre décor entrant dans le cadre chronologique de cette étude. Cela concerne par exemple les fresques de l'arc triomphal et de l'abside conservées dans l'église de San Bernardo à Monte Carasso, qui furent réalisées dans le courant du XVI^e siècle. Celles-ci côtoient en effet, dans cette même église, *l'Imago Pietatis*, les saints du revers de façade et le saint Christophe ornant les abords de l'accès latéral à l'extérieur de l'édifice, respectivement datés du milieu du XV^e et de la fin du XIII^e siècle. Ces fresques ont été ajoutées par souci de cohérence, car elles devaient sans doute reprendre celles déjà existantes dans l'ancienne abside détruite lors de l'agrandissement de la petite église, et dont les fondations sont encore visibles *in situ* (**fig. 152**). Sans même statuer en faveur de cette hypothèse, leur simple présence à une date aussi avancée, témoigne de la pérennité de certains agencements iconographiques qui seront décrits par la suite. En revanche le décor de la façade occidentale, une Ascension du Christ en présence de plusieurs saints, dont aucun équivalent iconographique ou stylistique n'a été rencontré par ailleurs, a été quant à lui écarté du corpus final, toujours dans un souci de cohérence.

De la même manière, pour la basilique San Zeno Maggiore de Vérone, les décors sculptés de la façade bien qu'ils soient nettement antérieurs au XIII^e siècle¹⁰², ont été inclus à cette étude, puisqu'ils coexistent et donc interagissent avec les fresques de la lunette de contre-façade, de l'arc triomphal et de l'abside¹⁰³ qui entrent, elles, dans la chronologie de notre recherche.

La prise en considération du critère « artistique ».

En outre, plusieurs édifices situés dans les actuelles provinces de Novare et Verceil dans le Piémont ont également été comptabilisés au sein du corpus, malgré la réalisation tardive de leur décor, parfois bien postérieure à la première moitié du XV^e siècle. Parmi eux se trouve l'oratoire de san Lorenzo à Seccio di Boccioleto dont les fresques de l'abside et de l'arc triomphal sont signées de la main de « Johannes Andres » et remontent à l'époque de la consécration de l'édifice, soit vers 1446. Attribuées à Johannes de Campo (ou Giovanni de Campo), un artiste actif dans la région entre 1440 et 1483, les fresques de l'abside et de l'arc

¹⁰² Le décor sculpté de la façade se compose d'un portique et de bas-reliefs qui encadrent le portail d'entrée de la basilique. Ces éléments sont à dater de la première moitié du XII^e siècle. À ce sujet voir en particulier : Giovanna VALENZANO, « L'iconographie du portail de Saint-Zénon à Vérone et sa façade », *Le portail roman, XI^e-XII^e siècles : nouvelles approches, nouvelles perspectives* ; actes des XLV^e Journées Romanes de Cuxa, 8-13 juillet 2013- 2014, p. 217-230.

¹⁰³ Réalisées par Martino da Verona, les fresques de l'arc triomphal et de l'abside ont probablement été réalisées entre 1389 et 1412. Sur le sujet voir notamment : Caterina GEMMA BREZZONI, Giovanni VILLANI, *Ricerche inedite d'archivio e lettura storico artistica della decorazione dell'abside della Basilica di San Zeno*, Vérone, Edizioni dell'Abbazia di San Zeno, 2016.

trionphal de l'église de San Pietro Martire à Varallo (du milieu du XV^e siècle) ont également été intégrées au corpus parce qu'elles partageaient une véritable identité stylistique et iconographique avec les fresques de Boccioleto et du petit oratoire de San Giacomo à Bosco di Cellio. De ce fait et en suivant la logique précédemment édictée, les fresques extérieures de ce même édifice (un saint Antoine et une sainte Pétronille), réalisées par Gaudenzio Ferrari, un artiste d'origine milanaise actif dans le Piémont et en Lombardie entre 1495 et 1546, ont également été comptabilisées à titre indicatif. Dans la même zone géographique, les fresques extérieures¹⁰⁴ de même que celles qui figurent sur l'arc triomphal¹⁰⁵ et dans l'abside¹⁰⁶ de l'église de San Martino à Bolzano Novarese ont également été comptabilisées malgré leur datation tardive. Les premières parce qu'elles sont de la main du « *Maestro de San Jacù Pittu* » à l'origine des fresques de l'oratoire de San Giacomo à Bosco di Cellio qui figurent également dans le corpus et qui sont les unes comme les autres, datables au premier quart du XV^e siècle. Pour les secondes, le choix de leur inclusion est plutôt d'ordre iconographique, puisque, comme j'en discuterai dans le chapitre 8 (essentiellement), la *Maiestas Domini* de la conque absidiale de cette église, réalisée dans les premières décennies du XVI^e siècle (avant 1514), partage de nombreuses affinités avec celle de Johannes de Campo (Giovanni de Campo) à Varallo et celle de Johannes Andreas à Boccioleto. Il semblait donc intéressant de regrouper ces exemples afin de laisser entrevoir les développements et variations régionales qui s'amorcent dès 1446 autour de ce thème de la *Maiestas Domini* qui, comme nous le verrons, est extrêmement répandu dans l'ensemble des décors absidaux du corpus¹⁰⁷. C'est pour cette même raison que les fresques de l'église San Nazario e Celso à Sologno, réalisées par Johannes de Campo et son atelier en 1461¹⁰⁸, ont également été comptabilisées. Il en va de même pour les fresques présentes dans les églises San Salvatore à Caltignaga, San Michele et de San Salvatore à Massino Visconti et Sant'Alessandro à Briona. Ces dernières sont en effet attribuées au même atelier que celles de San Nazario e Celso.

En fonction du même principe de cohérence, dans une zone géographique différente les fresques de San Nicolao de Giornico, réalisées vers 1463, ont également été prises en compte. L'artiste qui en est (au moins en partie) à l'origine, Baldassare da Seregno (dit aussi Seregnese

¹⁰⁴ Un saint Christophe et un saint Martin à cheval.

¹⁰⁵ Une Annonciation.

¹⁰⁶ Une *Maiestas Domini* et un collègue apostolique.

¹⁰⁷ Ce point sera traité essentiellement dans la troisième partie.

¹⁰⁸ Comme en atteste l'inscription lisible dans le phylactère du donateur agenouillé à la droite du Christ : *hoc opus fecit fieri d[omi]n[u]s presbiter Jacobinus De Frano rector et beneficalis ecclexie Sancte Marie de Caltignaca et Sanctotum Nazari e Celsi de Solomnio MCCCCLXI de mense septembris.*

di Lugano), réalisa en effet, quelques années plus tôt (en 1448) les fresques de l'abside de Santa Maria in Castello située dans la même ville de Giornico.

c) Les décors disparus

Lorsque la documentation permettait d'en connaître, sinon la forme du moins le sujet, certains décors disparus ont également été comptabilisés. Ce cas particulier concerne le décor de l'abside de l'église aujourd'hui disparue de Sant'Apollinare à Brissago, le Jugement dernier du tympan de la basilique San Zeno Maggiore de Vérone¹⁰⁹, les décors de la façade et de la contre-façade de l'église Santa Maria in Selva à Locarno détruits à la fin du XIX^e siècle¹¹⁰, la Vierge à l'Enfant et la *Maiestas Domini* qui étaient peintes respectivement sur la façade et l'abside de l'église Santa Maria « la Rossa » dans la périphérie sud de Milan (dont il ne reste aujourd'hui que de maigres traces), la Vierge à l'Enfant qui couronnait la lunette du portail d'entrée de la basilique de San Bassiano à Lodi Vecchio, le Couronnement de la Vierge de Guariento qui se trouvait sur l'arc triomphal de l'église de Sant'Agostino dei Domenicani de Padoue et dont il ne subsiste que quelques fragments déposés dans le chœur de l'église de Sant'Agostino degli Eremitani¹¹¹. Dans cette dernière, le décor de l'abside, également réalisé

¹⁰⁹ Giuseppe GEROLA, « Il Giudizio Universale scoperto a S. Zeno di Verona », *Bollettino d'arte*, 1908/2, p. 470-473.

¹¹⁰ Grâce aux dessins que John R. Rahn réalisa à l'occasion du décret de 1884 qui statua en faveur de la destruction de la chapelle, le décor d'origine des parties détruites de l'édifice nous est aujourd'hui connu. Pour plus d'éléments sur le sujet voir en particulier : le chapitre II et Virgilio GILARDONI, *I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino. Volume I : Locarno e il suo circolo (Locarno, Solduno, Muralto e Orselina)*, Basilea, Birkhäuser Verlag, 1972, p. 257-282 et Johann Rudolf RAHN, *I monumenti artistici del medio evo nel cantone Ticino*, Bellinzona, Tipo-Litografia di Carlo Salvoni, 1894, p. 168-172.

¹¹¹ L'église fut démolie entre 1819 et 1822, néanmoins, avant sa démolition, Giuseppe Zeni (chimiste et pharmacien originaire de Padoue) fit décrocher, de manière assez arbitraire, certaines portions de l'ancien décor : un fragment du Couronnement de la Vierge, le portrait de Jacopo II et celui de Ubertino da Carrara, dont il fait don à l'église des ermites de Sant'Agostino. Il est possible de se faire une idée, au moins partielle de l'aspect originel de l'ancien décor grâce aux descriptions fournies avant la démolition de l'édifice par Giovambattista ROSSETTI dans la première version de son ouvrage *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*, rédigée en 1765 (les fresques de l'église de Sant'Agostino mentionnées dans cette première version ne sont en revanche pas évoquées dans la seconde version de 1780). Il est possible également de trouver des descriptions de ce décor dans les documents suivants : Giuseppe GENNARI, *Memorie sopra alcune chiese di Padova*, BCPd, ms BP. 125. VI, 1795, c.12 ; Valerio MUSCHETA, *Libellus in quo de Preribus coenobii nostri sancti Augustini padovani, e Aedificatione Ecclesiae, de Altaribus, Reliquiis et viris illustribus eisdem*, Biblioteca Civica di Vicenza, ms. G. 3. II. 9 (1378), 1588, copie de 1744, c.56 ; Giuseppe ZENI, *Memoria*, Biblioteca del Museo Correr, Venise, m.S. P.D. 307/XVII, S.I.P. Pour plus d'informations sur le sujet voir également : Zuleika MURAT, « Il Paradiso dei Carraresi. Propaganda politica e magnificenza dinastica nelle pitture di Guariento a Sant'Agostino », *Arte di corte in Italia del Nord : programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, Rome, Viella, 2013, p. 97-122.

par Guariento, comprenant notamment un Jugement dernier, largement endommagé lors d'un bombardement le 11 mars 1944, a lui aussi été comptabilisé¹¹².

Hormis ces décors disparus, la grande majorité des images recensées, sont conservées *in-situ*, ou quelques fois, au sein d'autres églises ou institutions muséales. Dans ce cas, ces images n'ont été ajoutées au corpus que s'il était possible de déterminer leur localisation exacte au sein de l'édifice dont elles sont originaires. Ceci concerne notamment les fresques de l'arc triomphal de l'ancienne église de San Giovanni in Conca à Milan, aujourd'hui conservées au Castello Sforzesco, l'Annonciation peinte par Giusto de Menabuoi qui se trouvait autrefois en encadrement du portail d'entrée de l'église Santa Maria in Strada de Monza, aujourd'hui conservée au Museo del Tesoro del Duomo de Monza, ainsi que les fresques de la contre-façade de l'église Sant'Orsola à Côme.

d) Retrouver la forme médiévale des édifices

Certains cas particuliers ont nécessité des recherches plus approfondies sur la structure et la construction de l'édifice avant de trancher en faveur du recensement de l'ensemble ou d'une partie de leur décor. Pour mieux comprendre ces difficultés, on peut prendre comme exemple la chapelle ducale de San Cristoforo sul Naviglio (**fig. 84-85**). Longtemps considérée comme l'une des plus anciennes « églises jumelles » érigées à la limite de l'enceinte de Milan à l'image de celle de Santa Maria Incoronata et de San Michele alla Chiusa (ou *ad aquaeductum*)¹¹³, l'église de San Cristoforo hors-les-murs, se compose en réalité de deux édifices construits successivement l'un à côté de l'autre et qui ne furent réunis qu'en 1625¹¹⁴. Il fallait donc considérer séparément l'ornementation des deux églises qui ne furent rassemblées que deux siècles après la période étudiée. Néanmoins, les seules fresques encore visibles dans l'église primitive du XII^e siècle, un Christ *Pantocrator* dans l'abside (**fig. 86**) et une Sainte Conservation fragmentaire dans la nef, sont à dater respectivement de la seconde moitié du

¹¹² Anna Maria SPIAZZI, « Il ciclo pittorico di Guariento nella chiesa degli Eremitani. Distruzione, recupero, restituzione. », *Da Guariento a Giusto de' Menabuoi. Studi, Ricerche e restauri. Atti della giornata di studi*, Crocetta del Montello (Trévis) Antiga, 2012, p. 157-172.

¹¹³ On peut lire dans l'ouvrage de Paolo Rotta au sujet de l'église de San Michele alla Chiusa qui fut démolie par la suite en 1930 : « *Questa chiesa è fabbricata a due navi e piuttosto raccoglie in una sola due chiese gemelle, come il San Cristoforo fuori porta, e l'Incoronata, di cui vanta presso a poco l'istessa origine lombarda* ». cf. *Passeggiate storiche, ossia le Chiese di Milano dalla loro origine fino al presente*, Milan, Tipografia del Riformatorio Patronato, 1891, p. 79

¹¹⁴ Damiano SPINELLI, « La decorazione tardogotica di San Cristoforo sul Naviglio a Milano. Novità documentarie e proposte attributive », *Arte Lombarda*, 164/165 (1-2), 2012, p. 125.

Quattrocento et des premières années du *Cinquecento*. La façade de ce premier édifice accueillait sans doute un large décor peint à fresque dont on conserve les traces de *l'intonaco* et quelques restes de polychromie dans lequel il m'a semblé pouvoir reconnaître à gauche de l'entrée une représentation du géant saint Christophe que j'ai choisi d'intégrer au corpus, bien qu'il soit presque impossible de la dater avec précision étant donné son état de conservation. Ce sont donc essentiellement les fresques de la deuxième église, communément appelée la « chapelle ducale », qui ont été prises en considération. Il s'agit là d'un petit édifice à vaisseau unique composé de deux travées quadrangulaires achevées par un chœur au chevet plat. Sa construction remonte aux toutes premières années du *Quattrocento* et est associée à la commande édilitaire des Visconti attestée par la présence sur la façade de certains bas-reliefs de marbre portant les emblèmes du duc Giovanni Maria Visconti, de la ville et de l'archevêque Pietro Filargo, futur pape Alexandre V¹¹⁵. Ces bas-reliefs rapportent également la date d'achèvement de la façade le 1^{er} septembre 1405. Outre ces emblèmes, la façade de la chapelle ducale laisse entrevoir une partie des fresques qui devaient à l'origine la recouvrir intégralement. Y ont été recensées une Visitation et une théorie des apôtres en partie perdues. L'intérieur de la chapelle devait également, à l'origine, être entièrement recouvert de fresques qui sont malheureusement aujourd'hui très endommagées. Dans le cadre de cette étude sérielle ce sont essentiellement les fresques de contre-façade qui ont été considérées : la Vierge à l'Enfant entourée de saint Christophe, saint Antoine abbé et de deux dévots ainsi que la Crucifixion, toutes deux datables des premières années du XV^e siècle. Peut-être légèrement plus tardive, la Crucifixion et les saints réalisés par l'atelier des Zavattari de Monza sur la paroi absidiale, largement endommagée dans sa partie centrale par la construction de l'autel monumental au cours du XVII^e siècle¹¹⁶, ont également été inclus au recensement, d'autant que c'est très probablement à ce même atelier qu'il faut attribuer la Visitation de la façade.

¹¹⁵ Ibid., p. 128.

¹¹⁶ Ibid., p. 127 – 139.

II — QUEL ENSEMBLE DOCUMENTAIRE UTILISER ?

1. La documentation écrite et les bases de données en ligne

a) La documentation « récente »

Le chercheur qui souhaite aujourd'hui rassembler un corpus iconographique tel que celui-ci a, à sa disposition, comme nous avons commencé à le voir au chapitre précédent, plusieurs exemples relativement récents d'études sérielles de la production artistique des derniers siècles du Moyen Âge, qui peuvent, comme ce fut le cas ici, servir de base à son enquête.

Les répertoires iconographiques « thématiques » et « hyperthématiques »

Pour son exhaustivité, son approche résolument quantitative et parce qu'elle se focalise sur une aire géographique et une période chronologique bien plus large que celles retenues dans le cadre de cette étude, la thèse doctorale de Séverine Ferraro portant sur « les images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural en France et en Italie : des origines de l'iconographie chrétienne au Concile de Trente »¹¹⁷ offrait une première base de données intéressante à dépouiller en complément des informations proposées par les ouvrages d'histoire de l'art plus généraux. Cette thèse repose sur une base iconographique de plus de deux-mille-quatre-cents images de la vie terrestre de la Vierge. Elle comporte un répertoire qui récapitule l'ensemble des images recensées selon un classement à la fois thématique, chronologique et géographique. Le plus souvent, ce répertoire mentionne également l'emplacement de la fresque ou de la mosaïque citée à l'intérieur de l'édifice concerné, ce qui m'a permis d'effectuer un premier recensement de décors à partir de cette source. Dans certains cas, lorsque des imprécisions du répertoire proposé par la chercheuse ne permettaient pas de connaître la localisation (ou même la datation) du décor cité, des recherches complémentaires, plus ciblées et souvent aiguillées par les indications bibliographiques fournies dans le volume d'annexes, ont permis d'identifier, parmi les images citées par Séverine Ferraro, celles qui correspondaient aux critères de notre étude. Plus largement, le répertoire proposé par la chercheuse a permis d'identifier certains édifices potentiellement intéressants ce qui m'a conduit à réorienter ou du moins à affiner mes recherches documentaires. Il fallait néanmoins se garder de proposer une première analyse des données récoltées sur la base de cette seule source, car celles-ci apparaissaient nécessairement biaisées par l'objet spécifique de la thèse en question « les images de la vie terrestre de la

¹¹⁷ Séverine FERRARO, *Les images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural (peinture et mosaïques) en France et en Italie : des origines de l'iconographie chrétienne jusqu'au Concile de Trente*, Thèse de doctorat en histoire de l'art médiéval sous la direction de Daniel Russo, Université de Bourgogne, 2012, 3 vol.

Vierge ». Par ailleurs, les datations proposées par l'auteur de cette thèse, le plus souvent basées sur une compilation de sources plus anciennes¹¹⁸ et parfois datées, devaient parfois être précisées ou actualisées.

Dans un souci d'exhaustivité et de diversification, d'autres études sérielles de ce type, c'est-à-dire essentiellement basées sur des critères de recensement iconographiques, ont été sollicités pour la constitution du corpus au même titre que la thèse de Séverine Ferraro. Parmi ces différentes études sérielles il convient évidemment de citer à nouveau les travaux de Jérôme Baschet¹¹⁹ et Dominique Rigaux¹²⁰ cités au chapitre précédent, de même que d'autres recherches doctorales comme celle de Damien Bigini, centrée sur l'étude de la *Maiestas Domini* aux apôtres dans l'ancien diocèse de Côme¹²¹.

Les bases de données en ligne

À partir de ces répertoires « thématiques » d'images monumentales, un premier regroupement d'édifices fut effectué, et plusieurs axes de recherche furent déterminées pour poursuivre la constitution du corpus, en se fondant sur des critères d'abord géographiques puis spatiaux. Ceci explique pourquoi les grandes bases de données iconographiques en ligne, tel que *l'Index Of Medieval Art* (anciennement *Index of Christian Art*), n'ont que peu servi à la constitution de ce corpus. Les recherches dans de telles bases, pour être efficaces, doivent en effet être menées essentiellement selon des critères thématiques, et non pas géographiques ou spatiaux. Il est ainsi très difficile d'en extraire un ensemble de décors d'arcs triomphaux, d'absides, de façades ou de contre-façades d'églises, sans indiquer au préalable l'iconographie recherchée.

En revanche, les bases de données plus spécialisées et centrées sur la production figurative d'une région ou d'un territoire particulier, telles que nous avons pu les décrire au

¹¹⁸ Ibid., p. 31.

¹¹⁹ J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*, Rome/Paris, École Française de Rome, 2014.

¹²⁰ D. RIGAUX, « une image pour la route. L'iconographie de saint Christophe dans les régions alpines (XII^e-XV^e siècle) », *Voyages et voyageurs au Moyen Âge*, Actes du congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, XXVI^{ème} congrès de la S.H.M.E.S (mai 1995), Limoges-Aubazine, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, p. 235-266 ; *Le Christ du dimanche, histoire d'une image médiévale*, Paris, l'Harmattan, 2005.

¹²¹ Damien BIGINI, *Maiestas Domini et Apôtres dans le diocèse de Côme (XII^e-XVI^e siècle)*, thèse de doctorat d'histoire et d'histoire de l'art sous la direction de Mme Dominique RIGAUX, Université de Grenoble, Laboratoire du CRHIPA, Centre de Recherche en Histoire et histoire de l'art, Italie, Pays Alps, 2010, 3 volumes.

chapitre précédent, ont pu se révéler utiles à la constitution du corpus. Je pense plus particulièrement à la base de données iconographique du programme PREALP, encore active au commencement de cette thèse et dont certaines fiches ont pu être reversées dans d'autres fonds documentaires par la suite¹²².

Dans une approche empirique, il ne faut pas négliger non plus l'ensemble des ressources mises en ligne par le *Ministero dei Beni culturali* et l'ensemble de ses antennes régionales. Pour la Lombardie par exemple, le SIRBeC (*Sistema Informativo dei Beni Culturali di Regione Lombardia*), met à disposition des internautes intéressés un catalogue participatif du patrimoine culturel, public ou privé de la région, avec une section consacrée au patrimoine architectural qui ne compte à l'heure actuelle, pas moins de 28 033 notices informatives. De la même manière, le site internet de la commune de Côme met gratuitement à disposition des usagers et des chercheurs les rapports du P.G.T (*Piano di Governo del Territorio*) qui s'articulent en trois types d'actes différents : « *Documento di Piano* », « *Piano dei servizi* » et « *Piano delle Regole* ». Ce dernier type de document répertorie, entre autres choses, les zones d'urbanisation anciennes, le patrimoine environnemental, historique, artistique et monumental du territoire communal. Ses rapports sont publiés en ligne de manière régulière. Or, parmi eux, certains contiennent des descriptions très précises des édifices religieux de la commune ainsi que de leur ornementation. Pour des églises comme celle de Sant'Orsola, les rapports du « *Piano delle Regole* » proposent même une recherche historique voire monographique avec une historiographie sommaire et des renvois archivistiques intéressants pour la poursuite d'un travail de recherche.

Pour le Piémont, la base Archeocarta (*Carta Archeologica del Piemonte – online*) dirigée par un groupe associatif, le *Gruppo Archeologico Torinese* (GAT), met à disposition depuis 2014¹²³ un fond de 802 fiches traitant de biens et sites archéologiques datant de l'antiquité à la fin de la période médiévale dont la limite est fixée par les membres du groupe à 1492. Chacune des fiches se compose d'un petit texte explicatif accompagné de renvois bibliographiques et de plusieurs témoignages photographiques, même si les fresques et les sculptures architecturales internes et externes des édifices recensés ne sont documentées que de manière assez lacunaire.

¹²² C'est le cas notamment de la base Archeocarta sur laquelle sont retranscrites les fiches et les documents iconographiques de l'ancienne base PREALP pour les édifices situés dans le Piémont.

¹²³ Les fiches rassemblées sur la plateforme en ligne sont en réalité le fruit d'un travail de recensement et d'étude débuté en 2000 et qui se poursuit encore aujourd'hui.

Les répertoires géographiques

Au même titre que ces bases de données qui regroupent des informations et des images selon un critère essentiellement géographique, d'autres ouvrages généraux basés sur le même critère ont pu également aider à enrichir le corpus. Pour la Vénétie par exemple, il est possible de citer les cinq volumes répertoriant, par province, l'ensemble des peintures murales externes de la région¹²⁴ de même que les ouvrages dirigés par Mauro Lucco sur la peinture vénitienne *Duecento, Trecento et Quattrocento*¹²⁵. Le même type de publication existe également pour la Lombardie¹²⁶ et le Piémont¹²⁷, avec des ouvrages parfois plus spécialisés sur la peinture, la sculpture ou l'architecture d'une province ou d'une ville en particulier¹²⁸.

Néanmoins, l'inconvénient de bon nombre de ces répertoires géographiques très généraux est qu'ils se concentrent bien souvent sur les éléments les plus remarquables de la production artistique des provinces, régions ou villes qu'ils prennent pour objet. Par ailleurs, même lorsqu'ils sont plus exhaustifs, ils restent généralement focalisés sur un seul médium artistique : peinture murale, mosaïque, sculpture, architecture. Il est donc nécessaire de croiser les informations fournies par l'ensemble de ces publications afin d'avoir un panorama le plus complet possible de l'ornementation ecclésiastique de la fin du Moyen Âge dans l'ensemble de l'Italie septentrionale.

b) Sources contemporaines de la redécouverte de certains décors (XIX^e – XX^e siècle)

Il est intéressant de constater par ailleurs qu'un certain nombre des décors présents dans le corpus final de cette thèse, ont été redécouverts au cours de chantiers de restauration à la fin

¹²⁴ Ces ouvrages présentent d'ailleurs le double avantage de proposer un répertoire d'images selon un double critère à la fois géographique mais également « spatial », puisque n'y sont recensées que des peintures murales se trouvant sur les parties externes des édifices. Pierluigi FANTELLI, *Pittura murale esterne nel Veneto, Padova e provincia*, vol.1 ; Bassano del Grappa, Tassotti, 1989 ; Francesco Valcanover, Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, Antonella Della Pozza, Bruno Nogara, *Pittura murale esterna nel Veneto, Venezia e provincia*, vol.2 , Bassano del Grappa, Tassotti, 1991 ; Tiziana CONTE, Tiziana FRANCO ET Anna-Paola ZUGNI-TAURO, *Pitture murale esterne nel Veneto, Belluno e provincie*, Bassano del Grappa, Tassotti, 1993 ; Mauro COVA, Gunter SCHWEIKHART, Giuliana SONA, *Pittura murale esterne nel Veneto, Verona e provincia*, vol. 3, Bassano del Grappa, Tassotti, 1993 ; Alessandra PRANOVI, *Pittura murale esterne nel Veneto, Vicenza e provincia*, vol. 4, Bassano del Grappa, Tassotti, 1995.

¹²⁵ Mauro LUCCO (ed.), *La Pittura nel Veneto : Il Trecento*, vol. 1 et 2, Milan, Electa, 1992 ; *Il Quattrocento*, vol. 1 et 2, Milan, Electa, 1989.

¹²⁶ Marco ROSSI (DIR.), *Lombardia gotica e tardogotica : arte e architettura*, Milan, Skira, 2005.

¹²⁷ Luigi MALLE, *Le arti figurative in Piemonte della preistoria al Cinquecento*, Turin, F. Casanova & C., 1972.

¹²⁸ Il est possible d'évoquer à ce titre : Mina GREGORI (ed.) *Pittura a Como e nel Canton Ticino : dal Mille al Settecento*, Milan, CARIPLO, 1994 ; I. QUADRI, *La Pittura murale...*

du XIX^e ou dans les premières décennies du XX^e siècle. À ce titre, les ouvrages de Johann R. Rahn sur les édifices médiévaux du Tessin¹²⁹, d'Evelyn Sandberg-Vavalà sur la peinture véronèse¹³⁰, de Giovambattista Rossetti pour la peinture et la sculpture padane¹³¹, et de Pietro Toesca sur la peinture et la miniature lombarde des origines au milieu du *Quattrocento*¹³², contemporains de ces redécouvertes, constituent un réservoir d'informations des plus précieux. Les notices de ces ouvrages, accompagnées d'illustrations, constituent même parfois la seule source iconographique encore disponible pour certains édifices ou décors aujourd'hui disparus ou très endommagés par les affres du temps. Johann Rudolf Rahn décrit par exemple en 1894 ce qu'il a pu observer des fresques de l'église, déjà en ruine, de Sant'Apollinare à Brissago dans le Tessin. Il estime que le style de la *Maiestas Domini* qu'il y voit alors dans l'abside, se rapproche fortement de celle de San Virgilio de Rovio¹³³ réalisée vers 1250, offrant une hypothèse de datation intéressante pour le décor de Brissago aujourd'hui disparu. Toutefois, les analyses stylistiques, les propositions d'attribution et de datation proposées dans ces différents ouvrages doivent être considérées avec précautions et ont souvent été réévaluées à la lumière des découvertes plus récentes.

c) Sources médiévales et anciennes

Les panégyriques

En remontant encore dans le temps, les sources et les répertoires plus anciens, parfois contemporains de l'érection des églises en question ont également été considérées avec attention. Nous pouvons citer à ce titre, les chroniques ou les panégyriques comme le *De magnalibus urbis Mediolani (De la grandeur de la ville de Milan)* de Bonvesin della Riva, rédigé vers 1288 à la gloire de Milan, bien que ces documents soient généralement très pauvres en informations concernant l'ornementation des édifices religieux qui y sont cités. Rédigé sans doute durant la même période, entre la fin du XIII^e siècle et le début du XIV^e siècle, *le Liber notitiaes Sanctorum Mediolani*, attribué à Goffredo da Bussero, offre un panorama plus large

¹²⁹ J. R. RAHN, *I monumenti artistici del medio evo nel cantone Ticino*, Bellinzona, Tipo-Litografia di Carlo Salvoni, 1894.

¹³⁰ Evelyn SANDBERG VAVALÀ, *La Pittura veronese, del Trecento e del primo Quattrocento*, Vérone, La Tipografia veronese, 1926.

¹³¹ Giovambattista ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova: con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie*, Padoue, Stamperia del Seminario, 1780.

¹³² Pietro TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia: dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Giulio Einaudi editore, Turin, 1966, (1912).

¹³³ J. R. RAHN, *I monumenti ...*, p. 70-71.

de l'ensemble de l'archidiocèse, permettant notamment d'en définir les anciennes frontières et la distribution administrative. L'ouvrage mentionne ainsi des églises réparties dans cinquante-huit *pievi*, qui appartenaient alors à l'archidiocèse milanais¹³⁴ et qui lui appartenaient encore pour la plupart jusqu'au milieu du XV^e siècle.

Les visites pastorales

Légèrement plus précises que les chroniques et les panégyriques, bien que toujours très laconiques au sujet de l'ornementation des édifices religieux, les visites pastorales, qui se multiplient aux XV^e et XVI^e siècles, ont essentiellement permis d'affiner la datation des édifices ou des décors déjà repérés grâce à d'autres sources¹³⁵.

En ce qui concerne l'ancien diocèse de Milan dans lequel, nous le verrons, une grande partie des édifices recensés sont conservés, *l'Archivio storico diocesano* recèle une grande quantité de fragments, plus ou moins importants, de ces visites qui ont pour certaines fait l'objet de compilations, d'études et de publications récentes¹³⁶. Ces extraits sont réunis dans la Section X de « *l'Archivio* » qui rassemble à elle seule plus de 2600 volumes organisés chronologiquement par *Pieve* et qui retracent ainsi toute l'histoire de l'Église ambrosienne depuis le début du XV^e siècle jusqu'aux premières années du XVIII^e. Nous y trouvons, parmi

¹³⁴ Sont cités les *pievi* de Agliate, Angera, Appiano, Arcisate, Arsago Seprio, Asso, Ballano, Bisca, Bollate, Brebbia, Brivio, Bruzzano, Cannobio, Capriasca, Casorate, Castelseprio, Cesano Boscone, Corbetta, Cornegliano, Dairago, Decimo, Dervio, Desio, Gallarate, Galliano, Gorgonzola, Incino, Lecco, Leggiuno, Locate, Mandello, Mariano, Mezzana, Mezzate, Missaglia, Monza, Nerviano, Oggiono, Ogliate Olona, Parabiago, Pontirolo, Porlezza, Rosate, San Donato Milanese, San Giuliano Milanese, Segrate, Settala, Seveso, Somma, Trenno, Valle di Blenio, Valsassina, Valtravaglia, Varenna, Varese, Vigonzone, Vimercate.

¹³⁵ Un dépouillement encore plus systématique des archives des différents diocèses du territoire étudié, aurait sans doute permis d'identifier un plus grand nombre de décors ou d'édifices aujourd'hui disparus. Cependant, le contexte sanitaire ayant entraîné la fermeture de plusieurs centres d'archives diocésaines et ayant compliqué les déplacements internationaux durant les deux premières années de la réalisation de cette thèse, il a fallu se concentrer sur les édifices identifiables grâce à d'autres types de sources. Les archives diocésaines n'ont ainsi été consultées que dans un second temps, une fois le corpus établi dans sa forme quasi définitive. C'est en grande partie pour cette raison, que ce type de documentation n'a pas ou très peu été exploité ici, pour les monuments situés dans la partie « vénitienne » du corpus. En Vénétie, la documentation fournie par les visites pastorales accomplies dans les différents diocèses est répertoriée dans le programme *Ecclesias Venetae* du SIUSA (Sistema Informativo Unificato per le Soprintendeze Archivistiche). Démarré en 1996, grâce à un effort de collaboration de six diocèses vénitiens (Venise, Padoue, Vicence, Vérone, Trévise et Vittorio Veneto), de la direction générale des archives et du Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, et de la région, le programme *Ecclesias Venetae* a permis d'inventorier et de classer 67 000 notices relatives aux archives ecclésiastiques vénitiennes. Ce fond immense, mériterait que l'on y consacre une recherche à part entière.

¹³⁶ Ambrogio PALESTRA, *Visite pastorali alle pievi di Milano*, Florence, Monastero di Rosano, 1977 ; ID., « Le visite pastorali della diocesi di Milano », *Archiva Ecclesiae*, 22-23, 1979-1980, p. 129-142 ; Cristiana BELLONI, « Visite pastorali milanesi nella seconda metà del XV secolo », *Medioevo dei poteri. Studi di storia per Giorgio Chittolini*, Rome 2012, p. 301-336.

les textes les plus anciens, quelques fragments des visites effectuées durant le XV^e siècle et avant le concile de Trente (durant lequel l'intérêt de telles visites est réaffirmé au cours des sessions VI et XXIV), par les archevêques Bartolomeo Capra entre 1423 et 1424¹³⁷, Nicolò Amidano en 1452¹³⁸, Gabriele Sforza entre 1454 et 1457¹³⁹, Carlo da Forlì en 1460¹⁴⁰, Stefano Nardini entre 1461 et 1484¹⁴¹, Giovanni Arcimboldi entre 1487 et 1488, Guidantonio Arcimboldi entre 1488 et 1497¹⁴², Hippolyte Ier d'Este, en 1498 et Giovanni Angelo Arcimboldi entre 1550 et 1555. Une partie conséquente du fonds concerne ensuite les actes des visites effectuées ou ordonnées par le cardinal Carlo Borromeo, depuis son arrivée à Milan en 1565 jusqu'en 1584. Ces dernières sont plus normées¹⁴³ et plus complètes que les précédentes. Carlo Borromeo réalisa, au moins à deux reprises, la visite de toutes les paroisses du diocèse, et se rendit parfois à plus de deux reprises dans certaines, allant directement à la rencontre de la population¹⁴⁴. Parmi les actes des visites pastorales effectuées par ses successeurs, les volumes qui concernent la visite de Federico Borromeo présentent un intérêt particulier. En effet, ils rassemblent également la retranscription de documents plus anciens, certains remontant jusqu'au XII^e siècle, dont les originaux sont aujourd'hui bien souvent perdus. Ces documents offrent des

¹³⁷ Dans les *pievi* de Gallarate, Milan et Castano.

¹³⁸ Dans la *pievi* de Milan.

¹³⁹ Dans les *pievi* de Rosate, Casorate, Nerviano, Olgiate Olona, Parabiago, Gallarate, Brebbia, Cannobio, Varese, Appiano, Galliano, Agliate, Mariano, Incino, Asso, Missaglia, Porlezza, Bellano, Primaluna, Oggiono, Vimercate, Desio, Corbetta et Milan.

¹⁴⁰ Dans la collégiale de la *pieve* de Rosate

¹⁴¹ Dans les *pievi* de Porlezza, Milan, Corbetta, Desio, Olgiate Olona, Vimercate, Donato in Strada, Appiano, Missaglia, Desio, Bellano, Bollate, Varese, Valtravaglia, Luino, Incino, Valsassina, Lecco, Garlate, Melegnano, Galliano entre autres.

¹⁴² Dans les *pievi* de Milan et de Gorgonzola.

¹⁴³ Au lendemain du Concile de Trente, le cardinal Carlo Borromeo utilise la visite pastorale pour véhiculer et transmettre à l'ensemble de la population de son diocèse les idées de la Contre-Réforme. Il impose une réglementation précise sur la manière de conduire ces visites, et en réaffirme l'importance comme l'explique très bien Ambrogio Palestra : « *Se il primo editto diocesano per la Visita Pastorale è del 1566 tuttavia le disposizioni normative sul dovere del vescovo di compire la visita e sul modo di effettuarla si trovano già nelle « constitutiones et decreta » del 1^o Concilio Provinciale del 1565 sotto il titolo « De Visitatione ». Saranno le Costituzioni emanate dal santo assieme ai vescovi della sua provincia ecclesiastica, la prima parte di una lunga serie di disposizioni e di norme via sempre più ricca che si trova in quasi tutti i concili ed i sinodi diocesani. Perché San Carlo voleva nella visita pastorale raggiungere lo scopo di rendere operanti i decreti e le norme stabilite nei concili e nei Sinodi; l'azione pastorale di S. Carlo è essenzialmente unitaria ed il contatto immediato della sua forte personalità coi parroci, il clero, le confraternite e il popolo mirava ad immettere nella vita religiosa il nuovo fermento ella riforma tridentina. San Carlo, rifacendosi ai decreti tridentini ricorda che la Sacra Visita è inter munera praecipua del vescovo perché essa ha lo scopo altissimo di conservare o rinnovare incorruptam orthodoxamque doctrinam et probatam morum disciplinam. La Visita poi deve essere compiuta con ordine, prima le parrocchie della città e poi quelle forse, prima la cattedrale e poi le altre parrocchie cittadine; in seguito, le confraternite i seminari, le associazioni, gli ospedali e gli altri luoghi pii.* » A. PALESTRA, « Le visite pastorali ... », p. 132-133.

¹⁴⁴ A. PALESTRA, « Le visite pastorali ... », p. 132.

informations précieuses sur la fondation de certaines paroisses, l'érection de certains édifices ou la dédicace première de certaines églises. C'est le cas notamment de la petite église de San Gottardo à Carmine Superiore pour laquelle sont copiés dans les actes des visites effectuées dans la *pieve* de Cannobio du temps du cardinal Borromée¹⁴⁵, plusieurs documents dont les originaux dataient du 6 janvier et du 25 mars 1332¹⁴⁶. Ces écrits attestent de la volonté des habitants de Carmine de faire construire cette église en l'honneur de San Gottardo. Les hommes de Carmine demandèrent à l'archevêque qu'il autorise l'érection de cette nouvelle église paroissiale, en assumant ses frais de construction et de fonctionnement et en accordant à la communauté la possibilité d'avoir à résidence un aumônier pour que les offices y soient célébrés de manière régulière, ce que l'archevêque leur concède le 6 janvier 1332¹⁴⁷.

Pour le diocèse de Côme, ne sont conservées que deux grandes visites pastorales effectuées entre le XI^e et le XVI^e siècle : celle de Gerardo Landriani qu'il fit entreprendre par ses vicaires épiscopaux entre 1444 et 1445¹⁴⁸ et celle de Feliciano Ninguarda qui date, quant à elle, de la fin du XVI^e siècle (entre 1589 et 1593). La première, plus succincte que la suivante ne se concentrait que sur Côme et les *pievi* du Lario et de la Valtellina. Il n'y est fait aucune mention de l'ornementation des églises citées, on s'y intéresse davantage à la description de la vie religieuse locale et du clergé. Elle ne pouvait donc pas être d'un grand secours dans le cadre du recensement d'images. La visite de Feliciano Ninguarda est en revanche, beaucoup plus riche en informations concernant les églises du territoire (qu'elle couvre intégralement¹⁴⁹) et leur décor. Parmi les 792 églises qu'il visita ou fit visiter, les actes mentionnent clairement l'existence de peintures en 205 occasions parmi lesquelles nous dénombrons, par exemple, 55 descriptions de décors absidaux, et d'autres mentions plus succinctes. Malheureusement, parmi les 55 décors décrits très peu ont pu être inclus dans cette recension, car ils n'entrent pas tous dans le cadre chronologique fixé pour cette recherche. Par ailleurs, même lorsque le décor est décrit dans les actes des visites, il n'est pas toujours daté. C'est le cas par exemple de l'ancien décor de l'abside de l'église de San Giacomo à Spurano dans l'ancienne *pieve* d'Isola sur le lac de Côme. En 1593, l'évêque Feliciano Ninguarda décrit la petite église de la sorte : « *non lontana della canonica. Ha una cappella di mezza volta, pinta con Dio Padre, li 4 Evangelisti*

¹⁴⁵ *Archivio Storico Diocesano*, Sezione X, Pieve di Cannobio, vol. XXX, fol. 4- 49; *Archivio Storico Diocesano*, Sezione X, Pieve di Cannobio, vol. XXVI, fol. 32.

¹⁴⁶ L'un d'eux est daté du 25 mars 1322, mais il s'agit sans doute d'une erreur de retranscription.

¹⁴⁷ *Archivio Storico Diocesano*, Sezione X, Pieve di Cannobio, vol. XXX, fol. 49.

¹⁴⁸ Celle-ci est retranscrite et commentée dans le volume suivant : Elisabetta CANNOBIO,, *La visita pastorale di Gerardo Landriani alla diocesi di Como (1444-1445)*, Milan, Unicopli, 2001.

¹⁴⁹ Soit au total, 31 *pievi* et 200 paroisses dans lesquelles il examine lui-même ou fait examiner tous les édifices religieux quel que soit leur taille ou leur importance.

e li 12 Apostoli et con certe tavole dipinte che servono per una anconetta a detto altare (...) »¹⁵⁰. Sans mentionner une quelconque fourchette de datation pour le décor aujourd'hui disparu, il ne nous est donc pas possible d'en dire bien davantage.

2. L'observation *in situ*

Néanmoins, le caractère original de la recherche menée dans le cadre de cette thèse a rendu nécessaire la combinaison de cette approche bibliographique avec une démarche empirique de prospection sur le terrain.

a) Une autre méthode de recensement des images

Ce travail a permis de découvrir un petit nombre de décors qui devaient entrer dans la composition finale du corpus et qui n'avaient pas été mentionnés dans les publications parcourues jusqu'alors. Cela concerne essentiellement les édifices alpins de moindre importance, pour lesquels certains éléments de décor ont été privilégiés par les chercheurs qui ont parfois omis de reporter l'ensemble des éléments peints ou sculptés figurant à l'intérieur ou à l'extérieur de l'édifice. Ce fut le cas en particulier de *l'Imago Pietatis* de la façade de la petite église de santa Perpetua à Tirano. La petite église paroissiale était bien mentionnée dans certains des répertoires précédemment cités, en particulier dans l'étude de Damien Bigini sur les *Maiestas Domini* aux apôtres de l'ancien diocèse de Côme dans lequel elle se situe, néanmoins ceux-ci ne faisaient pas mention de *l'Imago Pietatis* externe. Celle-ci n'est évoquée de manière succincte que dans quelques ouvrages spécialisés traitant spécifiquement de l'édifice et de son ornementation peinte¹⁵¹. Néanmoins, ces ouvrages ne s'accompagnent pas, à ma connaissance,

¹⁵⁰ Feliciano NINGUARDA, *Atti della visita pastorale di F. Ninguarda. Vescovo di Como (1589-1593)*, Côme, Newpress, 1992, vol. II, p. 267 ; Luigi Mario BELLONI « I monumenti romanici della pieve d'Isola », *Arte Lombarda*, VII, 1, 1962, p. 105-118 ; Mariaclotilde MAGNI « Aluni affreschi medioevali in chiese del lago di Como », 1954-1955, *Rivista Archeologica dell'antica Provincia e Diocesi di Como*, 1954-1955, n°136-137, p. 45-52.

¹⁵¹ On en retrouve une mention très brève dans l'ouvrage de Gianluigi Garbellini à la page 28. Là l'auteur mentionne « *la lunetta ad arco a sesto acuto, con l'affresco, oggi in parte sinto, raffigurante la Pietà – il busto del Cristo sofferente tra Maria e Giovanni – tipicamente quattrocentesca, parebbe indicare che la facciata non sia l'originale. Si suppone, pertanto, che dell'antica, demolita con l'ampliamento della chiesa, siano state recuperate le pietre del portico da impiegare nella nuova. [...] Non si può tuttavia escludere un'ipotesi diversa, forse più probabile, secondo la quale l'aggiunta alla primitiva cappella potrebbe risalire al XII secolo con l'instaurarsi della famiglia dei monaci nelle strutture militari dei Capitanei di Stazzona, ormai inservibili. [...] La lunetta ad ogiva sopra il portale sarebbe stata realizzata, in tal caso, nel corso di interventi successivi.*

de reproductions photographiques de grandes dimensions permettant de poursuivre l'analyse de cette image¹⁵². De même, les oratoires de San Nazzaro e Celso à Sologno ou de San Salvatore à Caltignaga dans la province de Novare, ont tous deux été largement étudiés pour leurs fresques absidiales. En revanche, les décors extérieurs de ces deux édifices, aujourd'hui à peine lisibles, n'ont jamais attiré l'attention des chercheurs, qui passent bien souvent à côté des restes de polychromies et du tracé encore bien visible de certaines fresques sur le tympan de San Salvatore de même que sur la façade et les parois latérales extérieures de San Nazzaro e Celso.

b) Constituer une banque de données iconographique

D'ailleurs, au-delà de la découverte éventuelle de décors qui n'avaient pas encore été recensés, l'un des intérêts majeurs de ce travail de terrain est d'avoir permis de constituer une large banque de données iconographiques qui a servi de support à cette étude, et qui je l'espère, servira également à d'autres chercheurs pour des travaux futurs. Si certains décors recensés dans ce corpus jouissent, de fait, d'une abondante bibliographie et d'une riche documentation iconographique à l'image de la chapelle des Scrovegni de Padoue¹⁵³, pour d'autres petites églises paroissiales, chapelles ou oratoires ruraux, la documentation iconographique était très souvent lacunaire voire absente et les sources ne permettaient pas de voir précisément la disposition ou le sujet des fresques ou sculptures qui pouvaient y être conservées. Le présent volume et les annexes de cette thèse ont donc pour vocation de mettre à la disposition des chercheurs le fruit des quatre campagnes photographiques menées sur le terrain entre 2019 et 2023. Malheureusement, le contexte sanitaire l'accès parfois difficile à certains édifices et l'ampleur du corpus a empêché d'étendre ce travail sur le terrain à l'ensemble des édifices. Ces observations *in situ* n'ont donc pu être menées que dans cinquante-quatre églises du corpus encore au moins en partie existantes, auxquelles s'ajoutent les visites des musées dans lesquels

Considerando la storia del monastero, già profondamente in crisi nei primi decenni del XV secolo, pare infatti poco probabile che allora si sia provveduto all'ampliamento della chiesa, il quale trova invece valida motivazione negli anni di fioritura del convento » voir : Gianluigi GARBELLINI, *Santa Perpetua e San Remigio. Antiche chiese gemelle alle porte della Rezia*, Sondrio, Cooperativa editoriale Quaderni Valtellinesi, 2019 [1^{ère} édition 2005].

¹⁵² L'ouvrage de Gianluigi Garbellini précédemment cité propose deux reproductions photographiques en couleur de petites dimensions (Ibid. p. 24 et 25).

¹⁵³ Il faut toutefois reconnaître ici que la documentation iconographique concernant la chapelle des Scrovegni n'est pas absolument exhaustive pour l'ensemble de l'édifice. Les fresques du chœur (qui ne sont pas de la main de Giotto) sont en effet assez peu documentées tant visuellement que d'un point de vue historiographique.

sont conservés certains vestiges de fresques décrochées d'édifices aujourd'hui détruits ou destitués de leur ornementation d'origine pour des raisons de conservation.

c) Retrouver la réalité historique des édifices médiévaux

Enfin, il faut ajouter que la prise de connaissance *in situ* des différents monuments qui composent le corpus a permis d'avoir une meilleure appréciation de la dimension de chacune des images et de leur visibilité, mais aussi de l'accessibilité, de l'éloignement ou au contraire de la proximité géographique des différents sites recensés. Ces observations directes, avaient essentiellement pour objectif de corriger, ne serait-ce que partiellement l'écart chronologique et géographique qui me sépare des images que j'étudie.

La visibilité des images

La présence de tel écarts entre notre appréciation contemporaine des édifices médiévaux et leur réalité première se fait d'ailleurs encore sentir davantage plus prégnante lorsqu'il s'agit d'évoquer la visibilité de certaines images dans le déploiement axial du décor à l'intérieur des édifices religieux. Pour le chercheur qui voudrait se faire une idée sur cette question il est nécessaire de réfléchir et de prendre en considération l'existence, par exemple, dans ces églises italiennes, des *tramezzi*, ces clôtures liturgiques qui venaient diviser en deux l'espace interne de l'église. Dans la majorité des cas cette séparation prenait place entre la partie de l'édifice accessible aux laïcs et celle réservée aux clercs, comme en attestent de nombreux témoignages. Cette division entre les laïcs et les clercs remonte déjà au VII^e siècle, où de premières séparations isolant le sanctuaire commencent à apparaître dans les églises carolingiennes. Au XI^e siècle, en Italie et en Angleterre surtout, on commence à construire de hauts murs de chancel qui occultent davantage la vue du sanctuaire pour les fidèles¹⁵⁴. À ces *tramezzi* peuvent également se substituer des dispositifs plus mobiles, comme les voiles ou des tentures évoquées par Guillaume Durand évêque de Mende dans son *Rationale divinatorum officiorum* rédigé dans les années 1290. Qu'il s'agisse d'un véritable mur ou d'un voile, ceux-ci ont toujours la même fonction. Ils séparent les clercs des laïcs afin qu'ils ne puissent se voir réciproquement :

« Et, à propos de cela, il est à remarquer que l'on suspend trois sortes de voiles dans l'église à savoir : celui qui couvre les choses

¹⁵⁴ J. BASCHET, *L'iconographie ...*, p. 74.

saintes, celui qui sépare le sanctuaire du clergé, et celui qui sépare le clergé du peuple. [...] le troisième voile a tiré son origine du cordon de muraille ou paroi qui, dans la primitive Église, faisait le tour du chœur et ne s'élevait que jusqu'à hauteur d'appui, ce qui s'observe encore dans certaines églises. Et on ne donnait pas plus d'élévation à ce mur, afin que le peuple, voyant le clergé psalmodier et chanter, en prît un bon exemple. [...] Cependant, maintenant, on dresse en général ou on place un voile, ou bien enfin on élève un mur entre le clergé et le peuple, afin qu'ils ne puissent se voir réciproquement ; comme si l'on disait, par cette action même, au prêtre : « Détourne tes yeux, pour qu'ils ne voient pas la vanité, etc. »¹⁵⁵.

Outre cette hiérarchisation entre clercs et laïcs, il semblerait que, dans certains cas, ces *tramezzi* aient pu avoir une fonction différente, celle de séparer parmi les fidèles, les hommes des femmes. C'est en tous les cas ce que rapporte Opicino de' Canistris à propos des églises de Pavie en témoignant du fait que, au début du *Trecento*, ce type de séparation liturgique était extrêmement répandue dans la région et avait un impact certain sur la visibilité de l'autel, surtout pour la branche féminine des fidèles :

« Toutes les églises, les petites comme les plus grandes, ont au milieu le mur du chancel, qui sépare les hommes des femmes, cette structure solide, sans ouvertures ni fenêtres, à cause de laquelle les femmes ne sont en mesure de voir l'autel qu'à travers une petite porte centrale dans les petites églises et, dans les plus grandes, à travers trois portes, dont les battants peuvent être fermés en certaines occasions, une fois l'office terminé »¹⁵⁶.

Dans le *Rationale* de Guillaume Durand cette division entre hommes et femmes à l'intérieur de l'espace cultuel est également évoquée dès le chapitre inaugural du premier Livre.

¹⁵⁵ Guillaume DURAND, *Rationale divinorum officiorum*, ed A.Davril et T.M.Thibodeau, Tunjout, Brepols (CCCM, 140), 1995, I, III, 35 : « Circa hoc autem notandum est quod triplex genus ueli suspenditur in ecclesia, uidelicet quod sacra operit, quod sanctuarium a clero diuidit, et quod clerum a populo secernit. (...) Tertium inde habuit originem quia in primitiua Ecclesia paribolus, id est paries qui circuit chorum, non eleuabatur nisi usque ad apodiationem, quod adhuc in quibusdam ecclesiis obseruatur, quod ideo fiebat ut populus uidens clerum psallentem inde bonum sumeret exemplum ». Traduction française de Charles Barthélemy, Paris, Louis VIVIÈS, 1854.

¹⁵⁶ OPICINO DE'CANISTRIS, *Liber de laudibus civitatis Ticinensis*, in. *Rerum Italicarum scriptores*, XI, Milan, 1727, p. 19 : « habent autem omnes tam magnae quam parvae ecclesiae in medio murum cancellorum, quibus separantur a mulieribus viri, totum solidum sine foraminibus vel fenestris unde non possunt mulieres altare videre nisi per unum ostium in medio in parvis ecclesiis, in maioribus vero per tria ostia, quae cum necesse fuerit possunt claudi valvis celebratis officiis ». Passage déjà cité par Michele BACCI, *Lo spazio dell'anima. Vita di una Chiesa medievale*, Bari, Laterza, 2005, p. 84-85 ; par Arthur Kinsley PORTER, *Lombard architecture*, vol.I, Londres, Blackwood, 1917, p. 64, et par Tiziana FRANCO « Sul « Muricciolo » nella chiesa di Sant'Andrea di Sommacampagna « per il quale restavan divisi gli uomini dalle donne », *Hortus Artium Medievale*, vol. 14, 2008, p. 183.

Ici, l'évêque assigne même de manière très précise la partie nord de l'église aux femmes et la partie sud aux hommes et suggère que cette séparation est nécessaire pour éviter aux hommes et aux femmes de succomber à leurs désirs à l'intérieur de l'église :

« Dans l'assemblée de l'église, les femmes et les hommes sont séparés les uns des autres [...]. La cause de cette séparation, c'est que, si la chair de l'homme et de la femme étaient réunies de plus près, leurs corps seraient enflammés à la luxure. [...] les hommes sont dans la partie du midi, et les femmes du côté du nord ou du nord-est [...] »¹⁵⁷.

Dans le corpus rassemblé, de nombreux édifices devaient être divisés par un tel élément structurant. Dans l'église abbatiale de Viboldone par exemple, il est probable qu'une double séparation ait même existé, entre les fidèles et les membres de la communauté religieuse des *Umiliati* d'une part, mais également au sein de la communauté même entre les frères et les sœurs. Ainsi, la reconstitution mentale de ces barrières liturgiques, de même que leur franchissement effectif lors de l'enquête de terrain, permettent d'apprécier le fait que l'ensemble des images présentes dans l'église n'était pas nécessairement destiné à l'ensemble des fidèles. Certaines étaient semble-t-il réservées à des groupes de l'assemblée (hommes, femmes, clercs, laïcs etc.) et restaient invisibles aux autres.

Néanmoins, la quasi-totalité de ces dispositifs ont été détruits à partir de la fin du XV^e siècle et de manière encore plus systématique au siècle suivant. Il est donc difficile d'avoir une idée précise de la manière dont chacune des personnes qui assistaient à l'office, fidèles, clercs, hommes et femmes, percevaient les images qui ornent les différentes parties de l'édifice¹⁵⁸. Toutefois, l'étude de terrain permet d'avoir une meilleure appréhension de l'espace et de la hauteur à laquelle se trouvent certaines fresques ou sculptures, ce qui autorise la formulation d'hypothèses plus solides à propos de cette question de la visibilité. Ce sont ces prospections *in situ* qui permettent par exemple d'affirmer dans le cas d'un édifice comme la basilique San

¹⁵⁷ G. DURAND, *Rationale ...*, I, I, 46. « *In conventu ecclesia mulieres et uiri seorsum habitant [...] Causa autem diuisionis est quia caro iuri et mulieris si propius accesserint ad libidinem accenduntur [...]. Masculi autem in australi, femine in boreali siue in aquilonari [...]* ». Traduction française de Charles Barthélemy, Paris, Louis Viviers, 1854.

¹⁵⁸ Au sujet de ces *tramezzi* je me permets de renvoyer aux nombreuses études de Tiziana FRANCO en plus de celles déjà citées : « *Appunti sulla decorazione dei tramezzi nelle chiese mendicanti : la chiesa dei Domenicani a Bolzano e di Santa Anastasia a Verona* », dans Arturo Carlo Quintavalle (dir.), *Arredi liturgici e architettura*, Milan, Electa, 2007, p. 115-128 ; « *Item in piscibus pro magistris qui aptaverunt pontem* » : note sul tramezzo die Santi Giovanni e Paolo a Venezia », dans M. Nezzo et G. Tomasella (éds.), *Sotto la superficie visibile : scitti in onore di Franco Bernabei*, Trévise, Canova, 2013, p. 163-170 ; « *Separzioni liturgiche e decorazione pittorica in ambito veronese (XII-XIV secolo)* », *Hortus artium medievalium*, 25, 2019, p. 496-505.

Bassiano de Lodi Vecchio que, même en admettant la présence très probable d'un *tramezzo* élevé sur lequel devait être accrochée une croix peinte, la *Maiestas Domini* de la conque absidiale devait rester bien visible pour le fidèle depuis l'entrée au-dessus de cette clôture, du fait de l'élévation de l'église et de la monumentalité des fresques en question. Ces deux variables sont difficilement perceptibles par l'entremise de la photographie.

C'est en somme uniquement en traversant les barrières liturgiques de ces églises – au moins métaphoriquement – que l'on peut véritablement apprécier l'écart qui existait alors entre les « images visibles » et certaines images dont l'efficacité devait tenir de leur simple présence. Il est en effet dans ces églises des représentations peintes ou sculptées qui ne semblent pas avoir été destinées à être vues, ni par les fidèles, ni même par les clercs eux-mêmes car leur localisation les rend difficilement accessibles. Je pense notamment à certaines images peintes dans l'embrasure des fenêtres de l'abside ou du revers de façade. C'est dans l'une de ces embrasures, celle de la fenêtre d'axe surmontant directement la table d'autel, que prend place par exemple, le crucifix peint dans l'abside de l'église de San Pietro à Teglio

Retracer l'histoire des lieux

En outre, les observations des églises *in situ* permettent d'apprécier l'histoire de certains édifices qui, pour beaucoup, sont construits sur les ruines ou les fondements de constructions plus anciennes. Il m'a ainsi été donné de pouvoir visiter des monuments faisant l'objet de campagne de restauration ou de fouilles archéologiques encore en cours. Ce fut le cas notamment pour l'oratoire de Solaro, la petite église de San Zeno « dell'oselet » de Castelletto di Brenzone (**fig. 209**), celle de San Marcello à Umin de même que pour le petit oratoire de Sant'Agostino à Caravate. Ainsi, lors de ma première visite à l'oratoire Biraghi de Solaro en octobre 2020, l'intégralité du pavement avait été retirée afin de tenter de retrouver le sol d'origine de l'oratoire médiéval. Ces fouilles archéologiques ont permis, dans le cas présent, de faire apparaître, sous les fondations de l'édifice actuel, les traces d'une construction religieuse plus ancienne ainsi que plusieurs sépultures contenant des restes humains¹⁵⁹. À Caravate, des ossements divers collectés lors des fouilles de l'aire archéologique environnante

¹⁵⁹ Ces sépultures sont sans doute celles des membres de la famille Biraghi qui firent ériger le petit oratoire, et leur redécouverte récente (en 2019) pourrait permettre de mieux interpréter les fresques de la seconde travée de l'édifice, plus récentes que celles du sanctuaire et de la première travée : « le sepolture sotto la chiesette aiutano ad interpretare meglio gli affreschi », *Il Notiziario*, 1 mars 2019, p. 23.

(débutées en 2003) étaient entreposés à l'intérieur du petit oratoire aujourd'hui désacralisé, érigé sur un ancien cimetière.

En les fréquentant de manière rapprochée, il est également possible, en plus de celle de l'édifice, d'avoir un aperçu de l'histoire des images elles-mêmes et de la manière dont elles ont pu être « vécues » et utilisées aussi bien par leurs contemporains que par les fidèles et autres visiteurs jusqu'à aujourd'hui. Une observation rapprochée permet notamment de prendre connaissance des marques laissées par certaines pratiques culturelles ou liturgiques. Dans certains cas, il s'agit de graffitis incisés dans la paroi murale directement dans la couche picturale qui sont pour certains très anciens. Ailleurs, certaines fresques portent les marques de pratiques populaires, remontant parfois à la période médiévale. Lorsqu'elles impliquaient l'utilisation de cierges dont la fumée a pu laisser, sur la couche picturale, des traces noires caractéristiques qui sont parfois encore bien visibles. Cela concerne notamment le rite de « l'*apostolare* »¹⁶⁰ pratiqué dans la zone subalpine de l'ancien diocèse de Côme dont les empreintes sont encore partiellement visibles dans les édifices ecclésiastiques de Rovio, Ditto, Albizzate, Corzoneso, Camignolo et Bellinzona.

*

* *

Ces premières confrontations directes avec les décors axiaux des églises d'Italie septentrionale devaient d'ailleurs conduire à un approfondissement de mes recherches visant à retrouver, au moins partiellement, les réalités médiévales de ce territoire. Ce travail avait également pour objectif de redéfinir plus précisément les bornes géographiques de mon corpus, sans se laisser contraindre par les cadres des frontières administratives et religieuses contemporaines, et de réévaluer les différents facteurs qui permettent de mieux appréhender la réalité politique, religieuse et artistique de l'Italie seigneuriale de la fin du Moyen Âge.

¹⁶⁰ Nous reviendrons plus en détail sur cette pratique et son importance dans le déploiement du programme absidiale des églises de l'ancien diocèse de Côme et de la zone subalpine de la Lombardie dans le chapitre 9.

CHAPITRE 3 - À LA RECHERCHE DE L'ITALIE MÉDIEVALE

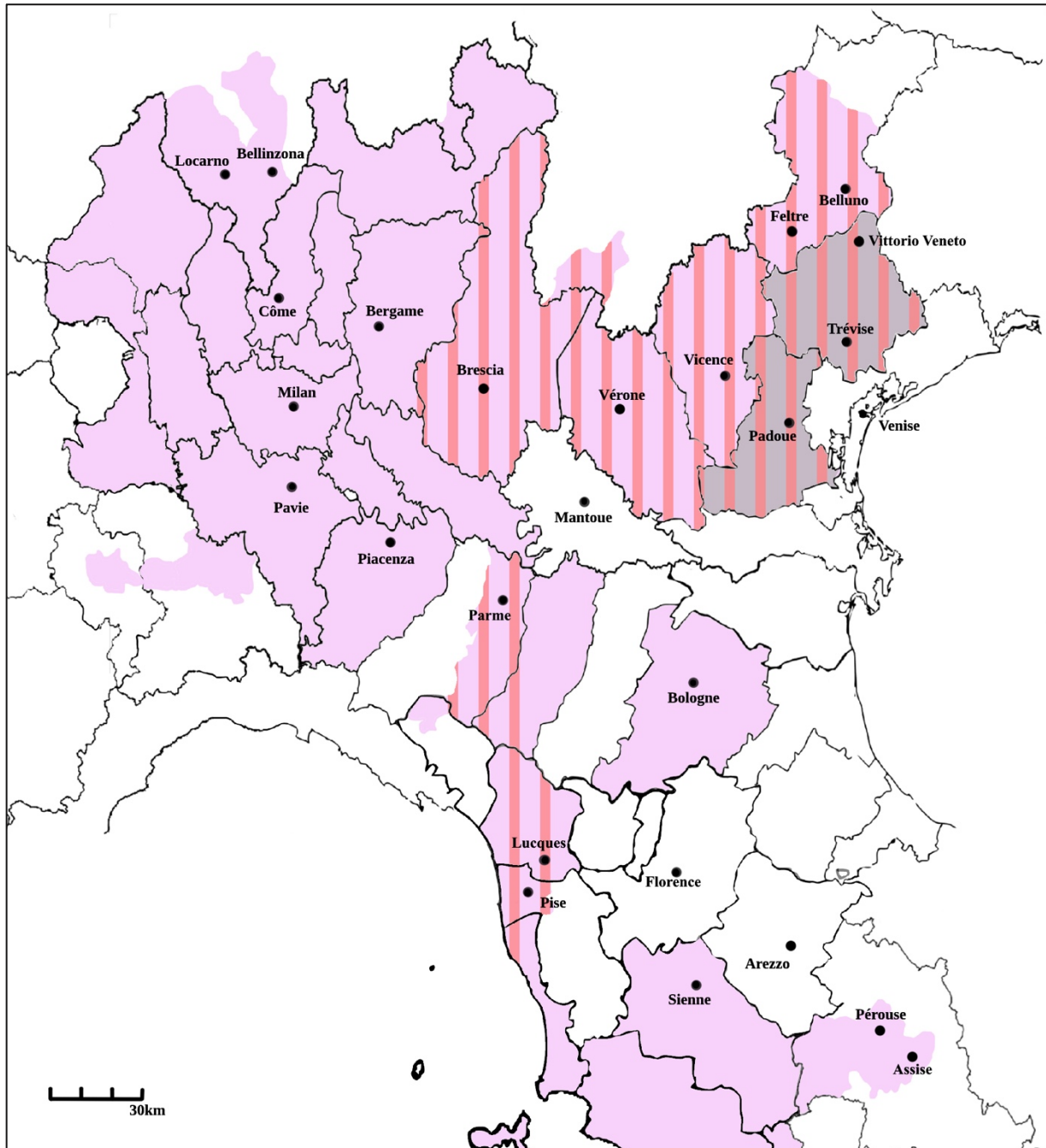
Comme énoncé lors du chapitre précédent, malgré une première délimitation géographique du corpus à l'ensemble de l'Italie septentrionale, il était évident que pour être réellement pertinent le cadre spatial de mon enquête devait être basé sur la réalité médiévale de la péninsule italienne. Néanmoins, ce n'est qu'après avoir effectué un premier inventaire, qui rassemblait déjà un nombre assez conséquent d'édifices, qu'une zone géographique plus spécifique, s'étendant d'ouest en est de la province de Verceil, dans le Piémont actuel, à la province de Belluno en Vénétie, a commencé à se dessiner à l'intérieur de ce grand ensemble que constitue « l'Italie septentrionale ». Cette zone se caractérisait par la richesse, mais également par la cohérence, à la fois thématique et stylistique du matériel iconographique qui avait pu y être observé. Ce premier constat devait me permettre de réorienter mes recherches afin de pouvoir expliquer la cause de la relative homogénéité artistique observable dans cette zone.

Ce troisième chapitre se propose donc de retracer les modalités et les étapes de la définition précise du cadre géographique du corpus iconographique de ma thèse. Pour ce faire j'exposerai tour à tour les différents facteurs à prendre en considération lorsqu'il s'agit de chercher à retrouver les réalités médiévales d'un territoire comme le territoire italien. Ensuite, je m'attarderai plus spécifiquement sur les éléments permettant de recréer le paysage artistique du territoire ainsi défini, ce qui me permettra de présenter la répartition (chronologique, géographique et typologique) du corpus iconographique ainsi délimité. Il conviendra également, pour conclure ce chapitre, d'évoquer l'impossibilité de retranscrire fidèlement le paysage monumental d'une Italie médiévale aujourd'hui en grande partie disparue.


I — RETROUVER LES RÉALITÉS MÉDIÉVALES DU TERRITOIRE


1. Administration politique du territoire


Carte n°1 : Administration politique du territoire



© Vasile Pauline – mai 2023

 Zone d'expansion maximale du territoire dominé par les Visconti à la mort de Gian Galeazzo en 1402.

 Zone d'expansion maximale du territoire dominé par les Scaligeri en 1336.

 Territoires administrés par les Carraresi entre 1318 et 1388 puis entre 1392 et 1405 et par les Visconti entre 1288 et 1392.

Les premières recherches menées dans le but d'expliquer la richesse et la relative homogénéité artistique observable dans cette zone s'étendant de Verceil à Belluno, ont montré que celle-ci correspondait – au moins pour la partie vraiment septentrionale du territoire italien – à l'aire d'expansion maximale du domaine des Visconti à la mort de Gian Galeazzo en 1402. Un facteur politique particulièrement intéressant d'autant qu'il permettait de réaffirmer les bornes chronologiques préalablement définies, puisque la domination des Visconti s'étend de 1262 – année de l'élection d'Otton Visconti en tant qu'archevêque de Milan – à la fin de la République ambrosienne marquée par l'entrée de Francesco Sforza à Milan en 1450.

À cette donnée s'ajoutait, le constat de l'appartenance de nombreux commanditaires (des décors ou des édifices eux-mêmes) à l'entourage plus ou moins direct de cette grande famille milanaise, sans que cela ne constitue malgré tout une règle absolue. Dans la campagne au nord-ouest de Milan, les petites fondations nobiliaires fleurissent en effet durant toute la seconde moitié du *Trecento*. Ces oratoires reprennent à leur compte le modèle initié par les Visconti dans leur petite église de San Gottardo in Corte à Milan, dans une volonté de se conformer au style de vie et à la dévotion de la famille princière¹⁶¹. Ils se caractérisent par des lignes architecturales très simples s'opposant à l'intérieur à un déploiement de décor fastueux¹⁶². Il en existe aujourd'hui encore quatre exemples particulièrement intéressants à Solaro, Lentate sul Seveso, Mocchirolo et Albizzate, construits successivement entre 1363 pour l'oratoire le plus ancien (celui de Solaro)¹⁶³ et les années 1375-1380 pour le plus récent (« *l'oratorio visconteo* » d'Albizzate)¹⁶⁴. Ces quatre édifices ont une destination très similaire et partagent de nombreuses caractéristiques architecturales et décoratives. Bien qu'étant parfois adjacents au palais de leur

¹⁶¹ Rossana FERRARI (dir.), *Stupore & Bellezza. L'oratorio Santi Ambrogio e Caterina a Solaro*, Solaro, Associazione amici dell'oratorio Santi Ambrogio e Caterina, 2010, p. 9.

¹⁶² Lavinia M. GALLI « Storia e committenza della decorazione pittorica », dans Valeria Pracchi, *L'oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008, p. 13.

¹⁶³ « 1363, 9 maggio. Ambrogio di Birago, cittadino milanese, fa costruire una chiesa (SS. Ambrogio e Caterina) in Solaro, pieve di Seveso. Licenza ai preti Guglielmolo priore della casa di S. Maria de Predelesca, diocesi di Milano, Giov. Vismara rettore di Lemate Limbiate e fra Martino di Senago, eremita di S. Ambrogio ad nemus di porre le prime pietre. », *Registrum Ambrosoli Anni cur MCCCLVII et MCCLXIII*, Emilio MOTA « Notai milanesi del Trecento », *Archivio storico lombardo: giornale della Società storica lombarda*, XXII, série 3, vol.4, fasc.8, 1895, p. 369-370. Diego di Sant'Ambrogio mentionne également un document daté du 26 mars 1367 qui désigne Ambrogio Biraghi comme fondateur de l'oratoire et commanditaire du bénéfice qui y est associé : « ut ex istrumento 26 Martii 1367, receput per Ecclesiae ac Beneficii SS. Ambrogio et Catherina Loci Solarii in plebe Sevesi », Diego di SANT'AMBROGIO, « L'oratorio di Solaro presso Saronno », *Archivio storico lombardo: giornale della Società storica lombardo*, XX, 1893, p. 854, note 1.

¹⁶⁴ L. M. GALLI « Storia e committenza... », p. 13.; Roberto CASSANELLI « Milano », dans *La Pittura in Lombardia: Il Trecento* (T.1), Milan, Electa, 1993, p. 58-61; Denise ZARU, « Lignage noble et dévotion familiale. Les systèmes décoratifs des oratoires lombards dans l'entourage des Visconti », dans S. ROMANO et D. ZARU (éds.), *Arte di corte in Italia del Nord: programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, Viella, Rome, 2013, p. 275-294.

fondateur (c'est le cas de l'oratoire de Lentate sul Seveso et de celui d'Albizzate), ils ne sont jamais intégralement inclus au sein d'une structure castrale¹⁶⁵. Contrairement aux chapelles privées des églises ou des demeures princières, leur édification s'accompagnait de l'institution d'un bénéfice pour subvenir aux besoins du prêtre qui y officiait, documenté avec certitude dans le cas de l'oratoire Biraghi de Solaro¹⁶⁶ et de celui de Santo Stefano à Lentate sul Seveso. Ceci indique qu'on y rendait un office public. De même, à la différence des chapelles privées d'église, et bien que ce dernier accueille également le tombeau de son propriétaire, l'érection de ces édifices ne semble pas avoir eu pour objectif premier de répondre à un tel besoin funéraire. Les autres monuments de cette série n'ont d'ailleurs pas servi de mausolée familial à leur donateur. De plus, malgré leurs dimensions restreintes, tous ces oratoires présentent un plan articulé avec une division de l'espace liturgique. Autant d'arguments qui permettent d'affirmer que ces édifices étaient conçus, dès l'origine, comme des fondations semi-publiques, destinées à accueillir non seulement les membres de la famille des donateurs et leurs proches, mais également les habitants de la campagne alentour¹⁶⁷. C'est pour cela qu'il m'a semblé nécessaire d'inclure ces édifices au corpus, à la différence des chapelles privées d'église ou de celles incluses entièrement au sein d'une architecture domestique ou castrale, réservées à leurs seuls commanditaires.

Ces fondations nobiliaires du *contado* milanais auxquelles nous pourrions ajouter les exemples de San Giovanni in Conca et la chapelle ducale de San Cristoforo sul Naviglio, ne sont pas pour autant des cas isolés au sein du présent corpus et ne sont pas toutes rattachables à l'entourage des Visconti. Celles-ci me sont en réalité très vite apparues comme une composante importante du paysage religieux de l'Italie seigneuriale dès les premières années du XIV^e siècle. C'est à cette typologie de lieu cultuel que peuvent en effet se rattacher la chapelle des Scrovegni et l'oratoire San Giorgio de Padoue, ainsi que la petite église de la Santissima Trinità de Feltre, tous construits à l'image de l'Oratoire Porrò de Lentate sul Seveso pour servir à la fois d'oratoire public et de chapelle funéraire à leurs commanditaires, Enrico Scrovegni, Raimondino de'Lupi et Cristoforo dal Coro. C'est en partie pour cette raison que la délimitation du présent corpus ne se cantonne pas exactement aux frontières de l'extension maximale de la domination Visconti telle qu'elle est présentée sur la carte ci-dessus.

¹⁶⁵ D. ZARU, « Lignage noble ... », p. 280.

¹⁶⁶ Ibid., p. 280 et R. Ferrari stipule que ce bénéfice s'accompagnait d'une obligation de célébrer un certain nombre de messes chaque année : R. FERRARI (dir.), *Stupore & Bellezza...*, p. 10.

¹⁶⁷ D. ZARU, « Lignage noble ... », p. 281-282.

De fait, les Visconti ne sont pas, sur l'ensemble de la période considérée, la seule puissance politique notable de cette Italie seigneuriale. La cité de Padoue par exemple, qui y est ici englobée, ne fut en réalité sous domination des Visconti qu'entre 1388 et 1392, même si elle reste fortement sous influence milanaise jusqu'en 1402. Il en est de même pour la province de Vérone qui ne peut être considérée sous domination directe des Visconti, qu'entre 1388 et 1402. Par ailleurs, la ville de Venise comme sa province, de même que celles de Trévise et de Vittorio Veneto (Ceneda) n'ont jamais été sous domination milanaise.

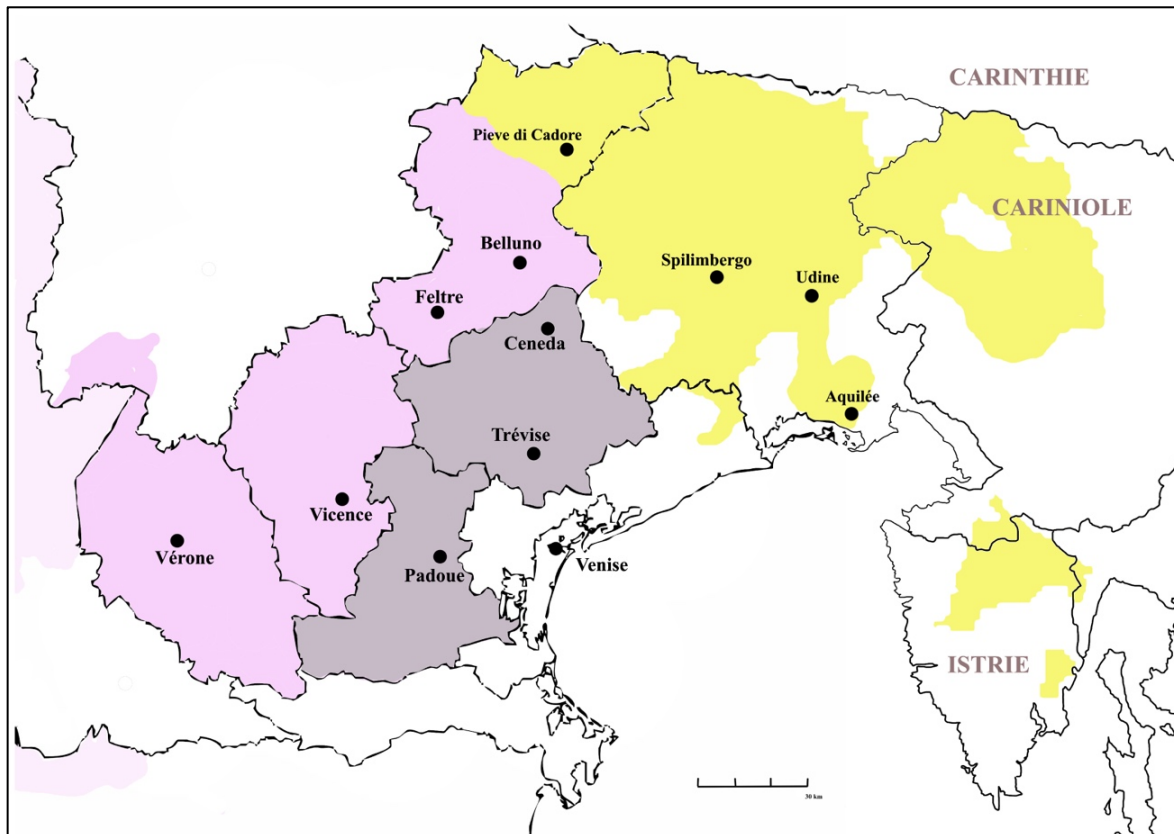
Pour mieux saisir l'intégralité de la zone « d'homogénéité » découverte après les premiers recensements effectués, il était nécessaire de dresser un panorama plus complet de ces Seigneuries d'Italie septentrionale. Il fallait donc considérer, parallèlement aux Visconti, les Scaligeri (ou Scaliger, ou della Scala) qui dominèrent en 1336 un territoire s'étendant depuis Vérone à la province de Belluno dans le nord-est de la Vénétie jusqu'à celle de Brescia dans l'ouest¹⁶⁸, de même que les Carraresi de Padoue qui administrèrent un temps les cités et provinces de Feltre, Belluno et Trévise, ainsi que la plus ancienne seigneurie des Caminesi qui administrait depuis Trévise un territoire recouvrant toute la partie méridionale de la province de Belluno. Certaines cités ou provinces incluses dans le corpus ont vu se succéder, parallèlement au pouvoir temporel des évêques, plusieurs régimes seigneuriaux. C'est le cas de Feltre par exemple. Après la chute d'Ezzelino da Romano (1259), la cité a été disputée entre les Caminesi, les Scaliger et les Carraresi, passant certaines périodes aux mains des ducs de Carinthie ou d'Autriche, pour finir sous le contrôle des Visconti jusqu'à la mort de Gian Galeazzo en 1402. Après cela, Feltre s'est ralliée, comme d'autres cités voisines, à la République de Venise. En Vénétie, la province de Rovigo est la seule (avec celle de Venise sur laquelle il conviendra de revenir) à n'avoir été administrée par aucune des seigneuries précédemment citées (Da Carrara, Della Scala, De Camino, Visconti). Puisqu'elle appartenait au domaine de la famille d'Este, et ne présentait, après un premier recensement, que peu d'homogénéité avec les éléments observés dans le reste de territoire, il a été décidé d'exclure cette province de cette étude. Il en a été de même pour la province de Mantoue en Lombardie, bien que certains décors préalablement recensés, en particulier celui de l'abside de l'église de San Fiorentino à Nuvolato di Quistello, puissent se rapprocher, tant par leurs iconographies que leur traitement plastique, d'autres images figurant dans le corpus final de cette thèse.

¹⁶⁸ Étaient également sous juridiction de la famille Della Scala durant une brève période, les provinces de Parme et Lucques, de même que la cité de Cividale située dans la province d'Udine dans la région du Frioul-Vénétie Julienne.

Néanmoins, loin d'être uniquement inclusive, la prise en considération du facteur politique permet dans certains cas de restreindre les limites géographiques du corpus, toujours dans un souci de concision et d'homogénéité. Les édifices situés dans la zone du Cadore au nord de la province de Belluno en Vénétie, furent par exemple écartés après avoir pris en considération l'administration tant politique que religieuse de cette région.

Durant la période considérée dans le cadre de cette thèse, le Cadore appartenait en effet au patriarcat d'Aquilée, qui s'étendait bien au-delà des frontières de la Vénétie, au Frioul oriental, à la Slovénie et à la Carinthie au sud de la Drave, et jouissait d'un régime politico-religieux particulier. Les évêques d'Aquilée avaient un véritable pouvoir temporel puisqu'ils étaient investis d'une charge seigneuriale, du moins entre 1077 et 1420. Leur principauté s'étendait alors du Frioul à l'Istrie englobant également la région historique de la Carniole en Slovénie actuelle. La prise en considération du Cadore n'aurait donc, selon moi, eu de sens qu'en acceptant d'englober l'ensemble du territoire administré par les patriarches d'Aquilée. Ceci aurait néanmoins trop étendu le cadre géographique de cette enquête. Par ailleurs, l'inclusion d'un territoire politico-religieux comme celui du patriarcat d'Aquilée serait allé à l'encontre de la cohérence de la délimitation chronologique précédemment fixée (1250-1450). En effet, l'existence du patriarcat d'Aquilée dépasse largement ce cadre temporel, contrairement à celles des autres seigneuries précédemment citées (Carraresi, Visconti, Scaligeri, Caminesi...). Il m'a semblé qu'il serait plus intéressant de mener ultérieurement une étude autonome de même ampleur mais centrée cette fois-ci uniquement sur l'ancien patriarcat d'Aquilée depuis ses origines à la fin du VI^e siècle, jusqu'à sa chute définitive en 1751.

Carte n°2 : Administration politico-religieuse : l'expansion géographique du patriarcat d'Aquilée



© Vasile Pauline – mai 2022

- Zone d'expansion maximale du territoire dominé par les Visconti à la mort de Gian Galeazzo en 1402.
- Territoires administrés par les Carraresi entre 1318 et 1388 puis entre 1392 et 1405 et par les Visconti entre 1288 et 1392
- Expansion géographique du territoire administré par les patriarches d'Aquilée (v.1402).

2. Administration religieuse du territoire

Avec le cas Cadore, il apparaît néanmoins évident qu'à côté du facteur proprement politique qui préside à l'administration du territoire, et permet en partie de définir les limites de ce corpus, il fallait également considérer les frontières de l'administration religieuse de cette Italie septentrionale de la fin du Moyen Âge. Les bornes géographiques de l'enquête ont donc également été en grande partie déterminées par la délimitation territoriale des anciens diocèses piémontais, lombards et vénitiens. Ceci a conduit à étendre cette étude au-delà des frontières de l'Italie actuelle. Les édifices et les décors identifiables dans l'actuel canton du Tessin¹⁶⁹ ont été inclus à ce corpus ; non seulement car ce canton fut sous domination milanaise durant une grande partie du *Trecento* et du *Quattrocento*, mais également parce qu'il appartenait alors au territoire administré religieusement par les évêques de Côme et de Milan, comme en témoignent les cartes ci-dessous. Les cinq visites pastorales effectuées par le Cardinal Carlo Borromeo dans la zone des « *Tre Valli* » du Tessin après 1566, montrent d'ailleurs bien le fort attachement de cette région et de la population locale à l'Église Ambrosienne à laquelle le Tessin restera rattaché jusqu'en 1885¹⁷⁰.

Au sein de ces anciens diocèses, il fut également possible d'identifier d'autres facteurs religieux qui réaffirment à leur tour la cohérence de la zone géographique à étudier. Je pense en particulier à l'importante implantation de certains ordres religieux comme les *Umiliati*¹⁷¹, les Ermites de saint Augustin ou les Bénédictins auxquels se rattachent l'édification de plusieurs édifices et la commande de nombreux décors dont il sera intéressant de faire apparaître les points de convergence d'un bout à l'autre du territoire. Sans en dresser une liste exhaustive, il convient de citer, à titre d'exemple, les fondations augustiniennes de Padoue, Bergame, et Côme ou les églises de Viboldone, Vico di Nesso, Monza et l'ancienne église de Sant'Orsola à Côme rattachées à l'ordre des *Umiliati*.

Autres instances religieuses qui semblent particulièrement influentes dans le domaine des arts et de la commande artistique : les confréries. Parmi elles on peut évoquer celle des

¹⁶⁹ Il faut néanmoins préciser ici que l'extension de l'aire géographique à considérer à l'ensemble du canton suisse du Tessin m'est apparue évidente assez rapidement au cours de mes recherches.

¹⁷⁰ A. PALESTRA, « Le visite pastorali ... », p. 132.

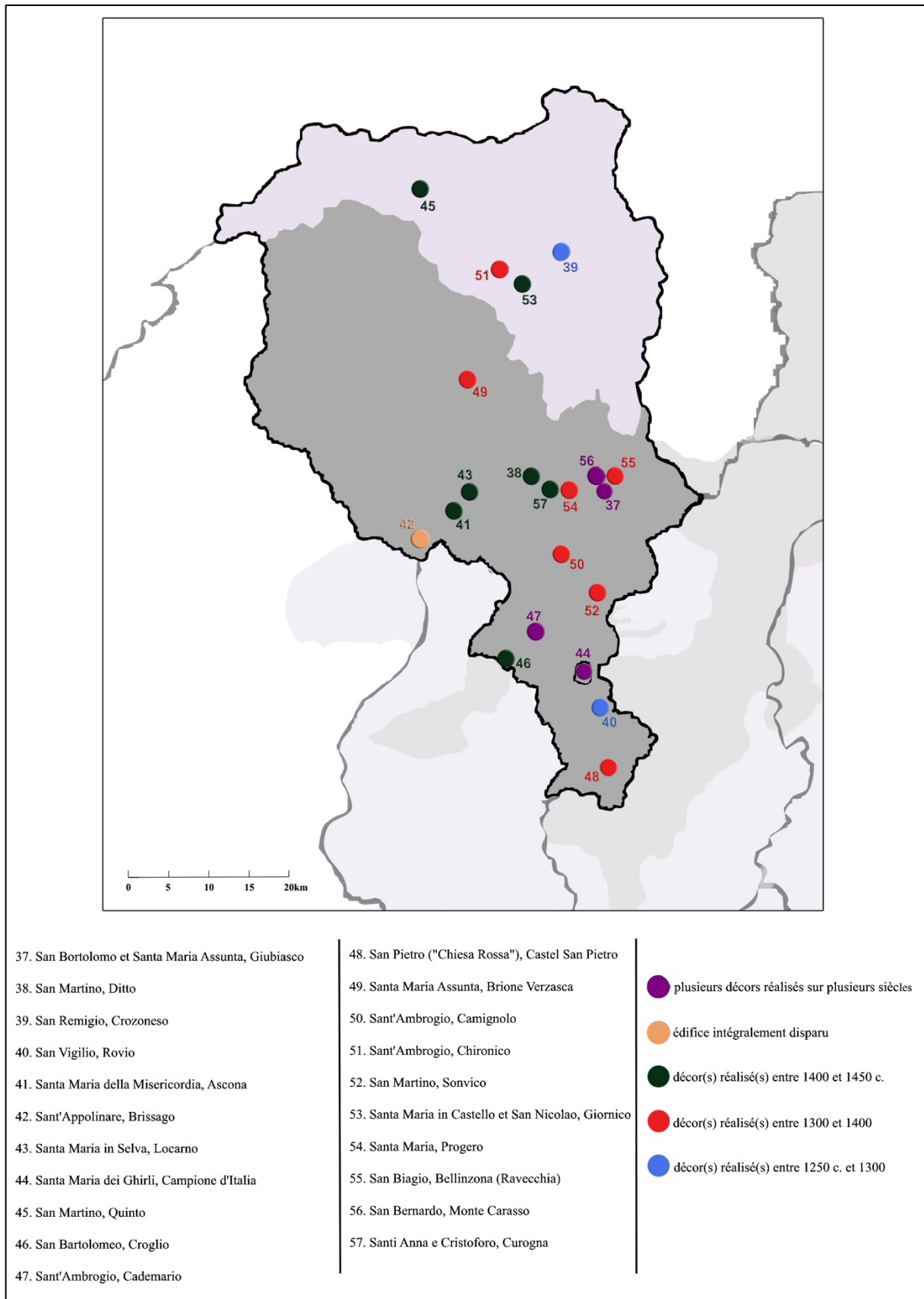
¹⁷¹ L'ordre des *Umiliati* (ou Humiliés) est un ordre monastique fondé en 1140 en Lombardie. Les *Umiliati* sont à l'origine une association de travailleurs laïcs, mariés, qui choisissent de pratiquer une pauvreté et un dénuement volontaires, prêchant la pénitence mais sans vœux ni aucune obligation de vie commune. Après avoir été condamnés pour hérésie par l'Église en 1184 lors du Concile de Vérone, leur règle, ou plutôt leur mode de vie va être reconnu officiellement par le pape Innocent III en 1201.

Disciplinati (*Flagellanti* ou *Battuti*)¹⁷² et la confrérie de Saint-Christophe, qui par leur développement participent à la propagation de dévotions particulières envers leur saint tutélaire (saint Christophe) ou leur figure protectrice (la Vierge de Miséricorde), et qui vont par là-même conduire à l'émergence et à la diffusion de nouvelles iconographies sur un territoire assez large. Pour ne citer que quelques exemples sur lesquels il conviendra de s'attarder dans la suite de cette étude, il est possible de constater la présence, relativement précoce (dès la première moitié du XIV^e siècle) des *Disciplinati* aussi bien dans la zone la plus occidentale du corpus, à Côme et dans le canton du Tessin que dans sa partie orientale, jusqu'en Vénétie, où les *Flagellanti* sont associés à la fondation de plusieurs édifices comme la petite église de San Pietro à Cazzano dans la province de Vérone. À la confrérie de Saint-Christophe, fondée par le berger Arlberg en 1386 entre les Alpes suisses et le Tyrol¹⁷³, nous pouvons sans doute rattacher le succès de la représentation du géant Christophore qui fleurit sur un grand nombre de façades d'église. Leur présence crée une véritable unité iconographique qui parcourt les cols de tout l'arc alpin et préalpin. De nombreux exemples de ces représentations du saint Christophore sont ainsi conservés à l'extérieur des petites églises d'altitude du Tessin du nord de la Lombardie et du Piémont ainsi que dans la partie montagnaise de la Vénétie au nord de Vérone, Trévise et dans toute la province de Feltre.

¹⁷² Mouvement sans doute initié en 1260 par Raniero Fasani de Pérouse et qui connaît une forte diffusion en Italie centrale et septentrionale dès sa création. Sur l'origine et le développement de la confrérie des *Disciplinati* en Italie Centrale et Septentrionale, voir notamment : Gilles-Gérard MEERSSEMAN, *Ordo Fraternalitatis. Confraternite e piete dei laici nel medioevo*, Rome, Herder, 1977, vol.1, p. 453-462 et 468-472 et Giovanni CECCHINI, « Raniero Fasani et les flagellants », *Mélanges de l'École française de Rome, Moyen Âge, Temps modernes*, tome 87, 1975/1, p. 339-352.

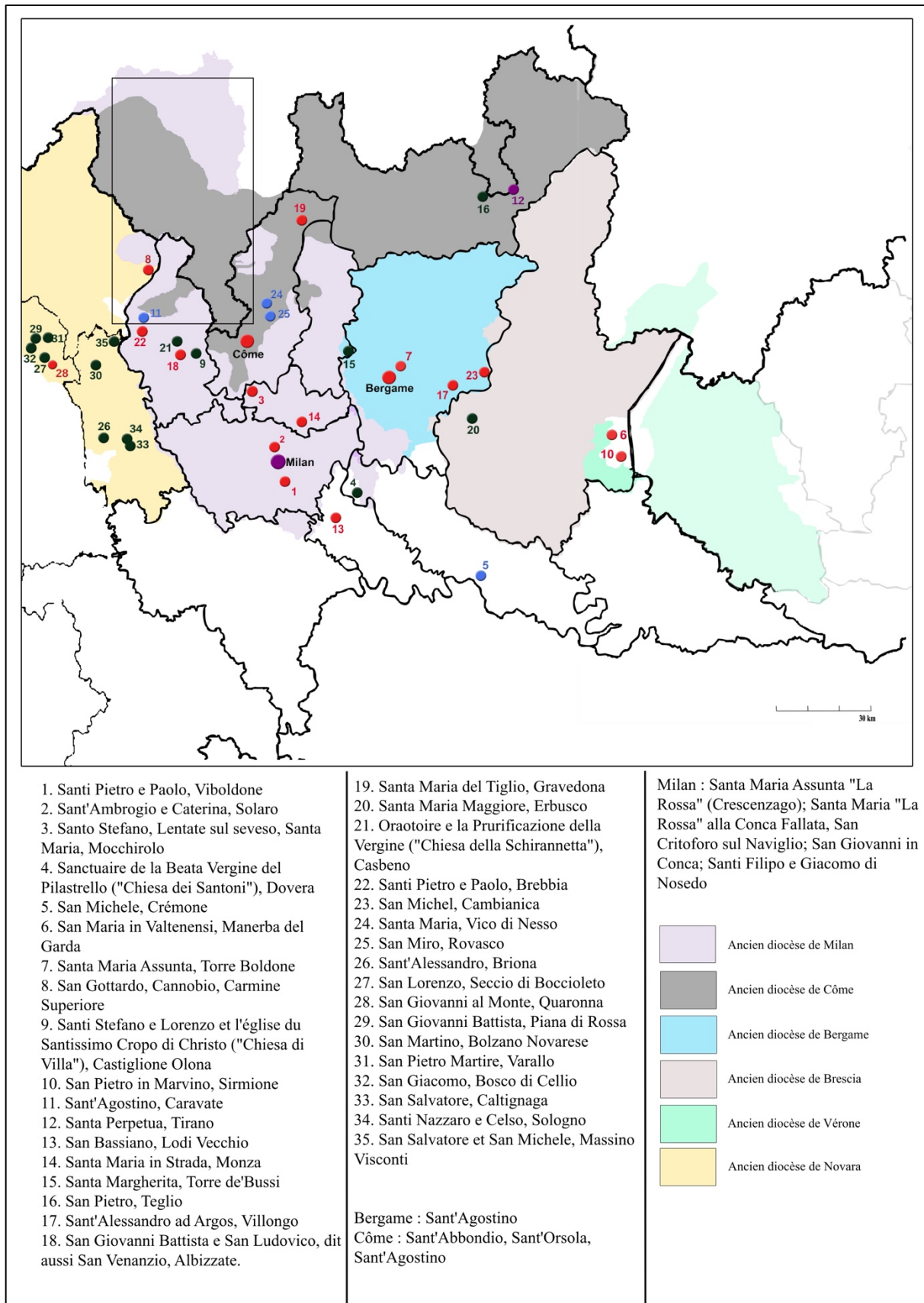
¹⁷³ D. RIGAUX, « une image pour la route... », p. 247.

Carte n°3 : Agrandissement – Répartition des édifices dans le Canton du Tessin.



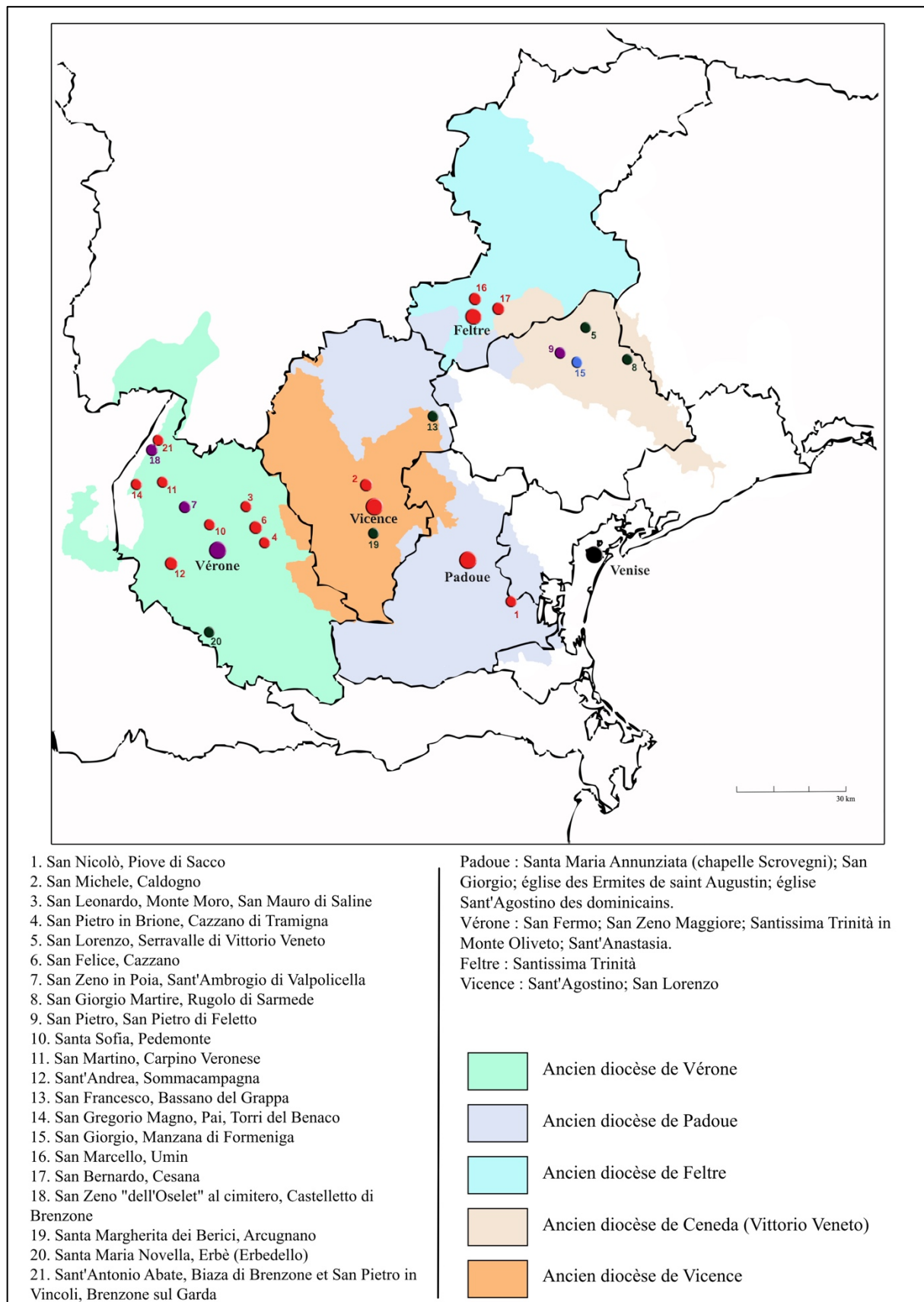
© Vasile Pauline – avril 2023

Carte n°4 : Répartition des édifices et tracé des anciens diocèses en Lombardie actuelle.



© Vasile Pauline – avril 2023

Carte n°5 : Répartition des édifices et tracé des anciens diocèses en Vénétie actuelle.



© Vasile Pauline – avril 2023

3. Réalité géographique du territoire

a) Une homogénéité topographique

D'ailleurs, au-delà de la question des confréries, l'implantation de la représentation de saint Christophe, patron des voyageurs, dans ces petites églises de l'arc alpin traduit aussi la réalité topographique du territoire considéré, fait de cols, de montagnes, de lacs navigables et de routes très empruntés par les voyageurs pour relier certaines cités du sud de la France ou de l'Allemagne à d'autres grands centres italiens tels que Côme, Milan voire Florence ou Rome.

Ce critère, que nous pourrions qualifier de topographique apparaît essentiel, surtout lorsqu'il s'agit d'étudier les notions de passage et de cheminement liés à l'ornementation interne et externe des édifices religieux. Il y avait selon moi un intérêt certain, de ce point de vue, à se concentrer, non pas sur l'ensemble d'un territoire administré politiquement ou religieusement par une même autorité (comme celle des Visconti par exemple) mais sur la partie de ce territoire qui présentait une homogénéité naturelle et dans ce cas, topographique. C'est en partie ce qui a motivé le choix d'exclure de la recension les zones trop intérieures et méridionale des possessions Visconti, telles qu'Assise, Pérouse, Pise, Lucques, Sienne, Parme, Piacenza et même Bologne. Outre le fait que la domination Visconti n'y fut que de courte durée, ces territoires, contrairement à Vérone ou à Padoue, n'étaient pour la plupart pas des seigneuries avant la conquête milanaise, et ne le furent pas après leur éviction. Par ailleurs, leur localisation, plus au centre de la péninsule, les éloigne de l'arc alpin ou subalpin et de cette zone que Enrico Castelnuovo décrivait comme une aire culturellement unie qui est avant tout un lieu d'échange et de passage, une frontière ou un seuil, entre l'Europe transalpine et l'Italie centrale, mais aussi entre l'Orient et l'Occident¹⁷⁴. Ce caractère liminaire, qui définit une partie du territoire alpin, lombard et vénitien, devait donc nécessairement contribuer à la définition géographique d'un corpus d'images monumentales centré, comme le mien, sur l'étude d'espaces archiducaux revêtant eux-mêmes un caractère liminaire ou du moins transitoire.

b) Faire l'expérience du territoire : les observations *in situ*

À ce propos, il me semble nécessaire de souligner à nouveau la nécessité d'une approche de terrain pour se mettre en quête de la réalité topographique de l'Italie médiévale puisqu'elle

¹⁷⁴ Enrico CASTELNUOVO, « Les alpes : carrefours et lieu de rencontre des tendances artistiques au XV^e siècle », *Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne*, 1967/10, p. 13-26 ; « Pour une histoire dynamique des arts dans la région alpine au moyen âge », *Revue suisse d'histoire*, 1979/29, p. 265-286.

permet de véritablement « faire l'expérience » du territoire que l'on entend retrouver et étudier. Outre l'intérêt d'avoir pu documenter photographiquement certains édifices qui ne l'étaient pas encore, la prise de connaissance *in situ* des différents monuments qui composent mon corpus m'a permis d'avoir une meilleure appréciation du mode de vie des communautés qui les fréquentaient, ce qui ne peut, selon moi, qu'enrichir l'interprétation de leurs décors.

Il fut remarquable de constater, par exemple, la difficulté d'accès à l'oratoire de San Bernardo à Monte Carasso dans le canton du Tessin. Perché à 623 mètres d'altitude ce petit édifice est un témoin intéressant de l'ancienne physionomie du territoire dans lequel il se trouve. Construit entre la fin du XI^e et le début du XII^e siècle, il était alors très bien relié à l'habitat, qui jusqu'au XVIII^e siècle environ, était constitué de plusieurs agglomérations dispersées sur un large territoire dont une partie se trouvait dans les collines et les montagnes environnantes. Après le XVIII^e siècle, l'habitat s'est déplacé davantage vers la vallée sous-jacente, où se situe la ville actuelle, ce qui explique aujourd'hui l'isolement du petit oratoire accessible uniquement à pied par un chemin de randonnée. D'ailleurs, cette configuration ne se rencontre pas uniquement à Monte Carasso, elle est assez symptomatique dans le cas de ces petits oratoires alpins du Tessin ou de la région de Sondrio comme ceux de Santi Anna e Cristoforo à Curogna, de San Martino à Quinto, de San Pietro à Castel San Pietro, de même que la petite chapelle de Santa Perpetua à Tirano déjà citée précédemment.

Cette dernière était à l'usage d'une petite communauté de laïcs et frères et sœurs convers qui vivaient selon la règle de saint Augustin. Il s'agit d'un exemple intéressant de ce type de communauté de laïcs, fortement impliquée dans la vie économique et agricole de la société rurale à laquelle elle appartenait. Or, s'il existe aujourd'hui un accès carrossable menant directement à la chapelle depuis le centre-ville de Tirano, plusieurs itinéraires entièrement piétons permettent de mieux appréhender la réalité « médiévale » du territoire. L'un d'eux, permet de redescendre ou de monter vers la chapelle située sur un éperon rocheux à 600 mètres d'altitude par un chemin passant dans les vignes travaillées en terrasse. Or, le paysage viticole tel qu'il apparaît encore aujourd'hui aux abords de la petite église, est le fruit du travail des convers de Santa Perpetua et du proche monastère de San Remigio, qui dirigèrent les travaux des habitants de la région pour permettre l'assainissement et le terrassement des pentes montagneuses¹⁷⁵. En empruntant un autre itinéraire, conseillé par les guides de la région, il est également possible d'accéder depuis la place du sanctuaire de la Madonna di Tirano à l'église

¹⁷⁵ Gianluigi GARBELLINI, *Santa Perpetua e San Remigio. Antiche chiese gemelle alle porte della Rezia*, Sondrio, Cooperativa Editoriale Quaderni Valtellinesi, 2019 [1^{ère} édition 2005], p. 117, 119-120.

de Santa Perpetua en cheminant le long de l'ancienne frontière qui séparait le duché de Milan de la République des Trois Ligues en empruntant en partie le tracé romain de la *via Bernina* sur laquelle se trouve Santa Perpetua¹⁷⁶. Cet itinéraire permet non seulement de constater l'assainissement du territoire et l'agriculture en terrasse mais également de prendre connaissance d'une autre particularité du paysage agricole de la région remontant elle aussi au Moyen Âge : les fameux « *crotti* » (ou « *crott* »¹⁷⁷) qui se rencontrent essentiellement dans ces régions montagneuses des Alpes autour du lac de Côme, dans la Valtellina, la Valchiavenna et le canton du Tessin. Il s'agit de cavités naturelles, formées dans les pentes des vallons par une accumulation de blocs rocheux provenant d'anciens glissements de terrain et qui sont traversées par une source d'air frais appelé localement le *Sorèl*¹⁷⁸. Ce courant d'air froid, ainsi emprisonné dans ces cavités, permet d'y maintenir une température constante d'environ 8°C. Dès la période médiévale, ces cavités étaient donc utilisées comme de véritables réfrigérateurs naturels permettant le stockage et l'affinage des denrées produites par l'agriculture locale, rendue possible par le travail des moines convers. Avec cet exemple, il me semble évident qu'au-delà de la prise de connaissance *in situ* des images, à proprement parler, qui ornent les parois des différents édifices du corpus, le travail de terrain permet, comme je l'ai déjà signalé, de mieux appréhender le mode de vie des communautés qui les fréquentaient, ce qui ne peut selon moi qu'enrichir l'interprétation des décors en question.

Néanmoins, pour certains de ces oratoires alpins l'isolement actuel est tel qu'ils en deviennent parfois inatteignables. Ce fut le cas pour ma part de l'oratoire de Sant'Ambrogio à Camignolo dans le Val d'Isone perché au sommet d'un éperon rocheux, a priori praticable mais qu'il me fut en réalité impossible de gravir. Cependant il me semble dans ce cas que l'échec lui-même permet en un sens de mieux se rendre compte de l'altérité de ce type d'édifices qui appartiennent à un passé lointain difficile à appréhender aujourd'hui. C'est d'ailleurs en partie ce que signalait déjà Enrico Castelnuovo dans son article de 1979 en revenant sur la nécessité de rechercher la réalité médiévale d'un territoire à travers l'étude des monuments qui le peuplaient autrefois puisque :

« Ce qui est à l'écart aujourd'hui ne l'était pas nécessairement il y a bien des siècles, et c'est grâce aux monuments que nous arrivons parfois à reconstituer le tracé oublié d'une ancienne route »¹⁷⁹.

¹⁷⁶ Des visites guidées sont organisées occasionnellement, durant les mois d'été par le « *Consortio turistico media Valtellina* ».

¹⁷⁷ En langue lombarde.

¹⁷⁸ Qui signifie littéralement « le souffle de la montagne ».

¹⁷⁹ E. CASTELNUOVO, « Pour une histoire dynamique des arts dans la région alpine au Moyen Âge », *Revue suisse d'Histoire*, n°29, 1979, p. 273

II — LA REDÉFINITION D'UN PAYSAGE ARTISTIQUE

1. « *L'artista girovago* » : la définition de frontières et de réseaux artistiques.

Enfin, puisqu'il s'agit de réfléchir sur la constitution d'un corpus iconographique, il est évident que la question de la délimitation de ses frontières géographiques doit également être abordée selon des critères plus directement « artistiques ». Ce sont en effet les déplacements d'artistes qui permirent la diffusion des formes iconographiques, voire de certains modèles d'agencement du décor monumental sur un vaste ensemble de territoires. Durant la période considérée, certaines personnalités marquèrent ainsi de leurs empreintes la production artistique d'une grande partie de l'Italie septentrionale, de la Vénétie à la Lombardie. Parmi ces figures il convient de citer en premier lieu Giotto, connu pour le cycle de fresques qu'il peint dans les premières années du *Trecento* à la chapelle des Scrovegni de Padoue, et qui participe également au renouvellement du langage pictural de la Lombardie, dans la seconde moitié du siècle, après son passage à la cour d'Azzone Visconti aux alentours de 1333. Bien qu'il ne subsiste aucune œuvre attestée datant de son séjour milanais, la production des artistes actifs dans cette zone après son passage restera fortement empreinte des apports et des caractéristiques stylistiques de la production tardive du maître florentin.

C'est justement à cette tradition giottesque tardive, réinterprétée par Giovanni da Milano et le « Maître de 1349 », qu'il faut par exemple rattacher la production de Giusto de'Menabuoi, un peintre également originaire de Toscane, actif à la fois en Lombardie et en Vénétie dans la seconde moitié du XIV^e siècle. Né à Florence en 1330, Giusto de'Menabuoi fit vraisemblablement partie de cette génération d'artistes qui quitta l'Italie centrale pour fuir l'épidémie de peste noire qui s'y répandait depuis 1348¹⁸⁰. Dans l'état actuel de nos connaissances, le document le plus ancien se référant avec certitude à sa production est un tableau signé et daté de mars 1363, celui de la Madone dite Schiff (du nom de son premier collectionneur Roberto Schiff), aujourd'hui conservée à Pise dans le Museo Nazionale di Palazzo Reale. Ce tableau est suivi, toujours dans les sources textuelles, du triptyque de la National Gallery de Londres également signé au dos par la mention « *Justus Pixit in (Archâ ?)* » et daté de 1367. Un second tableau qui fut sans doute peint lorsque l'artiste résidait déjà à

¹⁸⁰ Une hypothèse avancée pour la première fois par Roberto LONGHI dans « Fatti di Masolino e di Masaccio », *La Critica d'arte*, XXV-XXVI, Juillet - Décembre 1940, p. 180.

Padoue¹⁸¹, où il réalisa notamment les fresques du baptistère de la cathédrale entre 1375 et 1376. Il est d'ailleurs déjà mentionné de manière certaine à Padoue dans un document datant de 1373. En 1375 il obtient même la citoyenneté padane de la part de Francesco (dit *il Vecchio*) da Carrara et séjourna ainsi à Padoue jusqu'à sa mort en 1391¹⁸². La chronologie de sa production lombarde, bien que fondamentale dans sa formation et le développement de son langage artistique, qu'il exprime à Padoue dans toute sa maturité, est plus difficile à retracer. Néanmoins, les récentes études de Andrea Luigi Casero ont permis de clarifier ce sujet et de redessiner, à l'appui de critères stylistiques et techniques, l'étendue du corpus lombard de Giusto.

Parmi ces productions lombardes, la première qui lui est incontestablement rattachée remonte à la cinquième décennie du *Trecento*¹⁸³. Il s'agit des fresques du Jugement dernier de

¹⁸¹ Le terme « *Archâ* » qui a été lu à la suite de la signature de l'artiste au dos du panneau a suscité de nombreuses interprétations. Généralement considéré comme une indication du lieu de réalisation de l'œuvre, il fut longtemps interprété comme un renvoi à la ville d'Arquà Petrarca à l'ouest de Padoue (Sergio BETTINI, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento*, Padoue, Le Tre Venezia, 1944, p. 16), il est à présent plutôt considéré comme un renvoi à la ville de Milan, témoignant du long séjour lombard de l'artiste (Andrea Luigi CASERO, *Justus Pinxit. Nuove proposte di ricerca e problemi aperti sull'attività Lombarda di Giusto de' Menabuoi*, Milan, Scalpendi Editore, 2017, p. 14.)

¹⁸² A. L. CASERO, *Justus Pinxit. ...*, p. 13.

¹⁸³ D'abord attribuées à Giovanni da Milano (Wilhelm SUIDA, « Le opere di Giovanni da Milano in Lombardia », *Rassegna d'Arte*, VI, 1906, n°1, p. 12-13 et Guido CAGNOLA, « Gli affreschi di Viboldone e di Solaro », *Rassegna d'Arte*, VII/3, 1907, p. 38-39), ce n'est qu'en 1940 que Roberto Longhi propose de les donner à Giusto de' Menabuoi, suggérant la date de 1349 pour l'ensemble du décor de la cinquième travée (R. LONGHI, « Fatti di Masolino ... », p. 180). Pour Toesca (P. TOESCA, *La pittura e la miniatura...*, p. 213-217) comme pour Edoardo Arslan (« Appunti sulla pittura del primo Trecento in Lombardia », *Bollettino d'arte*, vol. 48, 1963, p. 234-236) l'attribution du *Jugement dernier* à Giusto reste néanmoins contestable, même si l'on considère, à la suite de Bettini, que le *Jugement dernier* fut réalisé non en 1349-50 mais entre 1365 et 1367 (Sergio BETTINI, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento*, Padoue, Le Tre Venezia, 1944, p. 45-49). Delaney propose quant à lui une fourchette chronologique pour la réalisation du *Jugement dernier* de Viboldone allant de 1354/57 à 1365 (Bradley J. DELANEY, « Giusto de' Menabuoi in Lombardy », *The Art Bulletin*, 58/1, 1976, p. 19-30). M. L. Gatti Perer propose de le dater aux alentours de 1353. Miklós Boskovits revient sur cette datation statuant sur une exécution de cette scène par Giusto aux alentours de 1349-50, probablement en collaboration avec le « Maître de 1349 » (« Su Giusto de' Menabuoi e sul « giottismo » nell'Italia settentrionale », *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, Cinisello Balsamo, 1994, p. 26). Une hypothèse qui sera ratifiée par Liana CASTELFRANCHI VEGAS (« I pittori lombardi di Viboldone », dans *Un monastero alle porte della città. Atti del convegno per i 650 anni dell'Abbazia di Viboldone*, Milan, Vita e Pensiero, 1999, p. 264-265); M. GREGORI (« Giusto de Menabuoi a Viboldone », *Ibid.*, p. 250-253 et « Presenza di Giusto de' Menabuoi a Viboldone », *Paragone* n°293, 1974, Florence, Mandragora, 1974, p. 5); Carla TRAVI (*Pittura a Milano dall'Alto Medioevo al Tardogotico*, Milan, CARIPLO, 1997, p. 213) et Francesca FLORES D'ARCAIS (« Giusto a Viboldone », *Medioevo : l'Europa delle cattedrali*, atti del Convegno internazionale di studi Parma, 19-23 settembre 2006, Parme, Electa, 2007, p. 510 et « Un ipotesi per gli affreschi trecenteschi della chiesa di S. Pietro dell'Abbazia di Viboldone », dans M. Rossi, A. Rovetta, F. Tedeschi (éds.), *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, Milan, Vita & Pensiero, 2013, p. 32). Plus récemment, Paolo De Simone retourne à une hypothèse de datation plus tardive vers 1365 (P. DE SIMONE, « Profunghi toscani nella Milano viscontea. In margine al problema di

la cinquième travée du vaisseau central de la nef de l'église abbatiale de Viboldone, qui ont la particularité de témoigner des rapports étroits qu'entretenait déjà Giusto avec la production, non seulement lombarde mais également padane de Giotto. En effet, dans les détails de son Jugement dernier, Giusto reprend presque à l'identique la composition de celui peint par Giotto au revers de façade de la chapelle des Scrovegni de Padoue¹⁸⁴. Cela passe par le traitement de la mandorle du Christ, l'agencement des trônes des apôtres (relégués à Viboldone sur les parois latérales de la travée), ainsi que par les deux anges occupés à enrouler le ciel¹⁸⁵ (**fig. 95 et fig. 252**), un motif issu de la tradition byzantine présent dans l'une et l'autre de ces compositions. Avant même de s'établir dans la cité vénitienne, Giusto avait donc très certainement dû se rendre à Padoue, peut-être avant même son arrivée à Milan, où il avait eu le loisir d'observer le cycle giottesque de la chapelle de l'Arena, achevé un peu plus d'une quarantaine d'années auparavant. À lui seul, cet exemple laisse déjà entrevoir toute l'ampleur des échanges qui ont existé tout au long du XIV^e siècle, et même au-delà, entre les foyers artistiques Lombards et Vénitiens, par l'intermédiaire d'artistes locaux ou issus d'autres traditions artistiques, comme cela fut le cas de Giotto et Giusto.

D'autres fresques de l'église abbatiale de Viboldone doivent également être rattachées à la production lombarde de Giusto de' Menabuoi : le cycle de l'Ancien Testament du vaisseau latéral gauche de la nef, ainsi que la Vierge à l'Enfant, et le cycle des Vierges sages et des Vierges folles peint dans le vaisseau latéral droit. L'ornementation de cette partie de l'église est complétée, toujours par Giusto, au niveau de la voûte par une représentation des symboles des quatre évangélistes et dans l'*intradós* de l'arc des figures de prophètes et de vertus (la Tempérance, la Justice et la Force). Par ailleurs, la complexité iconographique et les jeux de correspondances tissés entre les deux faces de l'arc triomphal du vaisseau central de cette même église, m'invite à pencher en faveur d'une intervention de Giusto de' Menabuoi, au moins en ce qui concerne la conception iconographique et spatiale du programme, non plus seulement de la cinquième mais aussi de la quatrième travée. Celle-ci est occupée par une Crucifixion et un

Stefano Fiorentino », *Arte fugitiu. Estudis d'art medieval desplaçat*, Barcelone, Universitat de Barcelona, 2014, p. 461-483), alors que A. L. Casero, en 2017, propose une datation entre 1349 et 1355, réfutant toute datation plus tardive par comparaison avec le *Polyptyque Tezago* réalisé par Giusto et daté avec certitude de 1363.

¹⁸⁴ Cette analogie entre les deux Jugements derniers est faite pour la première fois par Pietro Toesca (*La pittura e la miniatura nella Lombardia : dai piu antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milan, U. Hoepli, 1912, p. 231-244) et fut unanimement réaffirmée par l'ensemble des chercheurs qui se sont penchés sur l'étude des fresques de Viboldone.

¹⁸⁵ Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point dans le chapitre 7.

cycle de la vie et de la Passion du Christ¹⁸⁶, qui ont dû être achevées au cours de la septième ou huitième décennie du *Trecento*¹⁸⁷. L'attribution d'une partie de ce cycle à Giusto irait donc dans le sens de l'hypothèse de Casero, qui suppose un long séjour lombard de l'artiste florentin¹⁸⁸, entre 1348 et 1370 environ. Si elle se vérifie, cette hypothèse confirmerait l'importance de la figure artistique de Giusto dans le développement de la peinture lombarde sous le règne des Visconti¹⁸⁹.

Il me semble cependant qu'il ne faille pas créditer à Giusto la réalisation effective de l'ensemble du cycle de cette quatrième travée. Celui-ci doit plutôt être considéré comme une

¹⁸⁶ Une hypothèse déjà évoquée par Francesca Flores d'Arcais qui attribuait à Giusto la « *composizione sapientissima* » du cycle et même la réalisation des médaillons d'Adam et Ève situés sous la Crucifixion (« *Giusto a Viboldone* », *Medioevo : l'Europa delle cattedrali*, atti del Convegno internazionale di studi Parma, 19-23 septembre 2006, Parme, Electa, 2007, p. 511-512). Marco Rossi en revanche, ne croit pas en une intervention directe de l'artiste dans la réalisation du cycle. Néanmoins il ne nie pas la possibilité d'une conception de celui-ci par Giusto qui en aurait ensuite confié la réalisation à un peintre local dans les années 1360 (« *Giusto a Milano e altre presenze non lombarde nella formazione di Giovanni de' Grassi* », S. ROMANO et D. CERUTTI (dir.), *L'artista girovago : Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, Rome, Viella 2012, p. 313).

¹⁸⁷ Cette hypothèse de datation est évoquée notamment par E. Arslan. Celui-ci suggère même une datation assez précise du décor, entre 1365 et 1370 voire même plus probablement entre 1367 et 1370, c'est-à-dire directement après la fin de la réalisation des fresques de l'oratoire dei Santi Ambrogio e Caterina à Solaro en 1367, très proche stylistiquement, notamment en ce qui concerne la *Crucifixion*, des fresques de la quatrième travée de Viboldone (E. ARSLAN « *Riflessioni sulla pittura gotica « internazionale » in Lombardia nel tardo Trecento* », *Arte Lombarda*, 8/2, 1963, p. 45-47). Pour Fernanda Wittgens cependant, le décor de la quatrième travée de Viboldone, dont les liens avec Solaro sont indéniables, doit être placé avant ce dernier, et doit donc avoir été achevé avant 1367 (F. WITTGENS, *Gli affreschi della Badia degli Umiliati in Viboldone*, Milan, Rizzoli & C. Anonima per l'arte della Stampa, 1933, XI, p. 37). Stella Matalon corrobore également ces hypothèses de datation. (Stella MATALON, *Affreschi lombardi del Trecento*, Milano : Cassa di risparmio delle provincie lombarde, 1963, p. 385.).

¹⁸⁸ Pour avoir un panorama encore plus complet de la production lombarde de Giusto, il faudrait également y rattacher la réalisation des fresques des voûtes de l'ancienne église de Santa Maria di Brera (détruite au XIX^e siècle) et le panneau de la Madona Schiff dont l'origine lombarde avait déjà été supposée par Roberto Longhi à partir de l'identité de la commanditaire présumée, représentée aux pieds de la Vierge, la sœur Isotta Terzago qui pouvait renvoyer soit à un toponyme indiquant la cité d'origine qui est une localité lombarde, soit au nom d'une famille dont il est possible de retrouver des traces, également en Lombardie. Plus récemment Andrea Luigi Casero a élargi encore le corpus lombard de Giusto en lui attribuant les fresques décrochées de la façade de Santa Maria in Strada à Monza (« *Prima di Padova: Giusto de' Menabuoi a Monza* », *Arte Veneta*, LXVII, 2011, p. 117-126). Cette attribution des fresques de Monza à Giusto fut ensuite réaffirmée l'année suivante par M. Rossi (« *Giusto a Milano ...* », p. 307-334), et est aujourd'hui communément admise. Cette attribution est essentiellement basée sur la mise en évidence par Casero d'une unité technique entre ces fresques de Monza et les autres travaux lombards à fresques précédemment donnés à Giusto. Il s'agit en particulier de deux détails techniques récurrents : l'utilisation d'un même fond de préparation pour l'application du bleu, et un travail très similaire du poinçonnage des diverses auréoles, qui permettent de confirmer leur attribution à un même artiste, et à Giusto en particulier (voir A. L. CASERO, *Justus Pinxit...*, p. 14). Par ailleurs cet ensemble de fresques attribuées à Giusto permet de revenir sur l'imbrication du fait religieux avec la commande artistique puisque, en dehors de la Madone Schiff, les trois édifices pour lesquels les services de l'artiste florentin ont été sollicités sont des fondations liées à l'ordre des *Umiliati*.

¹⁸⁹ M. ROSSI, « *Giusto a Milano ...* », p. 313.

œuvre collective, à laquelle s'associa sans doute Anovelo da Imbonate¹⁹⁰ un peintre et miniaturiste lombard, actif entre la fin du XIV^e et le milieu du XV^e siècle. C'est à ce même Anovelo qu'il faut attribuer les fresques des voûtes du chœur de l'oratoire Porrò de Lentate sul Seveso. Sa personnalité a également été évoquée au sujet de la réalisation des fresques de l'oratoire Biraghi de Solaro, et en particulier la Crucifixion du chevet¹⁹¹. Néanmoins, aujourd'hui, les fresques du sanctuaire de Solaro sont plus communément attribuées au maître du *Triomphe de saint Thomas* réalisé dans la basilique Sant'Eustorgio (de Milan)¹⁹². Digne disciple de Giusto, Anovelo da Imbonate se montre toutefois beaucoup plus marqué par la culture courtoise de l'Italie des Visconti que ne l'était son prédécesseur. Son style, de même que celui des peintres avec qui il collabora à la réalisation du cycle de la Vie de Christ à Viboldone apparaît ainsi très nettement marqué par le linéarisme et l'élégance des miniaturistes parisiens de la descendance de Jean Pucelle et des peintres du foyer avignonnais.

Des rapprochements stylistiques ont ainsi été faits entre la Lamentation sur le corps du Christ de la paroi méridionale et la *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon* conservée au Louvre ou à la *Pietà de Tarascon* du musée de Cluny¹⁹³. Comme l'a suggéré le professeur Marco Rossi, ces accents français des fresques de la quatrième travée de Viboldone s'inscrivent, au-delà de la sphère artistique, dans un programme politique mené par les Visconti. Ceux-ci ont en effet cherché à tisser des liens étroits avec la couronne de France. Ce qui s'est traduit par des alliances matrimoniales, d'abord entre Blanche de Savoie et Galeazzo II, puis entre leur fils Gian Galeazzo Visconti et Isabelle de France en 1360. Cette présence française à la cour de Milan encourage les échanges artistiques entre les deux foyers, comme en témoigne les nombreux livres de prières en provenance de Paris que Blanche de Savoie fait acheminer à Milan en 1366 et qui ont pu nourrir l'imaginaire des peintres lombards contemporains¹⁹⁴. Toutefois, si des emprunts à la peinture française semblent incontestables dans le cas de Viboldone, il ne s'agit pas d'un phénomène nouveau pour le foyer artistique lombard. Déjà dans le premier quart du *Trecento*, celui que l'on peut désigner comme le « *Maestro de Sant'Abbondio* », montrait dans le cycle de la vie et de la Passion du Christ de l'hémicycle absidal de la basilique comasque

¹⁹⁰ Miklós BOSKOVITS, « Terzo quarto del XIV secolo », *I pittori bergamaschi dal VIII al XIX secolo. Le origini*, Bergame, Bolis 1992, p. 305. Dans sa notice de 1997, Carla Travi évoque prudemment cette possibilité d'attribution mais sans trancher en sa faveur et propose une datation assez tardive du cycle en 1380 (*Pittura a Milano...*, p. 224-225).

¹⁹¹ Mina GREGORI, *Pittura murale in Italia dal tardo duecento ai primi del Quattrocento*, Bergame, Bolis, 1995, p. 150-152.

¹⁹² C. TRAVI, *Pittura a Milano...*, p. 57-58.

¹⁹³ E. ARSLAN, « Riflessioni sulla pittura... », p. 46.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 309.

éponyme¹⁹⁵, toute l'étendue de sa connaissance de la sculpture et de l'enluminure française et insulaire, dont il reprend le répertoire décoratif peuplé d'êtres hybrides et fantaisistes¹⁹⁶. Dans un périmètre plus restreint que celui parcouru par Giotto ou Giusto, qui s'exportèrent jusqu'en Vénétie, le style du « *Maestro de Sant'Abbondio* » et son goût pour l'ornementation connurent une fortune certaine jusqu'au milieu du siècle, dans tout l'ancien diocèse de Côme. Dans le Tessin, les fresques de l'arc triomphal de San Biagio à Bellinzona et le cycle complet de la dite « *Chiesa Rossa* » de Castel San Pietro, témoignent de cette diffusion, bien qu'aujourd'hui ils ne soient plus inclus dans le corpus du « *Maestro de Sant'Abbondio* », mais attribués à l'un de ses plus proches disciples.

Outre l'art transalpin, Fernanda Wittgens a su identifier dans la peinture lombarde du XIV^e siècle, et en particulier dans le cycle de la Vie du Christ de Viboldone, des accents émiliens. Elle rapproche notamment le cycle christologique de Viboldone avec celui peint sur les parois latérales de la nef de l'église abbatiale de Pomposa à proximité de Bologne. Elle identifie dans les deux cas la même attention portée à la figuration des costumes, à l'exacerbation des sentiments et la même utilisation de la couleur¹⁹⁷. Ce rapprochement la conduit à émettre l'hypothèse de la présence d'artistes bolognais, actifs également à Pomposa, pour la réalisation des fresques de la quatrième travée de Viboldone. Je supposerais même des échanges plus précoces entre les deux foyers, déjà aux alentours de 1350 en considérant le traitement très singulier de la tunique du Christ Juge peinte par Giusto dans son Jugement dernier et celle de Vitale da Bologna dans l'abside de Pomposa, plus ou moins contemporaines puisque ces fresques sont signées et datées par l'artiste en 1351. Dans ces deux compositions, la plaie au côté du Christ Juge et Rédempteur apparaît de manière très ostentatoire grâce à une large ouverture ménagée dans sa tunique. Déjà, dans la chapelle des Scrovegni de Padoue la plaie transparait selon la modalité traditionnelle, qu'il faut sans doute faire remonter à Pietro Cavallini, grâce à une déchirure de la tunique¹⁹⁸. Plus tard, à Pomposa comme à Viboldone, la plaie est véritablement encadrée par une ouverture régulière de la tunique en forme de losange. À Pomposa, ce détail est encore magnifié par rapport à Viboldone par l'adjonction d'un large liseré rouge peint tout autour de l'ouverture, guidant indéniablement le regard du fidèle vers la

¹⁹⁵ Pour de plus amples détails je renvoie le lecteur à la fiche consacré à l'édifice dans le second volume : vol. II, p. 220-231.

¹⁹⁶ Andrea STRAFFI, « Nuove ricerche sugli affreschi trecenteschi della basilica di Sant'Abbondio in Como », *Archivio storico della Diocesi di Como*, vol. 14, Côme, Centro Socio-Pastorale Cardinale Ferrari, 2003, p. 251 et F. WITGENS dans son article « Restauro dei cicli trecenteschi in Lombardia. Gli affreschi della basilica Sant'Abbondio in Como », *Bollettino d'arte*, série III, XXX, 1936-1937, p. 376-387.

¹⁹⁷ Id., *Gli affreschi della Badia...*, p. 40.

¹⁹⁸ C'est un point sur lequel nous reviendrons en détail dans le dernier chapitre.

plaie sanglante du côté. Là encore, les interactions artistiques entre Bologne et Viboldone perceptibles, semble-t-il, à partir des années cinquante du *Trecento*, peuvent avoir été favorisées par le contexte politique. En effet les deux cités sont, à partir de 1350, sous domination des Visconti. Cependant, c'est sans doute la nomination de Tiberio da Parma comme général de l'ordre des *Umiliati* en 1355¹⁹⁹ qui favorise le plus les échanges artistiques entre les deux foyers²⁰⁰ même plus largement entre l'ouest et l'est de cette Italie septentrionale. Ce sont d'ailleurs ces mêmes artistes issus de la tradition émilienne de Pomposa, qui ont étendu leur activité à la Vénétie où leur style est nettement identifiable dans le cycle toujours christologique du sanctuaire de l'abbatiale de Sant'Agostino à Vicence par exemple²⁰¹.

Réalisé entre 1370 et 1380 pour Bernabò Visconti, le manuscrit du roman de *Guiron le Courtois* (Naf.5243) résume sans doute à lui seul, la *koinè* artistique de cette seconde moitié du *Trecento* qui fait dialoguer les cours de Milan, Vérone, Padoue avec celle du roi de France à laquelle les seigneuries italiennes doivent leur intérêt pour la vie chevaleresque²⁰². S'il est certain que le manuscrit a dû être achevé à Milan, où ont été ajoutés, sans doute dans un second temps, les filigranes marginaux portant les initiales de Bernabò Visconti, il semblerait que l'artiste principal à qui il faut attribuer les miniatures soit plutôt originaire de Vénétie. Le traitement perspectif de l'espace et le déploiement minutieux des architectures feintes, ne rencontrent en effet aucun point de comparaison solide dans la peinture lombarde du *Trecento*, alors qu'ils témoignent d'une connaissance, sans doute directe, de la peinture du padouan Altichiero da Zevio actif dans la seconde moitié du XIV^e siècle à la basilique Sant'Antonio et dans l'oratoire Luppi attenant. Le module gracieux, linéaire et allongé de la figure humaine renvoie tout à la fois aux miniatures parisiennes de la descendance de Jean Pucelle et au canon

¹⁹⁹ Sur le rôle présumé de Tiberio da Parma dans le décor de l'abbatiale de Viboldone : F. WITTEGNS, *Gli affreschi della Badia ...*, p. 41-42 ; E. ARSLAN « Riflessioni sulla pittura ... », p. 45-47 ; M. L. GATTI PERER, « Gli affreschi trecenteschi », dans R. A. Marucci, *L'Abbazia di Viboldone...*, p. 135

²⁰⁰ Cette proximité stylistique et iconographique entre les deux abbayes, et la réalité politique et religieuse des échanges entre Bologne et Milan a un temps joué en faveur d'une intégration de Bologne et sa région au corpus de cette étude. Néanmoins, il m'a semblé qu'en dehors de ce cas particulier de Pomposa, la production artistique bolognaise du XIV^e siècle devait être davantage rapprochée de celle de Rimini, du reste de l'Émilie-Romagne et du foyer romain de la fin du XIII^e siècle.

²⁰¹ Marco FERRERO, « La pittura a Vicenza tra XIII e XV secolo : influssi padovani, veronesi e veneziani », *Progetto Restauro, Trimestrale per la tutela dei Beni Culturali*, n°27, 2003, p. 37.

²⁰² L'amour des Visconti pour le roman de chevalerie imprègne tout l'arbre généalogique de la famille dont de nombreux membres portent des prénoms directement inspirés des personnages de la légende arthurienne à l'image de Galeazzo Ier et Gian Galeazzo, mais aussi et surtout de quatre des nombreux enfants de Bernabò Visconti, Ginevra, Lancelloto et Isotta.

du même Altichiero. Vera Segre²⁰³ rapproche en particulier les figures féminines du *Guiron* de celles peintes par Altichiero dans la chapelle Cavalli de la basilique Sant’Anastasia de Vérone dont le décor doit avoir été réalisé en 1369. Elle note le soin apporté dans le manuscrit à la représentation des vêtements et des étoffes, témoignant de la mode contemporaine de ces cours princières italiennes. C’est ce même soin que l’on rencontre dans la peinture lombarde²⁰⁴ et notamment dans la grande Crucifixion de l’oratoire Porrò de Lentate sul Seveso également réalisée entre 1369 et 1380²⁰⁵.

Outre les Visconti et les Carraresi, ce sont également les poètes et les intellectuels, qui se déplacent à travers les différentes seigneuries. Par leurs commandes (notamment dans le domaine livresque) ces intellectuels participent activement aux échanges artistiques entre les seigneuries, et à l’établissement de cette *koinè* artistique entre la Lombardie, la Vénétie et les seigneuries transalpines. Dans ce cas précis, et reprenant l’exemple de la commande livresque, il est important de souligner l’importance de Pétrarque. Ce dernier fréquenta lui-même aussi bien le sud de la France, la cour pontificale d’Avignon que celle des Visconti à laquelle il fut invité par Giovanni Visconti. Il séjourna également à la cour des Carraresi de Padoue ainsi que dans la République de Venise. Or il est intéressant de constater que parmi sa collection d’ouvrages, deux manuscrits contiennent des filigranes réalisés par le miniaturiste du *Guiron* (Naf.5243). L’un d’eux est une retranscription de *l’Iliade* d’Homère aujourd’hui conservée à la Bibliothèque nationale de France à Paris (ms.lat.7880). Dans ce manuscrit une note de la main de Pétrarque lui-même, identifiée et retranscrite par Marie-Pierre Lafitte résume le parcours suivi par cet ouvrage : « *Domi scriptus, Patavi ceptus, Ticini perfectus, Mediolani illuminatus et ligatus anno 1369* ». Ces indications évoquent les différentes étapes du « voyage » de ce manuscrit reliant de manière très nette les foyers vénitiens et lombards. La transcription du manuscrit par le copiste attribué à Pétrarque a ainsi débuté à Padoue (*Patavi*) pour s’achever à Pavie (*Ticinum*) où l’humaniste a lui-même séjourné deux fois en 1367 puis en 1368. Dans un second temps, « l’illumination » du manuscrit a été réalisée durant le séjour de Pétrarque à

²⁰³ Vera SEGRE, « Il tacuinum sanitatis di Verde Visconti e la miniatura milanese di fine Trecento », *Arte Cristiana*, 88/800, 2000, p. 376-377.

²⁰⁴ Des rapprochements avaient également été faits par certains auteurs entre les soldats de la Crucifixion de Viboldone et ceux du *Guiron*, ce qui les conduisait à une datation plus tardive que celle avancée un peu plus haut (1360-1370), puisque le manuscrit n’est sans doute pas achevé avant 1380. À ce sujet voir en particulier : E. ARSLAN, « Riflessioni sulla pittura ... », p. 45-46, M. ROSSI, « Giusto a Milano... », p. 313.

²⁰⁵ Cette fourchette chronologique pourrait même être affinée encore davantage, entre 1369 et 1375, comme le pense Lavinia Galli, en raison de la présence d’une inscription portant la date de 1375 incisée directement dans l’enduit des fresques : L. M. GALLI « Storia e committenza della decorazione pittorica », dans Valeria Pracchi, *L’oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008, p. 21.

Milan pour le mariage de la fille de Galeazzo Visconti. En 1369, le manuscrit a ensuite été relié (*et ligantus*) au retour de Pétrarque à Padoue²⁰⁶, revenant ainsi à son point de départ après avoir traversé la Lombardie, exemplifiant le réseau de communication entre les deux régions.

Par ailleurs, s'il n'a été question jusqu'à présent que des seigneuries « *Trecentesche* », ce phénomène de circulation artistique, cette *koinè* alpine et même plus largement méditerranéenne, s'observe déjà dès les premières décennies du siècle précédent. Il s'agit toutefois ici d'un phénomène plus large qui englobe non seulement les relations entre la Vénétie, la Lombardie et certaines régions transalpines, mais également d'une manière plus générale entre l'Orient byzantin et l'Occident. En cherchant à comprendre et à contextualiser l'adjectif « byzantinisant » utilisé par les historiens de l'art pour qualifier le style de certains peintres actifs dans le Tessin²⁰⁷ entre le début et le milieu du *Duecento*, Irene Quadri a su en quelque sorte retracer l'itinéraire de cet art du « *commonwealth*²⁰⁸ méditerranéen » ou « *lingua franca* », pour reprendre les termes empruntés par l'autrice à Hans Belting, et son arrivée dans la peinture tessinoise au XIII^e siècle. Elle évoque ainsi la personnalité artistique à l'origine des miniatures du « *Musterbüch* » de Wolfenbüttel en Allemagne, réalisées aux alentours de 1230. L'artiste, auteur des treize pages illustrées de ce manuscrit est souvent considéré d'origine vénitienne, ou comme un artiste saxon itinérant sans doute également actif à Venise, et en particulier dans le narthex de la basilique San Marco²⁰⁹. La personnalité de cet artiste, de même que sa trajectoire et ce manuscrit, témoignent bien de la pénétration d'un style et d'une iconographie byzantine, jusque dans les territoires saxons par l'intermédiaire de Venise. Ceci explique que des accents « byzantinisants » soient décelables non seulement dans l'art vénitien du XIII^e siècle, mais aussi jusque dans les régions alpines de la Lombardie et du Tessin. Il sera intéressant, dans un second temps, de constater l'importance de cette imprégnation byzantino-vénitienne dans l'arc alpin en cherchant à retracer la provenance de certaines iconographies choisies pour l'ornementation des espaces liminaires ici étudiés ou du moins leur agencement, en particulier dans le cas de l'Annonciation.

²⁰⁶ Pierre de NOLHAC, « Les études grecques de Pétrarque », *Compte-rendu des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 4/31, 1887, p. 459-460.

²⁰⁷ Notamment au sujet des fresques de San Vigilio à Sant'Ambrogio à Rovio, Camignolo ou Sant'Ambrogio à Cademario.

²⁰⁸ Terme également utilisé par Michele Bacci pour évoquer les rapports artistiques entre l'orient byzantin et la méditerranée : Michele BACCI, « Vieux clichés et nouveaux mythes : Constantinople, les icônes et la Méditerranée », *Perspective*, 2/ 2012, p. 358. DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.158>.

²⁰⁹ I. QUADRI, *La Pittura murale ...*, p. 42-55.

Ceci étant dit, l'intérêt de cette recherche n'était pas tant d'étudier les mouvements des œuvres, des artistes et des commanditaires dans une dynamique de domination symbolique des « centres artistiques » sur « les périphéries », pour reprendre le titre de l'article fondamental de Carlo Ginzburg et Enrico Castelnovo²¹⁰. Sur l'ensemble du territoire considéré, après la prise en compte préalable du cadre politico-religieux, il existait d'ailleurs plusieurs « centres » : Milan, Côme, Pavie, Padoue, Vérone, Vicence..., mais aussi divers territoires « périphériques » : le Tessin, la Lombardie subalpine, la Valpolicella en autres. Le but de mes recherches était plutôt de chercher à recréer un paysage artistique cohérent, en tenant compte de ces déplacements des grands centres vers les périphéries ou vers d'autres grands centres, mais aussi et surtout de la rencontre entre les iconographies, les croyances ou les styles « importés » et leurs équivalents locaux. Il s'agissait en somme de chercher à déceler un éventuel schéma récurrent et durable dans l'ornementation des édifices ecclésiastiques sur le territoire homogène, non seulement sur le plan artistique mais également du point de vue topographique, religieux et politique. En ce sens, la question de la légitimité de la limite chronologique de l'enquête, aux alentours de 1450 appliquée uniformément à l'ensemble de l'aire géographique considérée peut se poser. Dans le cas du Tessin, le caractère résolument périphérique et provincial de ce territoire, autorise aisément à étendre dans la durée le champ d'investigation. Il sera bien entendu nécessaire de revenir sur ce point mais il est déjà possible de signaler la longévité, dans cette zone, de certaines formules iconographiques développées au milieu du XIII^e siècle (parfois même avant), bien au-delà des bornes chronologiques fixées dans le cadre de cette enquête. Il ne semblait donc pas incohérent d'ajouter au corpus certaines images réalisées après 1450, comme le décor à fresque de l'abside de San Nicolao à Giornico (v. 1463), car celui-ci provient d'une même tradition artistique que les autres édifices recensés dans la région. Dans ce cas précis, l'artiste local qui a œuvré à la réalisation de ce cycle est sans doute le même que celui qui réalisa en 1448 les fresques du chœur de la petite chapelle de Santa Maria in Castello située dans la même ville. En revanche, à proximité des grands centres que sont Milan, Padoue, ou Vérone, étendre l'étude jusqu'au milieu du XV^e siècle ne peut pas se justifier comme le prouve selon moi les deux édifices de Castiglione Olona, finalement inclus au recensement définitif. Dans le premier, la collégiale dei Santi Stefano e Lorenzo, le décor peint à l'intérieur relève d'une tradition picturale toute florentine qui n'a pas véritablement

²¹⁰ E. CASTELNUOVO et Carlo GINZBURG, « Domination symbolique et géographie artistique », *Actes de la recherche en sciences sociales*. vol. 40, Sociologie de l'œil, novembre 1981, p. 51-72. Nouvelle version et traduction française d'un article paru sous le titre « Centro e periferia » dans le 1^{er} volume (*Questioni e metodi*) de la *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979.

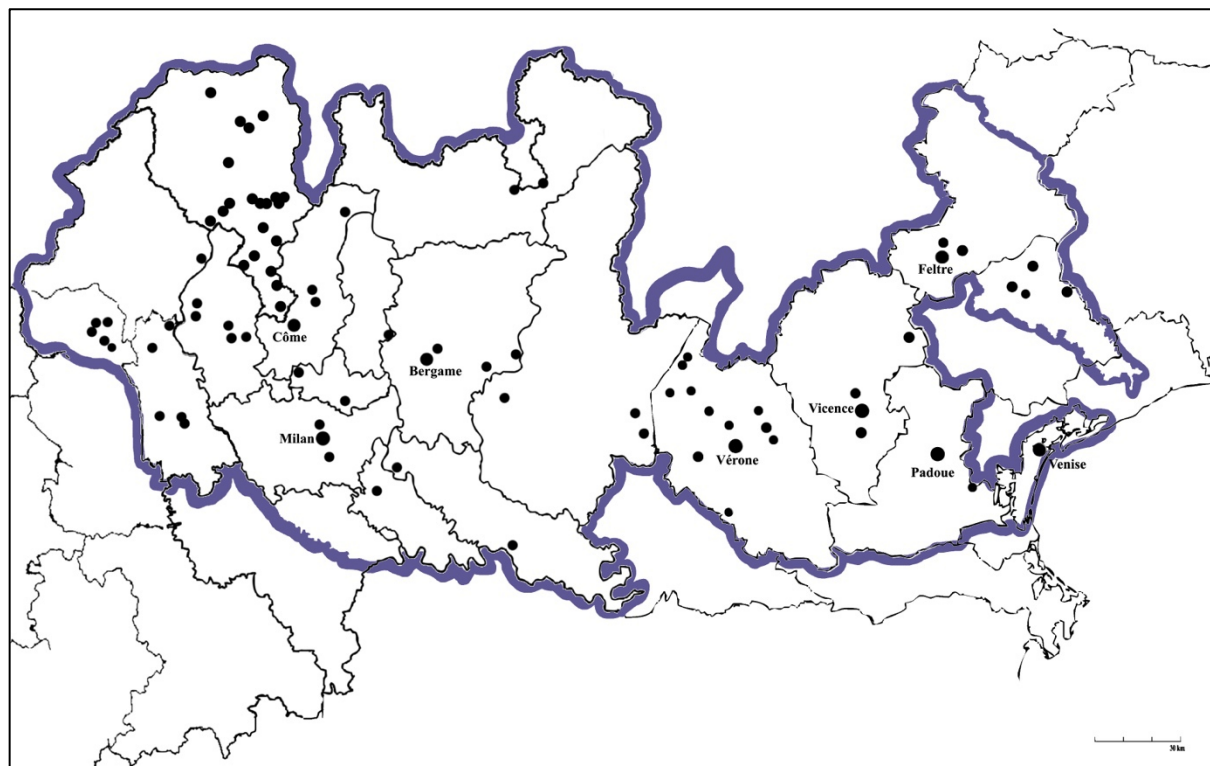
d'équivalent à cette époque ailleurs en Lombardie bien qu'il soit relativement précoce (1432-1435). Le second édifice religieux de Castiglione construit et décoré avant 1450, dédié au Santissimo Corpo di Cristo et communément appelé « *Chiesa di Villa* », constitue un cas encore plus caractéristique. En effet si l'on peut être tenté de l'exclure en raison de son architecture résolument moderne, la première architecture proprement renaissante ou du moins « brunelleschienne » d'Italie septentrionale, son décor réalisé entre 1432 et 1444 par un artiste milanais de l'école de Jacopino da Tradate reste, au moins thématiquement, conforme aux schémas traditionnels observables dans la région déjà depuis le début du XIV^e siècle.

Ces quelques éléments permettent me semble-t-il de bien comprendre que toute limitation, tant géographique que temporelle contient une part d'arbitraire. Dans ce travail de thèse, j'ai cherché à justifier la construction de ces limites comme nous l'avons vu jusqu'à présent sans pour autant prétendre à une exhaustivité ou une homogénéité parfaite du corpus ainsi délimité.

En considérant l'ensemble de ces facteurs (politique, religieux, topographique et artistique) et grâce à l'ensemble des sources documentaires évoquées plus haut, il devient alors possible de retrouver, par certains aspects, la réalité médiévale de cette Italie septentrionale, mais surtout de faire émerger un territoire « artistique » cohérent. Celui qui a ainsi été déterminé comme cadre de cette enquête s'étend des provinces de Novare et de Verceil à l'ouest jusqu'aux limites des anciens diocèses de Ceneda et Feltre à l'est. Au nord le corpus englobe également l'intégralité du Tessin. D'un point de vue théorique et dans un souci d'homogénéité, la région de Venise et Venise elle-même auraient pu être incluses au corpus, néanmoins il a été impossible d'y recenser le moindre décor.

2. La définition d'un corpus cohérent

Carte n°6: Délimitation du corpus et répartition générale des édifices recensés



© Vasile Pauline – avril 2023

Parmi les cent-quatre édifices ainsi recensés, et comme le décrivent les cartes présentées plus haut, soixante-et-onze se trouvent dans la partie occidentale du corpus comprenant la Lombardie, le Tessin et la province de Verceil dans le Piémont. Onze d'entre eux se trouvent dans l'ancien diocèse de Novare, vingt-trois dans l'ancien diocèse de Milan et vingt-sept dans celui de Côme. Les huit édifices restants sont répartis entre les anciens diocèses de Crémone, Lodi, et Brescia. Enfin, deux monuments situés en Lombardie actuelle, appartenait alors à l'ancien diocèse de Vérone. La très grande concentration d'images et d'églises recensées dans l'actuel canton du Tessin (vingt-cinq au total), m'a poussée à présenter la répartition géographique de ceux-ci sur une carte séparée de celle de la Lombardie dans son ensemble. Les trente-trois édifices restant de ce corpus se trouvent, quant à eux, sur le territoire de l'actuelle Vénétie. Ici encore, la carte laisse apparaître de grandes inégalités de répartition, avec une très forte concentration autour de la ville de Vérone et dans tout l'ancien diocèse de Vérone, sur lequel ont été recensés dix-huit édifices, alors que le paysage est beaucoup plus clairsemé dans le reste de la région. Par ailleurs, en Vénétie, plus qu'en Lombardie, on constate que certaines grandes cités, en particulier Vérone, Padoue et Vicence, regroupent à elles seules un très grand nombre de monuments recensés.

D'un point de vue chronologique, il existe là encore un certain déséquilibre dans la répartition des images inventoriées moins marqué toutefois que celui qui s'observe sur le plan géographique. Dans leur majorité, les décors recensés datent de la seconde moitié du *Trecento*, avec une part beaucoup moins importante de décors datant de la période allant de 1250 à 1300 (une douzaine de décors tout au plus), ou même de la première moitié du *Quattrocento* (à peine plus d'une trentaine). Néanmoins il faut bien reconnaître qu'il n'est pas toujours évident d'établir une datation sans équivoque de ces décors pour lesquels la documentation directe est mince et mentionne encore très rarement la date précise de leur réalisation. Bien qu'ayant tenté, malgré l'importance du matériel iconographique rassemblé, de proposer des datations les plus précises possibles, certaines fourchettes chronologiques sont encore trop larges. Celles-ci rendent parfois caduques les délimitations et la répartition proposée. Il faut également avoir à l'esprit, comme cela a déjà été évoqué dans le premier chapitre, que l'ensemble de l'appareil ornemental d'une même église résulte bien souvent du fruit de plusieurs campagnes décoratives parfois menées à des périodes différentes et qui peuvent même s'étaler sur plusieurs siècles.

En ce qui concerne les monuments eux-mêmes il s'agit, pour une écrasante majorité, d'édifices aux proportions modestes, avec une très large dominante de petites églises paroissiales, de chapelles subsidiaires et d'oratoires, parfois semi-privés. Les églises abbatiales ou liées à une communauté monastique ne représentent qu'une part beaucoup plus restreinte des édifices dans lesquels un décor a pu être recensé. La part de grandes basiliques ou de collégiales est encore bien plus faible. Cette particularité typologique des monuments recensés tient en partie à la situation topographique d'une grande partie du territoire considéré, située en altitude dans des zones de montagnes parfois très isolées et assez peu densément peuplées dans lesquelles la communauté des fidèles était donc relativement restreinte. Par ailleurs, il faut reconnaître à la suite de Frédéric Elsig que la production artistique des régions de montagnes, restées catholiques et plus conservatrices, a en grande partie échappé à l'iconoclasme protestant, ce qui explique qu'elle nous soit parvenue dans un état encore satisfaisant en dépit de quelques remaniements liturgiques datant pour la plupart de l'époque baroque²¹¹. D'autre part, les grandes basiliques, abbatiales ou collégiales, du fait de leur statut privilégié, ont plus souvent fait l'objet de reconstructions ou de restructurations qui ont pu entraîner la perte de tout ou d'une partie de leur décoration peinte ou sculptée la plus ancienne.

²¹¹ Frédéric ELSIG, « géographie artistique et identités collectives : les arts dans les cantons helvétiques à la fin du Moyen Âge », *Perspective* [En ligne], 2/2006. DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.362>

Pour ce qui est des images et de leur réalisation, on constate là encore une grande homogénéité technique avec une véritable hégémonie de la peinture murale et de la fresque, privilégiée dans la quasi-totalité des décors recensés. Malgré tout, ce corpus compte également une quantité non négligeable de décors sculptés (douze au total), presque exclusivement situés à l'extérieur des édifices (à l'exception des sculptures de l'arc triomphal de la « *Chiesa di Villa* » à Castiglione Olona). Est à signaler par ailleurs, l'absence totale de décors mussifs au sein de notre corpus. Cela s'explique en partie par la disparition des décors vénitiens et par l'itinéraire suivi par les mosaïstes vénitiens qui se sont davantage aventurés en Italie centrale que dans la partie septentrionale du territoire. Ces résultats sont par ailleurs assez représentatifs de la tendance générale, commune à l'ensemble de la péninsule italienne, dans laquelle on observe à partir du milieu du XIII^e siècle, une diminution drastique de l'utilisation de la mosaïque, beaucoup plus onéreuse, en faveur de la fresque. Moins coûteuse et surtout plus rapide d'exécution la fresque va permettre de recouvrir de décor de plus larges surfaces. En revanche, la répartition de ce décor sur les différents espaces étudiés apparaît beaucoup plus disparate. Parmi les édifices répertoriés, très peu abritent encore un décor unitaire ou même simplement un décor recouvrant la (quasi)totalité des quatre espaces que nous étudions. Cela ne concerne en réalité que 16 % des églises recensées, parmi lesquelles je considère que seulement six d'entre elles abritent (ou abritaient) un véritable programme décoratif complet, plus ou moins élaboré, et conçu entièrement (ou en majeure partie) avant sa réalisation. Il s'agit de l'oratoire de Santa Stefano à Lentate sul Seveso, de l'oratoire dédié à saint Jean-Baptiste et saint Louis de Toulouse d'Albizzate, de l'église santa Maria in Selva à Locarno en Suisse, de la « *Chiesa Rossa* » de Castel San Pietro également située au sud de l'actuel canton du Tessin, de l'église de San Biagio à Bellinzona, ainsi que de la chapelle des Scrovegni de Padoue. S'y ajoutent les décors de la nef centrale de l'église abbatiale dei Santi Pietro e Paolo de Viboldone, de la basilique San Bassiano à Lodi Vecchio, de l'église Santa Maria Assunta à Crescenzo, des oratoires San Giorgio à Padoue, Santi Ambrogio e Caterina à Solaro dans la province de Milan et de celui dédié à la Santissima Trinità à Feltre, de même que celui de la collégiale de Castiglione Olona. Ces derniers, même s'ils ne couvrent pas nécessairement la totalité des espaces étudiés, de la façade au sanctuaire, n'en sont pas moins complets, les « manques » étant le plus souvent imputables à des particularités architecturales ne permettant pas la présence d'un décor peint ou sculpté à certains endroits. Il peut s'agir d'une absence d'arc triomphal dans le cas de petits édifices comme l'oratoire San Giorgio de Padoue, d'une façade trop ajourée comme à Viboldone, ou d'une absence de décor de façade qui n'empêche pas le déploiement

d'un programme décoratif axial à l'intérieur depuis le revers de façade jusqu'au mur du fond de l'église derrière l'autel majeur.

Finalement, dans l'ensemble, sur les cent-quatre édifices il fut possible de répertorier un décor figuré à l'extérieur de l'église à soixante-deux reprises²¹², sur l'arc triomphal à cinquante-huit reprises²¹³, alors que seulement vingt-quatre décors figurés en contre-façade ont pu être repérés²¹⁴. En revanche, les décors de sanctuaire sont conservés dans quatre-vingt-deux des édifices recensés²¹⁵. Enfin, chacun des décors comptabilisés pouvant être composés de plusieurs images différentes, ce sont au total plus de quatre-cent-vingt images qui ont été recensées. Ce chiffre reste néanmoins approximatif car il ne tient pas toujours compte de la division de certains cycles en plusieurs scènes lorsque ceux-ci sont entièrement, ou en grande partie, représentés sur l'un des espaces étudiés (façade, contre-façade, arc triomphal ou abside).

III — LA QUESTION DU PATRIMOINE DISPARU

Pour nuancer mes données proposées jusqu'à présent il faut évidemment garder à l'esprit que celles-ci correspondent seulement à l'état actuel du matériel iconographique médiéval connu ou conservé. Elles ne sauraient donc véritablement rendre compte de la réalité médiévale du paysage artistique italien. Ces données mettent en revanche assez clairement en lumière l'une des premières pierres d'achoppement qui s'oppose à la constitution d'un corpus parfaitement homogène et représentatif lorsqu'il s'agit d'étudier des décors anciens : la question de la disparition.

La disparité observée dans la conservation et la connaissance des différents décors selon leur localisation au sein de l'espace de l'église peut en effet, en partie, être expliquée par la disparition, volontaire ou non de certains décors au fil des siècles. Les espaces d'entrées des édifices ecclésiastiques (façade et contre-façade), plus exposés aux intempéries que ne peuvent l'être les parties les plus internes, sont en effet beaucoup plus vulnérables. Ceci explique en partie leur sous-représentation au sein du corpus par rapport aux décors d'arc-triomphaux et d'absides.

²¹² Soit dans 59,62 % des cas.

²¹³ Soit dans 55,77 % des cas

²¹⁴ Soit dans 23,08 % des édifices du corpus.

²¹⁵ 78,85 % des décors de sanctuaire sont donc conservés.

1. Disparitions volontaires et involontaires

Cette question de la disparition s'applique plus généralement à l'ensemble des décors monumentaux de la période médiévale, quelle que soit leur localisation au sein de l'édifice auquel ils adhèrent. De nombreux cas extraits du corpus de cette thèse prouvent par exemple qu'il n'est pas rare que des décors picturaux anciens soient remaniés au fil du temps. Face à ce constat et avec le souci de faire ressortir l'histoire de ces édifices, des archéologues et restaurateurs sont parvenus à faire ressurgir certains de ces cycles qui avaient été recouverts durant plusieurs siècles par une couche occultante d'enduit blanc. Ce fut notamment le cas du décor de la nef centrale de l'église abbatiale Santi Pietro e Paolo de Viboldone qui fut progressivement rendu à la lumière entre la fin du XIX^e siècle et les premières années du XX^e siècle. Dans d'autres cas, lorsque les peintures anciennes ont été recouvertes non pas par un simple enduit blanc mais par de nouvelles images, il arrive que l'on parvienne à mettre au jour les différentes strates du décor. C'est pour répondre à une telle aspiration que l'abside et l'arc triomphal de la paroissiale de San Pietro di Feletto en Vénétie, apparaissent aujourd'hui comme de véritables palimpsestes, laissant entrevoir par bribes, les trois états successifs du décor à fresque qui se sont succédés entre le milieu du XIII^e siècle et le milieu du XV^e (**fig. 279-280**).

Dans le petit oratoire de San Remigio à Corzoneso, dans l'actuel canton du Tessin, le choix des restaurateurs fut légèrement différent. Ici, le programme décoratif de l'abside, visible *in situ* jusqu'au milieu du XX^e siècle, avait été réalisé en 1600 par l'atelier des Tarilli. Ce décor comprenait notamment une *Maiestas Domini* dans le cul-de-four de l'abside surmontant un collègue apostolique et une Annonciation qui se trouvait sur les écoinçons de l'arc triomphal. Entre 1945 et 1946, il fut entièrement décroché par Tita Pozzi, sous la suggestion de l'érudit tessinois Piero Bianconi qui signalait déjà en 1944, que les pieds des apôtres d'un programme antérieur affleuraient sous les fresques des Tarilli²¹⁶. Ce décrochage permit de faire réapparaître les peintures murales du milieu du XIII^e siècle qui suivaient exactement le même programme que celui de 1600. Les restaurateurs ont, dans ce cas, fait le choix de réaccrocher les fresques tarilliennes au niveau de la paroi occidentale de l'édifice, en regard de l'abside (**fig. 47-48**). Cette confrontation des deux décors permet d'apprécier la pérennité de certains choix iconographiques, mais également de mieux se rendre compte des variations apportées au programme originel lors de sa réfection près de trois siècles plus tard.

²¹⁶ Piero BIANCONI, *Arte in val Blenio. Guida della Valle con 90 illustrazioni*, Bellinzona, Grassi&co. Istituto ticinese d'arti grafiche e editoriale, 1944, p. 56-60 et note 34 p. 182.

Au nord du Tessin, l'oratoire de San Martino à Quinto présente encore une autre modalité de juxtaposition des différentes phases d'ornementation de l'édifice. Dans ce cas, une fenêtre archéologique a été ouverte au niveau de l'écoinçon droit de l'arc triomphal laissant ainsi apparaître sous la Vierge annoncée, un fragment d'une composition du Sacrifice de Caïn et Abel datable du X^e siècle et qui devait occuper les deux côtés de l'arc avant d'être recouverte par l'Annonciation actuellement visible.

Cependant, de telles opérations de restauration ne sont pas toujours possibles ni souhaitables, même lorsque la présence d'un décor sous-jacent plus ancien est suspectée voire attestée. Il est donc très probable qu'une partie du matériel iconographique des églises italiennes soit aujourd'hui encore recouvert par des repeints plus récents. Pour appuyer cette hypothèse il suffit de signaler le cycle de fresques giottesque, sans doute de la seconde moitié du XIV^e siècle, découvert il y a quelques années (entre 2016 et 2018) dans l'une des absides latérales de l'église de la Santissima Trinità in Monte Oliveto à Vérone (**fig. 230-231**).

Cette stratification du décor n'existe pas partout. Bien souvent, lorsqu'un édifice est aménagé au cours du temps pour répondre à de nouveaux besoins liturgiques, ou pour accueillir une communauté de fidèles plus importante cela passe par un remaniement architectural. Celui-ci conduit fréquemment à la destruction et à la perte d'une partie de son décor d'origine. Ce fut le cas de l'oratoire de San Bernardo à Monte Carasso, pour lequel le chœur et l'arc triomphal de l'architecture originelle, ont été abattus afin de prolonger l'espace de la nef (**fig. 152**). Ces destructions volontaires ou accidentelles, de tout ou au moins d'une partie des églises médiévales, ne sont par ailleurs pas toutes liées à des questions d'aménagement liturgiques ou de changement de goûts, et peuvent également être relativement récentes et parfois assez bien documentées. Pour illustrer cela il est possible d'évoquer la destruction de la façade et de la nef de l'église Santa Maria in Selva prévue par la municipalité de Locarno dès 1835, en vue d'agrandir le cimetière communal qui jouxte aujourd'hui encore l'église médiévale. Après que cette église a été cédée à la commune par la corporation des *Borghese* (Bourgeois) en 1866, le toit et la charpente gothiques de l'édifice, alors en piteux état furent démolis en 1877. En 1884 fut ordonné son démantèlement complet, mais celui-ci s'arrêta finalement à la limite du chœur, grâce aux protestations d'une partie de la population locale attachée au monument. À la suite de cette décision le chœur fut même protégé en 1886 par la construction d'un atrium d'après les dessins de Antonio Ciseri et John Rodolf Rahn²¹⁷. Plus récemment encore, on peut également

²¹⁷ Virgilio GILARDONI, *I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino. Volume I : Locarno e il suo circolo (Locarno, Solduno, Muralto e Orselina)*, Basilea, Birkhäuser Verlag, 1972, p. 260.

signaler les pertes occasionnées par les bombardements de la Seconde Guerre mondiale qui ont notamment causé la disparition d'une grande partie du matériel architectural et ornemental de l'église des Ermites de saint Augustin à Padoue. En somme, qu'il s'agisse de la simple action du temps ou d'une volonté humaine, il n'en résulte pas moins qu'une grande partie de la production artistique médiévale est aujourd'hui perdue. Et, bien que l'on ne puisse en connaître la proportion exacte, la lecture de certaines sources anciennes nous autorise à penser qu'il s'agit d'une perte considérable. Ainsi, si l'on en croit Bonvesin della Riva, à la fin du XIII^e siècle, le *contado* milanais, ne comptait pas moins de sept-cents chapelles²¹⁸. La seule ville de Milan abritait quelques deux-cents églises, dont trente-six étaient dédiées à la Vierge²¹⁹. Certes, l'auteur ne précise pas parmi ces édifices combien étaient ou non porteurs d'un décor peint ou sculpté, mais ces chiffres nous donnent une idée approximative de la quantité d'éléments disparus ou remaniés au fil des siècles. Cela est d'autant plus édifiant lorsque l'on compare les chiffres de Bonvesin avec le corpus rassemblé qui compte uniquement cinq églises dans la ville de Milan et seulement quatre églises, chapelles ou oratoires dans la zone correspondant à celle de son ancien *contado*. À l'échelle de l'ensemble du diocèse de Milan, le constat est le même. Si l'on se réfère aux actes des visites pastorales effectuées du temps de Carlo Borromeo, le diocèse ne comptait pas moins de soixante *pievi*, 2220 églises séculières, 46 collégiales, 783 églises simples et 631 oratoires²²⁰, dont on ne peut que constater aujourd'hui l'importance des disparitions. De la même manière, dans le *Livre des louanges de la ville de Pavie (Liber de laudibus civitatis Ticinensis)* daté du 19 septembre 1330, Opicino de'Canistris dresse une liste des 133 églises que comptaient alors la ville de Pavie et des reliques de saints qu'elles conservaient, et les classe par ordre hiérarchique en fonction de leur dédicace. Néanmoins, le corpus rassemblé ici ne comporte aucune église pavésienne. Au vu de tout ceci, il semble donc nécessaire de rappeler, même si la chose peut sembler évidente, que les analyses quantitatives, sérielles et iconographiques, menées ici sont, d'une certaine manière, biaisées par ces disparitions qui ne permettent pas d'avoir une pleine connaissance du paysage artistique de l'Italie médiévale.

²¹⁸ Bonvesin DELLA RIVA, *Le meraviglie di Milano (De magnalibus ubris Mediolani)*, Angelo Paredi (éd.), Milan, La Vita Felice, 2012, 3, IV, p. 67.

²¹⁹ Ibid., 2, VII-VIII, p. 53.

²²⁰ A. PALESTRA, « Le visite pastorali ... », p. 132.

2. L'absence d'images vénitiennes

Un autre exemple frappant et tout à fait exceptionnel en ce qui concerne cette question de la disparition est celui de la ville de Venise, pour laquelle nous n'avons pu recenser aucun décor encore conservé datant de la période qui nous intéresse et qui soit situé sur l'un des quatre espaces considérés dans le cadre de cette recherche. Dans sa thèse de doctorat sur les images de la vie terrestre de la Vierge, Séverine Ferraro avait fait le même constat, à première vue assez étonnant, de la rareté du matériau pictural ou même mussif à Venise pour les XIV^e et le XV^e siècles, à l'exception bien entendu, du chantier de la basilique San Marco de Venise. Par exemple, pour le XIV^e siècle, elle n'avait recensé que quatre images de la vie terrestre de la Vierge dont trois conservées dans le baptistère lié au complexe basilical de San Marco et une conservée dans l'église dei Santi Giovanni e Paolo, au niveau de la lunette qui surmonte la tombe du doge Michele Morosini réalisée vers 1382²²¹. Pour autant, cette rareté ne doit pas nous induire en erreur et ne signifie pas qu'il n'y a pas eu de production de décors peints, sculptés ou mussifs dans les églises vénitiennes à la période en question. Ceci est bien montré dans les résultats des recherches de Simone Piazza sur ce « patrimoine perdu » que constituent les décors de mosaïques d'or des églises médiévales de Venise²²². Dans son article paru en 2020, il ne répertorie pas moins de quinze édifices²²³ pour lesquels nous savons, grâce à certaines sources anciennes (visites pastorales, chroniques, descriptions des monuments de la ville...), qu'ils possédaient, le plus souvent au niveau de l'abside principale, un décor de tesselles d'or aujourd'hui disparu. Malheureusement, les mentions de ces mosaïques contenues dans les chroniques anciennes sont extrêmement laconiques et ne permettent presque jamais de connaître l'aspect du décor originel, ni même de savoir avec certitude où il se situait. En effet, la majorité des sources citées par Simone Piazza se contentent de mentionner la présence de « *testudines* » ou « *cubae aureae* », sans que l'on puisse savoir avec certitude si ces mentions se réfèrent à l'abside ou à une éventuelle coupole²²⁴. Pour la période qui nous intéresse, l'auteur évoque le cas de l'église San Salvador dans le *sestiere* San Marco pour laquelle il existe plusieurs sources faisant état d'un décor mussif datant de la période médiévale²²⁵. La *Chronique*

²²¹ S. FERRARO, *Les images de la vie ...*, vol.1, p. 92.

²²² Simone PIAZZA, « Mosaici d'oro nelle chiese di Venezia (IX-XIV secolo). Luci sull'ingente patrimonio perduto », *Convivium*, 7/1, 2020, p. 54-79.

²²³ Les églises San Teodoro, San Marco 1, Santa Margherita, San Marco 2, la chapelle du Palazzo ducale, les églises San Giovanni Evangelista à Torcello, Sant'Apollinare, San Nicolò di Lido, San Giacomo di Rialto, San Trovaso, San Pietro à Castello, la Chapelle du Palais des Patriarches di Grado, les églises san Stae, San Salvador et San Nicolò di Palazzo.

²²⁴ S. PIAZZA, « Mosaici d'oro ... », p. 56.

²²⁵ *Ibid.*, p. 72-74.

d'Andrea Dandolo, rédigée aux alentours de 1350, mentionne pour cet édifice, un décor de tesselles d'or commissionné par le doge Mario Morosini vers 1252 : « En la quatrième année de ce doge, le même pieu et dévot [Mario Morosini] fit peindre d'une œuvre en mosaïque la grande coupole de l'église san Salvator de sa paroisse »²²⁶. De même, Marino Sanudo dans son *De situ Venetiae Urbis (1493-1530)*, évoque « *la cupolo dell'altar grando di mosaicho tutta lavorata* ». Sanudo parle même plus en détail de la commande du Doge Mario Morosini puisqu'il écrit que « *questo doge fece lavorare la Capella di San Salvatore, ch'era sua Contrada, cioè la Tomba di Musaico, 106 degli Doge in ginocchioni davanti a Cristo con lettere : Marinus Maurocenus Dux* ». Enfin, ces mosaïques, détruites au moment des travaux de réfection de l'édifice décidé par le doge Antonio Contarini en 1507, sont également mentionnées dans les écrits de l'architecte Sansovino, plusieurs années après leur disparition. Celui-ci rappelle alors que l'église « *aveva una cuba lavorata di mosaico per opera di Marino Maresino Doge, che la fece fare l'anno 1248* ». À la lecture de ces différentes évocations du décor mosaïqué de l'ancienne église de San Salvador nous voyons bien l'ambiguïté qui découle des différentes possibilités d'interprétations ou de traductions des termes de « *cuba* » ou « *cupola* » utilisés par les différents auteurs, et qui pourraient autant se référer à la conque absidale qu'à la coupole qui devait à l'origine surmonter le vaisseau central de la nef. Parmi ces deux possibilités, Simone Piazza semble néanmoins plus enclin à considérer qu'il s'agisse d'autant d'évocations du décor de la conque absidale. En effet lorsque l'ensemble de l'édifice n'est pas recouvert de mosaïques, il s'agit très souvent de la seule partie de l'église à abriter un décor²²⁷. Mais, même en tenant compte des considérations de Simone Piazza, il serait difficile d'intégrer l'église de San Salvador au sein de mon corpus, défini par des critères avant tout iconographiques. Il semble en effet presque impossible de connaître, ni même de formuler une hypothèse solide concernant le contenu figuratif de ces mosaïques en raison de la pauvreté des sources conservées. De fait, si certains ont voulu voir dans la chronique de Marino Sanudo, reportée plus haut, une description de ce décor qui présenterait donc le doge Mario Morosini agenouillé aux pieds d'un Christ trônant, Simone Piazza pense qu'il est bien plus probable qu'une telle image ait été plutôt réalisée pour la lunette du tombeau du doge, sur un panneau votif, plutôt que dans l'abside principale.

²²⁶ *Quarto ducis anno Idem pius et devotus [Mariono Mauroceno] cubam maiorem ecclesie sancti Salvatoris parochie sue, opere mosaico depingi fecit* : Andrea DANDOLO, *Chronica* (n.26), p. 304, 11-12 et S. PIAZZA « Mosaici d'oro ... », p. 73.

²²⁷ S. PIAZZA, « Mosaici d'oro ... », p. 72.

Cela étant, cet exemple, de même que les très nombreuses représentations d'absides ornées de tesselles d'or que l'on observe dans les compositions d'artistes vénitiens dès la fin XV^e et durant tout le XVI^e siècle permettent de supposer l'existence de nombreux décors mussifs à Venise dans la seconde moitié du *Cinquecento* dont certains devaient dater de la période étudiée dans cette thèse. Néanmoins, la quantité des sources archivistiques qui restent encore aujourd'hui à dépouiller sur le patrimoine ecclésial vénitien nécessiterait un travail de recherche à part entière qu'il n'était pas possible de mener entièrement dans le cadre de cette thèse.

CHAPITRE 4 : POLARISATION DE L'ESPACE PAR LE DÉCOR

Au-delà de la question de la disparition évoquée à la fin du chapitre précédent, il convient néanmoins de se pencher à nouveau sur les premières données chiffrées extraites du corpus et de s'intéresser avec un regard plus éclairé, aux disparités de conservation des décors selon les espaces considérés au sein des églises recensées. Il est de fait assez frappant de noter que, si les décors extérieurs et ceux des arcs triomphaux sont conservés en proportions équivalentes, soit dans un peu moins de 60 % des édifices étudiés, les décors de contre-façade sont, quant à eux, bien moins représentés (seulement 23,08 %), alors que les décors de sanctuaire sont majoritairement conservés (78,85 %). Ces chiffres ne peuvent, et ne doivent pas, être uniquement expliqués par la disparition du matériel médiéval. Il s'agira donc dans ce chapitre d'analyser ces disparités aussi bien à travers le prisme des textes liturgiques et théologiques de l'époque, que grâce aux analyses de Jérôme Baschet sur le déploiement axial de l'ornementation picturale dans les églises médiévales²²⁸.

I — DIVISION ET HIÉRARCHISATION DES ESPACES

Afin de mieux comprendre cette sous-représentation des décors de contre-façade, et au contraire, la quantité de ceux recensés dans le sanctuaire, il faut revenir brièvement sur la conception médiévale de l'édifice ecclésial. Pour ce faire je m'appuierai essentiellement sur la conception du lieu culturel véhiculée par les écrits des évêques et théologiens Sicard de Crémone (1155 - 1215) et Guillaume Durand (1270 - v. 1334). Le second, dans son *Rationale divinarum officiorum*, évoque dès le premier chapitre du livre I, *l'Ecclesia*, à la fois monument de pierre

²²⁸ Le développement de cette partie, dans ces grands axes reprend d'ailleurs celui du premier chapitre de son ouvrage *L'iconographie médiévale* paru en 2008 aux éditions Gallimard qui sera donc cité à plusieurs reprises dans la suite de ce développement.

et assemblée des fidèles²²⁹, et ses parties. Il y met particulièrement en avant deux types de divisions du lieu cultuel : celles entre l'intérieur et l'extérieur par l'intermédiaire du porche (*atrium*) et de la porte (*ostium*), et celles à l'intérieur-même de l'église entre les laïcs et le clergé²³⁰. La conception durandienne de l'église n'est toutefois pas uniquement bipartite. On ressent déjà chez l'évêque de Mende, le glissement progressif qui s'observe également dans l'architecture des grands édifices religieux, vers une division davantage tripartite²³¹ distinguant, la nef (*corpus*), le chœur des clercs (*chorus*) et le saint des saints (*sanctuarium*)²³². Une telle répartition des espaces, se rencontre dans les grandes basiliques ou abbaciales du présent corpus, à Viboldone, Lodi Vecchio, Crescenzago, ou encore San Zenone et San Fermo à Vérone par exemple. Là, outre un éventuel *tramezzo*, l'espace réservé aux clercs est lui-même articulé et différencié, le plus souvent par le biais d'une surélévation du sanctuaire par rapport au chœur. Mais, il semblerait, toujours en se référant au *Rationale*, que la séparation entre le chœur et le sanctuaire puisse également avoir été matérialisée par un dispositif textile, identique à celui qui pouvait parfois séparer le chœur des clercs de la nef²³³. Ce schéma, réservé aux grandes basiliques, collégiales ou abbaciales coexiste néanmoins, tout au long de la période considérée,

²²⁹ Le chapitre commence par la sentence suivante : *Notandum est igitur quod ecclesiarum alia est corporalis in qua uidelicet diuina officia celebrantur, alia spiritualis que est fidelium collectio, siue populus per ministros conuocatus et in unum congregatus ad eo, qui unanimes habitare facit in domo. Sicut congregatus ad eo, qui unanimes habitare facit in domo. Sicut enim corporalis ex congregatis lapidibus construitur, sic et spiritualis ex diuersis hominibus congregatur*, Guillaume DURAND, *Rationale divinorum officiorum*, A. Davril et T. M. Thibodeau (éds.), Turnhout, Brepols (CCCM, 140), 1995, I, I, 1. Traduction française de Charles Bartélémy, Paris, Louis Vivès 1854 : « Donc, il faut remarquer, touchant les Églises, que l'une est corporelle, c'est à savoir celle dans laquelle on célèbre les Divins Offices ; l'autre est spirituelle, et c'est l'assemblée des fidèles ou le peuple convoqué par les ministres du Christ, et rassemblé dans un même lieu par celui qui fait habiter dans sa maison tous ceux qui professent le même culte et les mêmes sentiments. Et, de même que l'église corporelle ou matérielle est construite de pierres jointes ensemble ; ainsi, l'Église spirituelle forme un tout composé d'un grand nombre d'hommes différents d'âge et de rang ».

²³⁰ Il revient également, sur une autre division chez les laïcs eux-mêmes, entre les hommes et les femmes, que j'ai déjà évoquée au chapitre précédent en abordant la question du *tramezzo*.

²³¹ J. BASCHET, *L'iconographie...*, p. 75.

²³² [...] *dispositio ecclesie triplicem statum in Ecclesia significat saluandorum ; sanctuarium enim significat ordinem uirginum, chorus continentium, corpus coniugatorum. Strictius enim est sanctuarium quam chorus et chorus quam corpus quia pauciores sunt uirgines quam continentes et isti quam coniugati ; sacrator quoque est locus sanctuarii quam chorus, et chorus quam corpus, quia dignior est ordo uirginum quam continentium, et illorum quam coniugatorum*. G. DURAND, *Rationale divinorum...*, I, I, 14. Traduction française de Charles Barthélémy, Paris, Louis Vivès, 1854 : « [...] la disposition de l'église signifie le triple état de ceux qui doivent être sauvés dans l'Église : l'ordre des vierges, le chœur des continents, le corps des époux. En effet, le sanctuaire est plus étroit que le chœur, et le chœur que le corps de l'église, parce que les vierges sont en plus petit nombre que les continents, et ceux-ci que les époux. Aussi, l'endroit du sanctuaire est plus saint que le chœur, et le chœur que le corps de l'église ou la nef, parce que l'ordre des vierges est plus juste et plus saint que celui des continents, et ce dernier que celui des époux ».

²³³ G. DURAND, *Rationale divinorum...*, I, III, 35.

avec un schéma bipartite plus simple dans les édifices plus modestes et dépourvus de chœur, largement représentés dans l'échantillon étudié.

Malgré tout, l'unité organique du lieu sacré reste tangible quel que soit le type d'église, en tant qu'il est un espace de prière (*oratores*) partagé et accessible à la fois par ceux qui enseignent (*ubi orat et predicat*) et par ceux qui sont enseignés (*ubi audit et orat*). C'est en cela que l'édifice cultuel peut être comparé à un corps humain (ou au corps du Christ lui-même) dont l'autel constituerait le cœur, un lieu central dans le corps et l'église, et même de l'Église, puisqu'il permet une relation verticale et directe avec Dieu. L'autel est le lieu d'où « les prières montent au ciel », « parce que Dieu abaisse ses regards sur nos cœurs »²³⁴. Guillaume Durand, à la suite de l'évêque Sicard de Crémone (1185 - 1215)²³⁵ qui associait la longueur de l'édifice ecclésial à la patience du chrétien qui « supporte les épreuves jusqu'à parvenir à la partie céleste »²³⁶, insiste sur l'axialité du cheminement ecclésial, à la fois unitaire et scandé par une série de seuils ou séparations, mais surtout polarisé par l'autel.

Dans cette conception axiale de l'église, deux éléments acquièrent une dignité particulière et sont associés par l'évêque de Mende au Christ lui-même : la porte d'entrée et l'autel. Ainsi on peut lire dans le *Rationale* au sujet de la porte de l'église : « La porte de l'église, c'est le Christ. Et voilà pourquoi on lit dans l'Évangile : *Je suis la porte, dit le Seigneur* »²³⁷ ; et au sujet de l'autel « [...] il est l'image du Christ, sans lequel aucun don ne peut être offert d'une manière agréable au Père [...] il est la figure du corps du Seigneur [...] »²³⁸. Récemment, c'est à cette même relation entre la porte et l'autel, tous deux considérés comme des lieux liminaires, que s'est intéressé Didier Méhu. Il revient sur la corrélation entre ces deux espaces et leur importance déjà dans le monde paléochrétien et plus particulièrement dans l'œuvre poétique de Paulin de Nole (353-431), évêque de Bordeaux²³⁹. Cependant, ni

²³⁴ *hinc preces ad celum ascendunt quia as cor respicit Deus* : G. DURAND, *Rationale divinorum...*, I, IV, 18.

²³⁵ C'est à lui que Guillaume Durand se réfère le plus dans la rédaction de son *Rationale*. Alain Rauwel relève à ce titre trente-cinq citations directes de Sicard dans le livre I du *Rationale*, et un nombre sans doute encore bien plus élevé de citations indirectes : Alain RAUWEL, « Le lieu cultuel dans la synthèse liturgique de Guillaume Durand », *Lieux sacrés et espace ecclésial (IX^e-XV^e siècles)*, Toulouse, Privat, 2011, p. 119.

²³⁶ *Longitudo eius longanimitas est quae patienter aversa tolerat donec ad patrim perveniat*, *Mitrale*, I, 4, c.20. La traduction proposée est celle de Jérôme Baschet dans *l'iconographie médiévale*, 2008, p. 77.

²³⁷ G. DURAND, *Rationale divinorum...*, I, I, 16, traduction française de Charles Bartélémy, Paris, Louis Viviers 1854 : *Ostium ecclesie Christus est, unde in euangelio : Ego sum ostium dicit Dominus*.

²³⁸ G. DURAND, *Rationale divinorum...*, I, II, 3, traduction française de Charles Bartélémy, Paris, Louis Viviers 1854 : [...] *significat Christum sine quo nullum munus acceptabile Patri offertur [...] significat corpus Domini [...]*.

²³⁹ D. MEHU, « La porte et l'autel : les figures des lieux liminaires de l'église paléochrétienne », dans S. Broebeck et A.-O. Poilpré (éds.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial : Byzance et moyen âge occidental*, Paris, éditions de la Sorbonne, 2019, p. 233-255.

Guillaume Durand ni Paulin ne semblent évoquer le cheminement inverse du fidèle, depuis l'intérieur vers l'extérieur de l'église, matérialisé par le franchissement du mur de contre-façade. Ceci, pourrait déjà, à mon sens, expliquer la sous-représentation de décor figuré sur cet espace à l'intérieur du corpus étudié ici. Au contraire, Guillaume Durand insiste sur l'acte d'entrer à *l'intérieur* de l'église. Pour ce faire, il rappelle dans un premier temps les différentes étymologies du mot « porte » :

« Le mot *ostium* (porte) vient de *obsistendo* (se présenter en face à ceux qui sont dehors), ou de *obsidendo* (gagner, prendre ceux qui sont dehors), ou de *ostendendo* (leur montrer l'entrée). Et le battant de la porte, *valva* vient de *volvere*, rouler, et porte (*porta*) de *portando* porter, parce que c'est par elle que l'on porte et que l'on apporte dans l'église tout ce qu'on offre à Dieu »²⁴⁰.

Puis, il poursuit en valorisant la fonction de portier (*ostiario*) que chaque chrétien peut assumer lorsqu'il permet à un autre d'accéder à *l'Ecclesia* ou l'en instruit (« nous remplissons l'office de portier quand nous introduisons, par la foi, une personne dans l'Église, ou que nous l'instruisons »²⁴¹). Par ailleurs, et comme le rappelait justement Jérôme Baschet, la porte principale de l'édifice ecclésial, joue, dans sa relation avec l'extérieur, un rôle social majeur. C'est un lieu d'une haute importance pratique et politique près duquel sont célébrés de nombreux rites mais aussi devant lequel la justice épiscopale est rendue²⁴².

II — LE RÔLE DU DÉCOR DANS LA SACRALISATION DES ESPACES

Or, il semblerait que cette conception de l'édifice ecclésial telle qu'elle est décrite dans le *Rationale* de Guillaume Durand, qui n'est autre qu'une compilation de traités d'exégèses liturgiques plus anciens, doive être largement prise en charge par le décor, qui vient accompagner cette hiérarchisation des espaces. À son sujet, le *Rationale* propose d'ailleurs deux impératifs. Le premier, évoqué dans les chapitres 1 et 3 du livre I, préconise que l'église soit ornée au-dedans et non au-dehors. Ici, l'évêque de Mende reprend en réalité l'injonction de Pierre de Roissy, chancelier de l'église de Chartres à la fin du XII^e siècle qui voulait que la distinction de sacralité entre l'intérieur et l'extérieur de l'édifice soit marquée par le décor :

²⁴⁰ G. DURAND, *Rationale divinorum...*, I, I, 26, traduction française de Charles Bartélémy, Paris, Louis Viviers 1854 : *dictum est autem ostium ad obsistendo hiis qui foris sunt uel ab ostendendo aditum .Vualua uero dicitur a uoluendo, porta a portando quia per eam portantur quecumque efferuntur .*

²⁴¹G. DURAND, *Rationale divinorum...*, II, IV,5, traduction française de Charles Bartélémy, Paris, Louis Viviers 1854 : *Hoc officium implemus dum per fidem in Ecclesiam aliquem introducimus uel docemus.*

²⁴² J. BASCHET, *L'iconographie...*, p. 81.

« l'église est ornée solennellement à l'intérieur et non à l'extérieur, ce qui indique au plan moral que toute sa gloire est à l'intérieur »²⁴³. Toutefois, Guillaume Durand n'exclut pas totalement l'ornementation à l'extérieur de l'église, la cantonnant néanmoins aux portes, portails et frontons :

« Des peintures ou des représentations, les unes sont sur l'église, comme le coq ou l'aigle ; les autres hors de l'église, à savoir : aux portes et au front du temple, comme le bœuf et le lion ; les autres enfin au dedans, comme les bas-reliefs et les divers genres de sculptures et de peintures que l'on fait, ou sur les vêtements, ou sur les murs, ou sur les vitraux ; de quelques-unes desquelles il est dit dans le Traité de l'Église, qu'elles ont été prises et imitées du tabernacle de Moïse et du temple ou de l'époque de Salomon »²⁴⁴.

Pourtant, à l'intérieur de l'église, toujours d'après ce que l'on peut lire dans le *Rationale* de Guillaume Durand, tous les espaces ne sont pas décorés de la même manière et c'est en réalité autour du sanctuaire, ou plus précisément de l'espace liturgique, que se concentreront majoritairement les ornements (*ornamentis*). Il faut toutefois rappeler ici, à la suite d'Alain Rauwel, que si l'espace liturgique décrit par Guillaume Durand est essentiellement un espace décoré, cette notion de décor ne se limite pas aux images sculptées, peintes ou même brodées. Elle s'applique en réalité à l'ensemble des *ornamenta ecclesiae*. Ceux-ci comprennent les fresques et sculptures, mais désignent également (et même pour l'essentiel) des objets mobiliers qui peuvent être de natures très variées²⁴⁵ allant des courtines et tentures, au mobilier liturgique, aux croix mobiles et même jusqu'aux œufs d'autruches parfois suspendus aux voûtes²⁴⁶. Néanmoins, qu'il soit mobilier ou adhérent à la paroi murale, il apparaît, au vu de ces quelques extraits théoriques des traités de Guillaume Durand et Pierre de Roissy, qu'à la fin du XII^e siècle

²⁴³ *Quo Ecclesia intus ornatur festive, non extra, moralis innuit quod omnis gloria eius ab intus est : Manuale de mysteriis ecclesiae*, dans Pierre Galais et Yves-Jean Riou (éds.), *Mélanges offerts à René Crozet*, Poitiers, 1966, p. 1096-1097. On retrouve cette citation chez Guillaume Durand : *Quod autem ecclesia intus et non extra festiue ornatur, misterialiter innuit quod omnis gloria eius ab intus est. Licet enim exterius despiciabilis sit, in anima tamen que sede Dei est radiat iuxt* : G. DURAND, *Rationale divinorum...*, I, III, 43 (L'église est ornée agréablement les jours de fêtes au-dedans et non au-dehors, ce qui indique d'une manière mystérieuse que toute sa gloire lui vient du dedans : bien même qu'elle soit méprisable au dehors, cependant elle brille dans son âme, qui est le trône de Dieu).

²⁴⁴ G. DURAND, *Rationale divinorum...*, I, III, 5, traduction française de de Charles Bartélémy, Paris, Louis VIVIÈS, 1854 : *Picturarum siue ymaginum alie sunt supra ecclesiam ut gallus uel aquila ; alie extra ecclesiam, scilicet foris in fronte ecclesie ut bos et leo ; alie intra ut ycone, statue et diversa picturarum et sculpturarum genera que uel in uestibus, uel in parietibus, uel in uitrealibus depinguntur, de quorum aliquibus sub tractatu De ecclesia dictum est, quod a tabernaculo Moysi et templo Salomonis sumptum est. Sculpsit enim Moyses, sculpsit et pinxit Salomon, et parietes celaturis et picturis ornauit.*

²⁴⁵ A. RAUWEL, « Le lieu culturel... », p. 124.

²⁴⁶ G. DURAND, *Rationale divinorum...*, I, III, 42-43.

de même qu'au tournant du XIV^e siècle, que le décor permette de révéler la sacralité d'un lieu ou d'un espace. Par sa simple présence, il met en évidence la hiérarchisation entre le dedans et le dehors de l'édifice et à l'intérieur, entre la nef et le sanctuaire, ou, dans les édifices de dimensions plus imposantes, entre la nef, le chœur et le sanctuaire. Or, c'est exactement ce phénomène qui s'observe dans l'ornementation des édifices présents dans le corpus étudié, qu'ils soient de grandes dimensions ou plus modestes. Il suffit pour s'en convaincre d'extraire et d'étudier le déploiement axial de l'ornementation peinte ou sculptée (qui est la seule qui nous soit encore possible d'étudier) dans les quelques monuments pour lesquels le programme décoratif semble conservé dans sa quasi-totalité. À partir de l'échantillon recensé, il semble en effet possible d'identifier au moins deux grandes modalités de polarisation et de hiérarchisation de l'espace cultuel par le décor, bien qu'il existe en réalité une multitude d'autres possibilités.

1. Des fresques ornementales aux fresques figuratives

La première consiste à différencier l'espace de la nef de celui du chœur et du sanctuaire par une distinction entre un décor architectural, ornemental ou géométrique et un décor figuratif.

a) L'exemple de la basilique Sant'Abbondio de Côme

Ce type d'agencement se rencontre notamment dans la basilique Sant'Abbondio de Côme dont l'ornementation peinte remonte aux années 1315-1318. Celle-ci se déploie dans le vaisseau central de la nef, sur la partie haute des parois latérales, l'arc séparant le chœur de la nef, la voûte du chœur et sur la totalité de la paroi absidale au fond du sanctuaire, lui-même légèrement surélevé par rapport au chœur. Dans la nef, l'ornementation reste parfaitement aniconique uniquement constituée de savants motifs architecturaux. Le décor figuratif apparaît, quant à lui, pour la première fois, sur la face externe de l'arc triomphal, où se trouve dans les écoinçons, à une hauteur très élevée, une Annonciation aujourd'hui en assez mauvais état de conservation. Par-delà ce premier arc, le chœur se déploie dans la longueur en deux travées successives (**fig. 140 et 142**) dans lesquelles le décor se limite toutefois uniquement aux voûtes. La première accueillait à l'origine les représentations des quatre Évangélistes trônants ou des quatre

Docteurs de l'Église occidentale (Jérôme, Augustin, Grégoire le Grand et Ambroise de Milan)²⁴⁷ dont il ne reste, aujourd'hui, plus que la forme blanche de chacun des trônes sur le fond bleu de la voûte. La voûte de la seconde travée est recouverte, quant à elle, d'un ciel étoilé bien mieux conservé avec *l'Agnus Dei* au centre de la croisée des ogives²⁴⁸. Encore plus à l'est, l'arc absidal accueille également un décor figuratif composé d'une série de médaillons inclus dans une corniche décorative imitant des motifs cosmatesques, qui abritent chacun la représentation d'un patriarche ou d'un prophète de l'Ancien Testament, identifiable à son phylactère. Disposés quatre à quatre figurent ainsi, de gauche à droite, Tobias, Jacob, Isaac et Abraham d'un côté de l'arc et Moïse, David, Simon et Ézéchiël de l'autre. Au sommet, entre les prophètes, apparaît de nouveau le Christ bénissant entouré de deux archanges. Sur l'*intradós* se trouvent douze autres saints figurés à mi-buste : sept saints évêques de Côme (ceux qui sont enterrés dans la basilique²⁴⁹), un prêtre, deux saints cavaliers et deux religieuses. Certains sont identifiables grâce à leurs attributs et aux inscriptions qui les accompagnent. Sont reconnaissables en particulier les deux saints cavaliers Victor et Georges²⁵⁰. Les deux religieuses sont vraisemblablement sainte Faustine identifiée par une inscription, et sa sœur sainte Liberata (bien que l'inscription supposée l'identifier ne soit plus lisible)²⁵¹.

Les deux pilastres face-à-face qui encadrent l'abside portent également un décor peint sur lequel se superpose une série de vingt-quatre personnages répartis sur chacun des pilastres en douze médaillons présentant des personnages couronnés tenant un phylactère. Il s'agit de la série des Rois d'Israël et de la généalogie du Christ.

La conque de l'abside, divisée en cinq compartiments égaux accueille une *Déisis* dite « composite » ou « élargie ». Au centre, le Christ *Pantocrator* trône, bénissant de la main droite et tenant le livre fermé de la main gauche. À ses côtés se tiennent, selon la formule habituelle, la Vierge couronnée à sa gauche et saint Jean-Baptiste à sa droite. Aux deux extrémités, le groupe de la *Déisis* est enrichi par la présence des premiers saints patrons de l'édifice, saint

²⁴⁷D'après Andrea Straffi il s'agirait plus vraisemblablement des Docteurs de l'Église puisque, d'une part, les symboles des Évangélistes apparaissent déjà dans le cylindre absidal, mais également car la présence des Docteurs de l'Église complèterait de manière plus substantielle le tableau dressé dans l'abside de l'intégralité de « l'Église universelle » qui nous est présentée dans les différentes parties du sanctuaire. (« Nuove ricerche sugli affreschi trecenteschi della basilica di Sant'Abbondio in Como », *Archivio storico della Diocesi di Como*, vol. 14, Côme, Centro Socio-Pastorale Cardinale Ferrari, 2003, p. 248).

²⁴⁸ Il est à noter que ces fresques, de même que celle de la première travée du chœur, ne sont entièrement visibles que depuis les travaux de restauration achevés en 1935 (A. STRAFFI, « Il presbiterio », *Sant'Abbondio a Como : le pitture murali*, Milan, Skira, 2011, p. 229).

²⁴⁹ Carla TRAVI, «Per il maestro di S. Abbondio », *Arte Cristiana*, LXXIV, n°717, 1986, p. 375.

²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ A. STRAFFI, « Nuove ricerche... », p. 248.

Pierre et saint Paul. Enfin, en-dessous de ces figures monumentales, s'organise un cycle non seulement figuratif mais également narratif composé d'une série de vingt épisodes évangéliques sur le thème de l'enfance, du ministère et de la Passion du Christ. Ces épisodes parcourent toute la partie médiane de l'abside de bas en haut et de gauche à droite sur six registres superposés, en s'adaptant parfaitement à l'espace délimité entre les cinq fenêtres, savamment incluses dans le système décoratif.

Ainsi, en plus d'une gradation dans le décor depuis la nef vers le sanctuaire matérialisée par le passage de motifs ornementaux (cosmatesques) à un décor figuré au niveau de l'arc triomphal et dans le sanctuaire, la dynamique axiale du décor de la basilique semble d'autant plus accentuée par la distinction faite entre les deux groupes de personnages choisis pour orner les *intradós* de l'arc triomphal et de l'arc absidal. Au plus proche des fidèles sont en effet rassemblés les saints vénérés par l'Église Universelle et dans le sanctuaire les saints locaux, liés à l'exercice de la fonction cléricale et à la basilique de Sant'Abbondio elle-même (puisqu'il s'agit des saints évêques qui y sont enterrés)²⁵² : les premiers renvoyant ainsi à une dévotion commune à l'ensemble des fidèles rassemblés dans la nef alors que les seconds glorifient la fonction exercée par l'évêque, le prêtre officiant et l'ensemble du chapitre de l'abbaye présents dans le chœur au moment de l'office.

b) L'oratoire San Pietro à Castel San Pietro

Ce type de hiérarchisation de l'espace par le décor se rencontre également, et presque à l'identique, un peu plus au nord, dans l'oratoire de Castel San Pietro érigé par l'évêque Bonifacio da Modena en 1343, bien que le schéma comasque s'adapte ici aux proportions plus modestes de l'édifice, qui est dépourvu de chœur. À l'intérieur, le mur de contre-façade et les parois latérales de la nef sont recouverts d'un décor à fresques purement ornemental constitué de frises de motifs architecturaux, géométriques et floraux qui se poursuivent sur l'ensemble des trois parois et se superposent sur plusieurs registres. Ce décor ornemental est agrémenté, dans sa partie basse, d'une frise de médaillons en grisaille avec des représentations de saints et de saintes, malheureusement en très mauvais état de conservation. Comme à Sant'Abbondio les fresques figuratives sont réservées à la partie orientale de l'édifice. Dans les écoinçons de l'arc triomphal campent, ici aussi, l'ange et la Vierge annoncée, alors que les retombées accueillent au nord une Vierge à l'Enfant en trône et au sud trois saintes en pied, sainte Agathe, sainte

²⁵² A. STRAFFI, « Nuove ricerche... », p. 253.

Catherine et sainte Agnès. L'adéquation avec le schéma de la basilique comasque se poursuit enfin dans le sanctuaire, où se superposent un cycle narratif constitué de scènes de la vie de saint Pierre dans le cylindre et une théophanie dans la conque absidale. Toutefois, contrairement à la basilique Sant'Abbondio, le petit oratoire tessinois accueille également un décor externe, constitué de deux dalles sculptées au-dessus du portail d'entrée, l'une à l'effigie du commanditaire de l'édifice, l'autre à celle de son saint patron²⁵³.

c) La « Chiesa di Villa » à Castiglione Olona

C'est à cette même modalité de polarisation et de hiérarchisation des espaces par le décor que l'on pourrait rattacher la petite église del Santissimo corpo di Cristo, aussi appelée « *Chiesa di Villa* » située à Castiglione Olona dans la province de Varèse. Ici, l'ornementation, essentiellement sculptée, se limite uniquement aux espaces liminaux ou aux abords des autels : l'autel principal au centre de l'abside et les deux autels secondaires situés au centre des deux parois latérales de la nef. Le reste des parois murales de l'église est quant à lui très simplement revêtu d'un enduit blanc. Outre les sculptures monumentales de la façade, du revers de façade et de l'arc triomphal, c'est véritablement dans l'abside, l'espace le plus sacré de l'édifice, que se déployait à l'origine le décor peint le plus foisonnant. Toute la partie inférieure et le cylindre absidal étaient recouverts de motifs de tentures feintes, que l'on aperçoit encore, et au-dessus desquelles prenait place, à la base de la conque, un panneau peint à fresque, représentant la Résurrection du Christ, aujourd'hui encore très bien conservé. Dans sa partie haute toute la conque absidale était également ornée à l'origine d'un motif irradiant à son sommet et d'une constellation de motifs d'oriflammes aujourd'hui presque entièrement disparus (**fig. 36**). Ce motif se retrouvait d'ailleurs à l'identique dans la coupole qui surmonte la nef où il en reste encore quelques traces visibles. Il y avait donc ici une double distinction entre nef et espaces liminaux. La première se traduisait par la présence ou l'absence d'ornementation. La seconde, par un changement de médium artistique avec le passage de la sculpture à la fresque à proximité des autels²⁵⁴ et dans la partie la plus élevée de l'édifice. Ceci étant dit, il est important de signaler que les sculptures elles-mêmes, et en particulier l'Ange annonciateur et la Vierge annoncée de l'arc triomphal, présentent des restes de polychromie qui

²⁵³ Un schéma ornemental très similaire qui se rencontre également dans le petit oratoire de la Santissima Trinità de Feltre néanmoins la dégradation évidente et la perte plus que vraisemblable d'une grande partie de l'appareil décoratif interne ne me permettent pas d'affirmer avec certitude que la nef et le revers de façade furent toujours exempts de toute représentation peinte, comme c'est le cas aujourd'hui.

²⁵⁴ Des fresques votives sont également présentes au-dessus des deux autels latéraux.

indiquent qu'elles devaient être intégralement peintes. Doit-on en déduire que la couleur, et plus encore l'art pictural, revêtent un caractère plus élevé et sacralisant que la sculpture ? Voilà en tous cas une question qui mériterait selon moi d'être approfondie.

d) Les églises de Viboldone, Crescenzago et Lodi Vecchio

Dans les églises de Viboldone, Crescenzago et Lodi Vecchio il est possible d'identifier un dispositif ornemental assez similaire à celui observé dans ces premiers exemples. Néanmoins, dans ces trois églises, la hiérarchisation des espaces s'allie à une concentration du décor dans les parties hautes de l'édifice, et se traduit par une gradation plus progressive du décor depuis les premières travées occidentales jusqu'à l'abside. Dans ces trois édifices de plan similaire, l'ornementation du vaisseau central se présente selon un schéma commun, qui peut sans doute s'expliquer en partie par leur proximité géographique. Ces trois décors procèdent par gradation depuis les fresques décoratives des travées occidentales, aux scènes narratives du chœur, jusque vers les images atemporelles et théophaniques du sanctuaire. Les premières travées, qui constituent l'espace des laïcs, sont ainsi couvertes de voûtes d'ogives. Ces voûtes accueillent un décor peint, constitué dans sa partie centrale d'un médaillon renfermant des segments colorés rappelant la division des couleurs de l'arc-en-ciel, qui se retrouve, presque à l'identique à Viboldone, Crescenzago et Lodi. À Viboldone, ce motif, même s'il n'est jamais identique d'une travée à l'autre, s'accompagne, sans véritable progression, dans les trois travées occidentales du vaisseau central, d'une constellation de motifs floraux disposés de manière régulière, centrifuge depuis la clé de chacune des voûtes, sur un fond d'enduit blanc²⁵⁵.

À Crescenzago et à Lodi en revanche, il existe déjà dans ces premières travées, une gradation de l'entrée vers la travée la plus proche du chœur qui se manifeste un peu différemment dans les deux cas. Dans le premier, on repère une distinction entre la voûte de la première travée et celles des deux suivantes. Dans la première travée, plus étroite que les deux autres, la voûte accueille autour du médaillon central un décor très proche de celui observable à Viboldone. Dans les deux travées suivantes, la décoration de la voûte s'enrichit d'un médaillon à motifs géométriques au centre de chaque voûtain. Enfin, dans la quatrième travée, le voûtement d'ogives se substitue à un simple voûtement en arc brisé où l'élément architectural

²⁵⁵ Les récentes restaurations de ces voûtes, achevées en 2015, ont permis de révéler toute la subtilité de ce décor dont les délicates variations de formes et de couleurs viennent troubler et sublimer l'aspect de ces motifs décoratifs, à première vue très répétitif.

de l'ogive est remplacé par une décoration picturale à motifs végétaux²⁵⁶. Là, au centre de la voûte, dans un cercle à nouveau facetté de rayons bleus, prend place un premier élément figuratif, puisqu'on y voit une représentation de *l'Agnus Dei*. Les voûtains, quant à eux, également bleus, accueillent chacun en leur centre un médaillon entouré d'un arc-en-ciel abritant chacun un ange à *mezza figura*.

À San Bassiano de Lodi Vecchio, les éléments figuratifs surviennent bien plus tôt, puisque seule la voûte de la première travée occidentale en est exempte (fig. 175, 176 et 177). Celle-ci présente un décor très similaire à ceux des premières travées de Viboldone ou Crescenzago. Cependant, dès la seconde travée, des éléments figuratifs apparaissent au centre de chaque voûtain. Ainsi, parmi les motifs de fleurs et d'étoiles prennent place quatre médaillons abritant chacun l'un des Pères de l'Église, à nouveau à *mezza figura*. Sur les voûtains de la troisième travée, les Pères de l'Église laissent place aux Évangélistes (ou aux quatre Vivants²⁵⁷) qui ne sont plus cantonnés à des médaillons. Ceux-ci se déploient en effet tout entier sous leur forme symbolique (animale) sur une bonne partie des voûtains. La quatrième travée accueille enfin une frise circulaire sur le thème des travaux agraires, figurés par quatre chars tirés par des bœufs. Cette frise fait référence à la corporation des éleveurs bovins (*il paratico dei bovari*), comme en atteste une inscription lisible dans la première travée du vaisseau septentrional de la nef, qui fournit également la date de 1322 pour l'achèvement des travaux d'architecture de la voûte qui ont dû précéder de peu son ornementation peinte : « *MCCCXXIII PARATICUM BAOTERIOR(UM) FECIT FIERI HOC CELU(M)* »²⁵⁸. Ici donc, nous avons bien à première vue, une gradation « classique » qui évoque la hiérarchie céleste depuis les astres, aux Pères de l'Église, jusqu'aux Évangélistes se trouvant au contact le plus direct de la théophanie absidale (dans laquelle ils sont malgré tout repris). Cependant, ce schéma « classique » est légèrement perturbé par la localisation inattendue de la voûte dite « *dei Bovari* » à l'entrée du chœur qui confère une dignité toute particulière au commanditaire du décor et souligne leur rôle dans l'édification et l'ornementation de l'édifice.

Comme l'oratoire de Castel San Pietro, les édifices de Viboldone, Lodi et Crescenzago présentaient également un décor extérieur, bien que celui-ci ait totalement disparu dans la dernière et soit à peine identifiable dans la seconde. Dans les trois cas, il était localisé, comme dans l'oratoire tessinois, aux abords du portail et suivait en cela les préconisations de l'évêque de Mende évoquées plus haut.

²⁵⁶ On observe ici encore qu'en se rapprochant du sanctuaire, la peinture se substitue à la sculpture architecturale.

²⁵⁷ Nous reviendrons sur ce rapprochement entre Évangélistes et Vivants au chapitre suivant.

²⁵⁸ « En 1322 la corporation des éleveurs bovins a fait faire cette voûte » (traduction personnelle).

2. Des images votives aux représentations théophaniques

Contrairement aux autres édifices cités, l'ornementation peinte du vaisseau central de la nef de la collégiale de Crescenzero ne se limite pas aux voûtes et n'est pas totalement aniconique dans ses premières travées. On y trouve çà et là, sur les parois latérales du vaisseau central de même que sur la contre-façade, quelques images votives, sans doute légèrement postérieures à la réalisation des fresques de la voûte mais remontant elles aussi au XIV^e siècle. En cela, cet édifice se rapproche de ceux que je décrirai pour rendre compte du second mode de hiérarchisation des parties de l'église par le décor. Celui-ci se caractérise à mon sens par une opposition entre un agglomérat d'images votives, réparties plus ou moins aléatoirement sur les murs de la nef (et parfois de la contre-façade), et les scènes narratives ou théophaniques, à portée universelle, qui occupent le sanctuaire et son arc triomphal. Ce type d'arrangement assez fréquent se rencontre notamment dans la petite église de San Nicolò à Piove di Sacco dans la province de Padoue mais aussi dans l'église San Biagio de Bellinzona, la basilique San Zeno de Vérone, l'abbatiale de la Santissima Trinità in Monte Oliveto, également à Vérone. Toutes font apparaître, au-delà des images votives qui emplissent leurs nefs respectives, une Annonciation monumentale dans les écoinçons de leurs arcs triomphaux et une théophanie ou une image à forte connotation eucharistique dans le sanctuaire. Cette image peut être soit une Crucifixion (San Zeno et San Biagio), soit une *Maiestas Domini* (Piove di Sacco) ou bien une représentation de la Trinité (Santissima Trinità). À San Biagio, comme dans la basilique San Zeno, la façade principale à l'extérieur de l'édifice accueille également un décor très complexe qui vient magnifier le portail principal point d'accès aux deux édifices et qui n'en revêt pas lui non plus un caractère votif.

Ce même type d'organisation semble avoir présidé à l'agencement du décor peint de l'église dite « dei Santoni » de Dovera en Lombardie, où la façade principale accueille également un décor très riche et cohérent. Celui-ci est constitué de plusieurs éléments liés de manière significative les uns aux autres. Sur la contre-façade et dans la nef, on reconnaît en effet, comme à Piove di Sacco, Bellinzona ou San Zeno, cette même accumulation d'images votives encadrées et simplement juxtaposées ou superposées, alors que l'arc triomphal et le sanctuaire accueillent un décor à portée plus universelle et théophanique. Néanmoins, la partie orientale de l'édifice et en particulier la zone du sanctuaire et de l'arc triomphal ont subi de nombreux remaniements bien postérieurs à la période considérée ici et leur décor peint est donc également assez tardif. Toute interprétation sur la répartition primitive du décor de l'église à l'époque de son édification (autour de 1386) reste donc de l'ordre de l'hypothèse.

a) La Collégiale de Castiglione Olona

La répartition générale du décor peint et sculpté de la collégiale des Santi Stefano et Lorenzo de Castiglione Olona mêle, quant à elle, des éléments identifiés dans le premier regroupement d'édifices proposé plus haut (Sant'Abbondio de Côme, l'oratoire de Castel San Pietro, l'abbatiale de Viboldone, la Collégiale de Crescenzago et la basilique de Lodi Vecchio) et dans ceux qui viennent d'être présentés (San Zeno à Vérone, Bellinzona, Piove di Sacco etc.). Ici, à l'exception du mur de contre-façade, aujourd'hui presque entièrement occulté par la présence de l'orgue, l'intégralité de la surface murale à l'intérieur de l'édifice est recouverte d'un décor peint. Au niveau des parois latérales de la nef, dans le vaisseau central comme dans les bas-côtés, ce décor reste parfaitement aniconique, constitué uniquement de motifs floraux, géométriques et architecturaux. Dans le vaisseau central de la nef, constitué de trois travées et s'achevant par un sanctuaire polygonal, ce sont, comme à Viboldone, Lodi ou Crescenzago, les voûtes d'ogives quadripartites, qui couvrent les travées de la nef, et la voûte sexpartite du sanctuaire qui accueillent le décor peint (et sculpté) le plus complexe et le plus foisonnant.

Au-dessus de la première travée, à l'entrée de l'édifice, la voûte arbore une ornementation relativement simple où les éléments structurant (ogives et clés de voûte) sont mis en valeur par un décor constitué de motifs géométriques et de rinceaux végétaux. Le reste des voûtains reproduit schématiquement la voûte céleste avec de petites étoiles dorées se dégageant sur un fond bleu profond. La clé de voûte, travaillée en creux, n'accueille, quant à elle, aucune représentation particulière qu'elle soit figurative ou non.

Dans la seconde travée, le décor de la voûte se complexifie très nettement. Là encore, les ogives sont magnifiées par la présence de motifs ornementaux variés, différents pour chacune des quatre branches des ogives partant de la clé de voûte. Au centre de chaque voûtain, un large médaillon accueille en son centre, sur un fond de ciel étoilé identique à celui des voûtains de la première travée, un second médaillon avec la représentation, en mezza-figura, des quatre Évangélistes sous leur forme zoo-anthropomorphe. Chacun d'eux présente un livre ouvert sur lequel on distingue des motifs mimant les écritures mais qui ne sont pas véritablement intelligibles. Les écoinçons, restant dans les angles des voûtains, accueillent eux aussi un décor foisonnant constitué de divers motifs floraux qui, malgré une apparente symétrie, diffèrent tous les uns des autres. Au centre, la clé de voûte sculptée fait figurer saint Jean-Baptiste tenant l'Agneau dans ses bras.

Tout aussi complexe, le décor de la voûte de la troisième travée varie encore par rapport à celui de la précédente. Centrifuge et compartimenté, il se déploie à partir de la clé de voûte

sculptée sur laquelle figure la Vierge vêtue d'une tunique bleue portant l'Enfant Jésus. Autour d'eux, le décor peint prend la forme d'une rosace, dans laquelle figure, dans le premier cercle, le même ciel étoilé qui apparaît dans les deux premières travées, et à nouveau un foisonnant appareil ornemental, constitué de motifs géométriques et végétaux, qui se caractérise également par sa grande variété.

L'arc triomphal, séparant cette troisième travée du sanctuaire, accueille, quant à lui, une première image, si ce n'est figurative, mais tout du moins narrative sur le thème de *la Dormitio Virginis* (**fig. 28**). Celle-ci répond au programme narratif, déployé dans la voûte du sanctuaire, qui raconte en six épisodes les moments majeurs de la vie de la Vierge et au sein duquel la position axiale est accordée à la scène ayant la plus grande valeur théophanique (le Couronnement). Au centre, la clé de voûte du chœur est également sculptée d'une représentation de Dieu le Père tenant un orbe crucifère de la main gauche et bénissant de la main droite.

La hiérarchisation des espaces à l'intérieur de la collégiale se fait donc autant par la distinction typologique du décor (ornemental – figuratif) que par l'évolution de son contenu symbolique (du narratif au théophanique). En cela, la gradation la plus évidente est celle qui s'opère au niveau du traitement des clés de voûte, aniconique dans la première travée, prophétique dans la seconde, mariale et christologique dans la troisième et véritablement théophanique dans la quatrième avec une représentation en majesté de Dieu le Père.

3. Autres modalités de répartition générale du décor : l'exemple de l'oratoire Biraghi de Solaro.

Outre ces deux grandes typologies de polarisation de l'espace par le décor, il en existe bien d'autres, plus spécifiques à chaque édifice. Par exemple, dans le petit oratoire Santi Ambrogio e Caterina de Solaro, édifié sous l'autorité d'Ambrogio Biraghi dans le *contado* milanais, la hiérarchisation des espaces s'opère de deux façons. Il y a tout d'abord, une gradation que l'on pourrait qualifier de thématique ou d'iconographique, et puis, une autre qui

se traduit par une expansion de la surface murale peinte²⁵⁹ entre la première travée et le sanctuaire²⁶⁰.

À l'entrée, dans l'espace « le moins » sacré de l'édifice, prend place, dans les quatre voûtains le cycle de la Genèse, issu donc de l'Ancien testament et articulé en quatre scènes : l'Admonition²⁶¹, le Péché originel, la Remise des vêtements et le Labeur. Ce cycle est organisé de sorte que sur le voûtain oriental, face à l'entrée de l'édifice, soit représenté le Péché originel avec en vis-à-vis la Remise des vêtements. Les scènes de l'Admonition et du Labeur se trouvent, quant à elles, respectivement sur les voûtains nord et sud. Enfin, dans une lunette au sommet de la paroi nord de la première travée, sous le voûtain de l'Avertissement, figure de manière synthétique un Jugement dernier, unique élément figuratif présent sur les parois latérales de cette partie de l'édifice. Au centre de la composition, le Christ, dans une mandorle rouge entourée de quatre anges sonnant les trompettes de l'Apocalypse, est assis sur un arc-en-ciel. Sa tunique ouverte laisse transparaître sa plaie au côté et ses mains sont tournées vers l'extérieur laissant voir ses paumes creuses. À la gauche du Christ Juge se tient la Vierge présentant ses seins, suivie par sainte Catherine et d'autres saintes femmes. Face à la Vierge, à la droite du Christ figure saint Jean-Baptiste portant sa tête sur un plateau d'argent, suivi par les premiers justes.

Plus loin à l'intérieur de l'oratoire, l'arc triomphal est orné quant à lui de motifs floraux à son avers (face à l'entrée de l'édifice), alors que les écoinçons de ce même arc, au revers (face au sanctuaire), sont occupés respectivement par la représentation de l'ange et de la Vierge de l'Annonciation. Celle-ci appartient au cycle narratif de la Vie de la Vierge et de l'Enfance du Christ qui occupe l'intégralité des parois latérales du chœur. Ce cycle débute au registre supérieur de la paroi nord par la Charité d'Anne et Joachim et s'achève au registre inférieur de la paroi sud par l'Adoration des Mages. Une grande Crucifixion occupe enfin la paroi du fond du sanctuaire, surmontée sur la voûte, par la représentation des quatre Évangélistes.

²⁵⁹ Il convient néanmoins de rester prudent face à ce second élément qui reste essentiellement de l'ordre de l'hypothèse car il est bien probable qu'une partie de l'appareil ornemental de la première travée ait été tout simplement perdu.

²⁶⁰ Les deux espaces sont en réalité séparés par une travée intermédiaire, comme cela fut évoqué plus haut, mais je la laisse ici volontairement de côté car les fresques qui en décorent les parois latérales sont bien postérieures à celles du sanctuaire ou de la première travée.

²⁶¹ « Et Yahvé Dieu fit à l'homme ce commandement : “Tu peux manger de tous les arbres du jardin. Mais de l'arbre de la connaissance du bien et du mal tu ne mangeras pas, car, le jour où tu en mangeras, tu mourras” » (Gn 2, 16-17).

Depuis l'entrée jusqu'au sanctuaire le programme décoratif déployé décrit donc la progression de l'Histoire du Salut²⁶². Chaque travée forme une unité narrative depuis l'évocation du Péché Originel à l'entrée jusqu'à la Crucifixion représentée sur le mur d'autel (**fig. 87**). Au sein de chaque séquence, le positionnement des images est savamment étudié, pensé par rapport au positionnement du fidèle, et mis en lien avec la symbolique de chacune des parties de l'édifice.

En pénétrant dans l'église, le fidèle se trouve face au péché originel qui le ramène à sa propre condition de pécheur (**fig. 87**). Il est directement assimilé aux Premiers Hommes dont les activités et en particulier le travail de la terre font écho à son quotidien, revêtant ainsi une fonction similaire à celle endossée par les représentations des travaux des mois sur le tympan des églises gothiques françaises. Il est d'ailleurs intéressant de noter ici qu'Adam et Ève sont représentés, dans un geste symétrique, tous deux en train de travailler le sol, (**fig. 88**) alors que, selon une tradition iconographique nettement plus répandue, seul Adam travaille la terre pendant qu'Ève file la laine ou allaite ses enfants. Néanmoins, cette iconographie n'est pas inédite. Il faut remonter jusqu'au milieu du XI^e siècle pour en rencontrer les premières occurrences dans la bible de Ripoll (Vat. Lat. 5729) produite aux alentours de 1030, les ivoires de la cathédrale de Salerne réalisés entre 1084 et le milieu du XII^e siècle ainsi que le relief de Wiligelmo à la cathédrale de Modène, consacrée en 1099²⁶³. Ce motif, qui ne connut pas de grande postérité, est néanmoins attesté dans plusieurs cycles lombards de la seconde moitié du XII^e au début du XIII^e siècle, en particulier ceux de la basilique San Vincenzo à Galliano, de l'église San Martino à Carugo et de la collégiale de San Vittore à Muralto située dans l'actuel canton du Tessin. Plus tardivement, au début du XV^e siècle, on retrouve Adam et Ève au travail, toujours dans le même foyer de production, dans le Livre d'Heures de Gian Galeazzo et Filippo Maria Visconti (Biblioteca nazionale Centrale, Florence, Lf.22 f.64r.)²⁶⁴. Ces multiples exemples lombards se distinguent des plus anciens par une symétrie parfaite des gestes d'Adam et Ève qui manient tous deux le même outil, contrairement à ce que décrivent les ivoires de Salerne²⁶⁵. Il semblerait plutôt que cette iconographie d'Adam et Ève au travail remployée à Solaro soit issue d'un développement local de ce motif, hérité néanmoins d'un modèle

²⁶² D. ZARU, « Lignage noble... », p. 292.

²⁶³ Sylvain PIRON, *Généalogie de la morale économique. L'occupation du monde, t.2*, Bruxelles, Zones sensibles, 2020, p. 78-87.

²⁶⁴ Martina BERETTA, *L'iconografia dei progenitori in Italia settentrionale nel XIV secolo : modelli e attestazioni*, Tesi di laurea, relatore Professore Marco Rossi, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milan, année académique 2015-2016, p. 90. Je remercie d'ailleurs à nouveau Martina de m'avoir ouvert les portes de cet oratoire en restauration et d'avoir accepté de me faire lire son travail.

²⁶⁵ Ibid.

géographiquement plus éloigné, celui des reliefs sculptés de la façade de la cathédrale Santa Maria de Modène. Néanmoins, malgré son origine émilienne, la prospérité de ce motif en Lombardie paraît confirmer la provenance elle-même lombarde de l'artiste à l'origine de ces fresques. Par ailleurs, cette présentation très symétrique d'Adam et Ève travaillant la terre souligne l'égalité de la femme et de l'homme dans leur condition de pécheur face à Dieu²⁶⁶.

Quoi qu'il en soit, grâce à une rupture de continuité dans l'organisation du cycle d'Adam et Ève, c'est la scène de la Remise des vêtements qui surmonte la porte d'entrée, non le Labeur ou le Jugement. La vêtue de peau de bête, tout en renvoyant l'être humain à sa condition, se présente comme un premier acte de miséricorde divine après l'expulsion du paradis, une première promesse de Salut²⁶⁷. D'ailleurs, il est intéressant de noter que le cycle de la Genèse ne se conclut pas sur l'Expulsion du paradis, mais à la fois sur le Labeur et la Remise des vêtements : deux scènes renvoyant l'Homme à sa condition de pécheur tout en exaltant la miséricorde divine²⁶⁸. Du reste, sur la paroi nord, l'association de l'avertissement divin avec le Jugement dernier exprime à nouveau la clémence de Dieu puisque sous le Christ Juge la composition synthétique du Jugement ne fait apparaître que les intercesseurs et les élus, et non les damnés.

De même, la représentation du Péché originel, pris dans la tension du moment où Ève présente la pomme à Adam alors que le serpent est enroulé autour de l'arbre de la connaissance, se fond littéralement avec la représentation de la Crucifixion figurée en fond d'église. Par un jeu de superposition, le bois de l'arbre de la connaissance se prolonge visuellement dans celui de la Croix, ce qui assure la continuité, non seulement entre Ancien et Nouveau Testament, mais aussi entre les fresques de la première et de la dernière travée. Plus encore, cette superposition vient rappeler la raison d'être du sacrifice sanglant du Christ²⁶⁹. Le couple formé par les premiers parents, renvoie ici, comme le veut la tradition, à celui formé par le Christ et la Vierge, ces derniers rachetant la faute originelle des premiers.

Enfin, et si comme nous l'évoquions précédemment, le décor de la première travée permet aux fidèles de pénétrer dans l'édifice en s'assimilant aux premiers Hommes, le décor axial de l'édifice, qui se résume à la superposition de la faute originelle et de son rachat, accentue cet effet d'assimilation puisque c'est uniquement l'Homme et l'aspect humain de l'histoire du Salut qui y sont mis en avant. À l'Homme pécheur répond le Christ Crucifié.

²⁶⁶ R. FERRARI, *Stupore & Bellezza...*, p. 38.

²⁶⁷ S. PIRON, *Généalogie de la morale économique...*, p. 96.

²⁶⁸ R. FERRARI, *Stupore & Bellezza...*, p. 42.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 38

Aucune théophanie absidale n'est présente. Dieu le Père ou le Christ Juge ne sont visibles que sur les espaces plus latéraux, et il en va de même pour l'ange Gabriel grâce au positionnement de l'Annonciation au revers de l'arc triomphal. Le mystère de l'Incarnation est ainsi dérobé au regard du fidèle et réservé à celui du prêtre officiant.

4. Éléments de synthèse

Ces différences de répartition du décor à l'intérieur de l'église, identifiables avec leurs variations dans la majorité des édifices cités, rappellent pour la plupart, celle évoquée par Jérôme Baschet dans son étude sur l'iconographie médiévale, au sujet de l'église du prieuré de Saint-Martin de Vic dans l'Indre. Ici, les peintures colorées et figuratives recouvrent uniquement le sanctuaire de l'église et son mur diaphragme qui sépare le sanctuaire de la nef tout en en obstruant la vue aux fidèles. Or, comme le souligne Jérôme Baschet, cette répartition du décor « accentue ainsi la hiérarchisation du lieu » puisque « tandis que l'éminence sacrée de l'espace des clercs est exaltée par la richesse des peintures, l'espace des laïcs en est privé »²⁷⁰. Toutefois, dans l'ensemble de ces exemples, la distinction entre les deux espaces ne se fait pas de manière absolument rigide. Un décor peint et en partie figuratif est en effet toujours apposé, dans la partie visible par les fidèles, soit sur les voûtes, soit au niveau de l'arc triomphal (ou l'arc diaphragme à Saint-Martin de Vic). À Solaro, où le décor figuratif est présent dès l'entrée, c'est la théophanie, en apparence absente de l'axe longitudinal de l'église, qui apparaît malgré tout dans la première travée, avec la fresque du Jugement dernier reportée sur la paroi méridionale de l'oratoire. Là encore, afin de proposer une interprétation à ce phénomène, il est possible de se référer à l'analyse de Jérôme Baschet. Ce dernier voit dans ce dispositif une manière d'introduire « un peu de jeu dans l'opposition trop rigide entre la profusion colorée du sanctuaire et l'aniconisme de la nef (mais qui se faisant) ne fait qu'inscrire plus efficacement la nef dans une dynamique tendue vers le sanctuaire »²⁷¹. Les voûtes et l'arc triomphal (comme le mur diaphragme) assument ainsi pleinement leur rôle de seuil, « ce décor (étant) comme l'annonce – la projection extérieure – de la sacralité du sanctuaire »²⁷². C'est ce même rôle qu'il me semble falloir assigner, en partie²⁷³, aux sculptures et décors peints au dehors de ces mêmes

²⁷⁰ J. BASCHET, *L'iconographie...*, p. 86.

²⁷¹ Ibid.

²⁷² Ibid.

²⁷³ Il sera ici nécessaire de distinguer, à mon sens, les sculptures et peintures qui ornent la façade principale de l'édifice opposée à la nef (le plus généralement la façade occidentale) de celles qui accompagnent les entrées

édifices. Ils apparaissent alors comme une projection extérieure de la sacralité de lieu cultuel tout entier. Pour justifier, d'un point de vue théologique, cette diffusion à l'extérieur de la sacralité ou « des vertus » de ceux qui se trouvent à l'intérieur de l'église, celles des « serviteurs les plus simples et les moins instruits du Christ » qui peuplent la nef, nous pouvons à nouveau nous tourner vers le *Rationale* de Guillaume Durand, qui en offre, selon moi, une justification des plus intéressantes. Dans ces sculptures extérieures, qui vont à la rencontre du passant, l'évêque voit une image de la pratique de la vertu quotidienne, devenue naturelle et ne nécessitant aucun effort, peut-être pas même celui de pénétrer dans l'édifice :

« Les nervures des voûtes, que l'on nomme encore lambris et qui ornent la maison du Seigneur, figurent les serviteurs les plus simples et les moins instruits du Christ, qui ornent l'église non par leur doctrine, mais par leurs seules vertus. Et les bas-reliefs que l'on sculpte sur les murailles paraissent en sortir et s'avancer vers celui qui les regarde, parce que, quand la pratique des vertus devient d'une si grande habitude aux fidèles qu'elles leur paraissent innées en eux et comme toutes naturelles, ils arrivent à s'exercer à leurs diverses opérations sans effort [...] »²⁷⁴.

III — LES PASSAGES DE L'INTÉRIEUR À L'EXTÉRIEUR DE L'ÉDIFICE

1. La particularité du revers de façade

Dans la grande majorité des églises citées jusqu'à présent, pour lesquelles il semble que le décor interne n'ait pas subi de destruction particulière, l'espace de contre-façade ne bénéficie pas d'une place prépondérante. Il reste pour l'essentiel vierge de toute ornementation peinte²⁷⁵. Lorsque toutefois il en possède une, l'ornementation ne diffère en rien de celles des parois latérales de la nef, constituées soit de motifs décoratifs (San Pietro à Castel San Pietro), soit de

secondaires ou qui se trouvent ailleurs sur les parois extérieures de l'église et qui ont alors une destination et un rôle bien différents. Je pense ici en particulier aux représentations de saint Christophe sur lesquelles il sera nécessaire de revenir ultérieurement.

²⁷⁴ *Rursus per celaturas, que et laquearia nominantur, que sunt ad decorem domus, simpliciores Christi famuli intellinguntur qui Ecclesiam non doctrina se solis uirtutibus ornant. Ceterum (sculpture proeminentes de parietibus egredientes ecclesie videntur, quia cum uirtutes fidelibus in tantam consuetudinem deueniunt ut eis naturaliter insite uideantur, multifariis earum operationibus exercentur [...]), G. DURAND, *Rationale divinorum...*, I, III, 22.*

²⁷⁵ On ne trouve en effet aucune décoration sur le mur de revers de façade dans les églises de Viboldone, Sant'Abbondio de Côme, Santa Maria Assunta de Crescenago, Santissima Trinità de Vérone, la Collégiale de Castiglione Olona, Solaro Je reviendrai néanmoins un peu plus loin sur le cas de Solaro, où j'ai décidé de comptabiliser, en raison de son sujet, la fresque du Jugement dernier de la paroi méridionale de la première travée, dans la même catégorie que les autres décors de revers de façade conservés.

fresques votives (San Bassano à Lodi, San Zeno à Vérone, San Biagio à Bellinzona, San Nicolò a Piove di Sacco, l'église « *dei Santoni* » de Dovera). Dans ces cas, aucune « sacralité » particulière n'est conférée à cet espace contrairement à celui de l'arc triomphal, du sanctuaire ou même de la façade. Cela ne signifie pas pour autant que le revers de façade ne puisse pas être traité, dans d'autres cas, au même titre que l'arc triomphal, l'abside ou la façade extérieure de l'église, comme une interface entre le dedans et le dehors jouissant d'une sacralité particulière. Néanmoins, bien souvent, l'entrée occidentale (ou du moins celle opposée à l'abside) de l'église n'est l'accès favorisé ni par l'ensemble des fidèles, ni par les clercs, qui entrent et sortent bien souvent de l'édifice chacun par des voies différentes. Contrairement à la façade principale qui, même si elle n'est pas effectivement l'accès privilégié à l'intérieur de l'édifice, jouit toujours d'une fonction administrative et religieuse particulière (déjà évoquée plus haut) qui en justifie sa mise en valeur, le revers de façade, s'il ne conduit pas dans la pratique régulière à l'extérieur de l'édifice, perd alors son rôle privilégié d'interface. Ceci peut donc expliquer, outre les disparitions, que nous n'avons pas recensé un très grand nombre de décors de contre-façade dans l'ensemble des édifices étudiés.

Il me semble en somme que le revers de façade ne puisse véritablement acquérir le statut privilégié d'interface (ou de seuil) entre l'intérieur et l'extérieur de l'église, que lorsqu'il est agrémenté d'un décor qui l'établit comme tel et qu'il occupe effectivement cette fonction pour tous ou pour une partie des fidèles. Or, ces conditions ne semblent être parfaitement réunies que dans treize des cent-quatre édifices étudiés. Il s'agit dans le détail de l'église Santa Maria del Tiglio à Gravedona, Santa Maria in Selva à Locarno, San Bernardo à Monte Carasso, Sant' Ambrogio à Chironico, la chapelle des Scrovegni et l'oratoire San Giorgio de Padoue, San Fermo à Vérone, San Pietro di Feletto, Sant'Andrea à Sommacampagna, San Bernardo à Cesana, San Leonardo à San Mauro di Saline et dans l'église de San Pietro in Briano à Cazzano de Tramigna.

2. Le traitement des accès secondaires

Ceci n'empêche pas pour autant, que les accès secondaires, ménagés dans les parois latérales de ces mêmes édifices, puissent jouir d'un décor particulier, qui les identifie également comme des seuils entre deux espaces de sacralités différentes. Cela est le cas par exemple pour l'accès réservé aux visiteurs privilégiés (essentiellement le commanditaire et sa famille) ouvert dans la paroi méridionale du sanctuaire de l'oratoire Porrò et celui de la paroi septentrionale de la nef de la chapelle des Scrovegni à Padoue.

a) L'oratoire Porrò de Lentate sul Seveso

Dans le premier cas, l'accès à l'édifice pour le commanditaire et son entourage direct se fait de manière très signifiante par la paroi sur laquelle est figurée la fresque du *Don*, comme elle est communément appelée. Il s'agit d'un grand portrait de famille mettant en scène le commanditaire de l'édifice et de son décor : Stefano Porrò, conseiller et homme d'arme à la cour de Gian Galeazzo Visconti, avec sa femme et ses enfants. Tous sont tournés en direction de saint Etienne, saint dédicataire de l'édifice, à qui Stefano Porrò tend une maquette de l'oratoire. Ils sont tous représentés de profil, en prière, et positionnés par groupes les uns derrière les autres, de manière très conventionnelle, avec une stricte hiérarchisation des personnages en fonction de leur sacralité, de leur rang, de leur sexe et de leur âge²⁷⁶. Au-dessus de chacun des membres de la famille, vole un groupe d'anges portant différents insignes symbolisant la fécondité, le pouvoir et la puissance de la famille²⁷⁷. La porte par laquelle ils accédaient à l'édifice se situe juste sous le portrait du commanditaire. C'est donc vers lui et sa famille que sont dirigées les dernières prières de ses parents et amis qui empruntent cet accès latéral à la fois pour entrer dans l'oratoire mais aussi pour en sortir. Par ailleurs, en pénétrant dans l'édifice, Stefano et sa suite font immédiatement face à son mausolée érigé sur la paroi septentrionale du sanctuaire. Le Crucifié du chevet ne leur est accessible que dans un second temps une fois que leur regard s'est arraché à la contemplation du monument érigé à la mémoire et à la gloire du commanditaire et de sa famille, l'a déjà relevé déjà Federico Del Tredici²⁷⁸. D'ailleurs, la scène du *Don* elle-même, qui fait figurer de manière très claire tous les membres de la famille de Stefano, occupe dans le sanctuaire une surface équivalente à celle de la Crucifixion, ce qui place les deux représentations « sur un pied d'égalité ». C'est à ce titre que

²⁷⁶ Le saint est ainsi figuré dans des proportions bien plus importantes que le commanditaire et sa famille. À l'intérieur du clan Porrò lui-même, c'est le père, Stefano, qui tient évidemment la place d'honneur, en tête de cortège, directement en contact avec le saint. Derrière lui se trouve sa femme. Encore derrière on trouve enfin les enfants répartis en deux groupes, en trois groupes avec d'abord le fils aîné directement suivi par les deux fils jumeaux de Stefano et en fin de cortège arrivent enfin les trois filles.

²⁷⁷ Nous retrouvons une représentation très similaire mettant en scène le commanditaire d'un oratoire avec toute sa famille, offrant une maquette de l'édifice à leur saint protecteur, dans le décor du chœur de l'oratoire de Mocchirolo. Nous reviendrons d'ailleurs sur ces deux décors dans le chapitre 7.

²⁷⁸ Federico DEL TREDICI, « I Beneici della parentela. Famiglie, istituzione ecclesiastiche e spazi sacri enl contado di Milano (XIV-XV secolo) », *Famiglie e spazi sacri nella Lombardia del rinascimento*, Milan, Scalpendi editore, 2015, p. 327 : « Cristo Crocifisso affrescato sulla parete est del presbiterio lo si sarebbe visto solo in seconda battuta, una volta distratto lo sguardo della memoria della gloria di Stefano ».

Lavinia M. Galli fait du programme iconographique du sanctuaire de l'oratoire Porrò l'un des plus profanes et courtois de toute la Lombardie médiévale²⁷⁹.

b) La chapelle des Scrovegni à Padoue

À Padoue, dans la chapelle des Scrovegni²⁸⁰, au-dessus de la porte qui donne aujourd'hui accès aux visiteurs à l'intérieur de la chapelle et qui était également utilisée à l'époque par le commanditaire et son entourage, les écoinçons du linteau accueillent deux médaillons peints en grisaille. Sur celui de gauche, Giotto a peint une jeune femme de face, souriante, couronnée, tenant un livre de sa main gauche et pointant la droite en direction de l'autre médaillon (**fig. 262**). De ses yeux émergent deux cônes noueux qui s'élargissent et se propagent en direction opposée formant un angle à 180 degrés²⁸¹. À l'opposé, le médaillon de droite présente un homme primitif, de profil, le torse bombé, revêtu d'une peau de bête qui lui découvre les bras, la bouche entrouverte et avec un long bâton noueux posé sur son épaule. Pour reprendre l'analyse de ces deux médaillons, livrée par Giuliano Pisani²⁸², il convient de reconnaître dans les cônes qui émergent des yeux de la jeune femme, une représentation scientifique de la vision, telle qu'on pouvait la comprendre dans les premières décennies du XIV^e siècle. Posté au sommet de la porte empruntée par le commanditaire à sa sortie de l'édifice, ce personnage, par le geste de sa main, enjoint celui-ci à jeter un dernier coup d'œil à l'intégralité du programme

²⁷⁹ L. M. GALLI « Storia e committenza della decorazione pittorica », dans Valeria Pracchi, *L'oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro*, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2008, p. 16. Nous aurons l'occasion de revenir plus en détail sur le cycle pictural de l'oratoire Porrò de Lentate sul Seveso dans le chapitre 7.

²⁸⁰ Nous reviendrons plus en détail sur la construction et le décor de cette chapelle dans les chapitres 6 et 7.

²⁸¹ Giuliano PISANI, « Il programma della *Capella degli Scrovegni* », *Giotto e il Trecento "Il più sovrano maestro stato in dipintura"* : [mostra, Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo - 29 giugno 2009], Milan, Skira, 2009, p. 124.

²⁸² Notons ici une autre hypothèse interprétative intéressante proposée pour ce détail par Anne Derbes et Mark Sandona dans un essai provenant du même catalogue d'exposition que celui de Giuliano Pisani. Les deux chercheurs voient en effet dans les deux personnages peints en grisailles au-dessus de cette entrée secondaire, une illustration de la parabole dite « de la paille et de la poutre » présente au chapitre 7 de l'évangile de Matthieu. La femme de droite renverrait au regardeur lui-même qui doit d'abord s'occuper de retirer la poutre qu'il a dans les yeux avant de juger son voisin pour la paille qu'il a dans le sien (Mt 7, 1-5). À l'opposé, l'homme vêtu de la peau de bête serait alors à interpréter comme l'un de ces faux prophètes « qui viennent à vous déguisés en brebis, mais au-dedans sont des loups rapaces » et contre qui le Seigneur met ses disciples en garde dans la suite de l'épisode (Mt 7, 15). Entre ces deux images, la porte d'accès à l'intérieur de l'édifice serait donc la « porte étroite » que le Christ enjoint à emprunter et qui conduit au Salut, dont toute l'histoire est d'ailleurs reprise dans l'ensemble du programme décoratif de la chapelle : A. DERBES et M. SANDONA, « Enrico Scrovegni : i ritratti del mecenate », *Giotto e il Trecento "Il più sovrano maestro stato in dipintura"* : [mostra, Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo - 29 giugno 2009], Milan, Skira, 2009, p. 138-139.

décoratif de la chapelle, qu'il vient de parcourir durant son séjour à l'intérieur et de se souvenir de ce qu'il y a vu. La jeune femme :

« Simbolo della sapienza (il libre) e dell'elevazione spirituale (la corona), gli rammenta che al suo ingresso era come l'uomo del tondo di destra, ma ora ha visto ciò che Dio ha fatto per lui, ha conosciuto il duplice percorso di salvezza terrena e ultraterrena, il buio dell'Inferno e la luce del Paradiso »²⁸³.

Et il doit se souvenir de toutes ces choses même lorsqu'il ne se trouve plus dans l'espace sacré de l'édifice où « *tutto dipende da lui* »²⁸⁴.

Par ailleurs, ce détail des fresques de la chapelle Scrovegni offre une illustration intéressante de la connivence, dans la pensée médiévale chrétienne, entre la vision et le toucher. Il me semble même possible de percevoir, dans la représentation de la jeune femme aux cônes nouveaux sortant des yeux, une illustration assez littérale de la conception de la vue proposée par Augustin d'Hippone dans son *De Trinitate*, qui en affirme la dimension tactile :

« Nous voyons des corps par les yeux du corps, parce que nous ne pouvons pas, sinon à l'aide du miroir, réfracter et ramener sur eux les rayons qui partent d'eux-mêmes et se portent sur les objets que nous voyons »²⁸⁵.

IV — L'ADÉQUATION DE L'IMAGE ET DU LIEU

En résumé, l'ornementation peinte ou sculptée, par sa simple présence, au-delà même de son contenu, exalte la sacralité de l'édifice ecclésial en jouant sur l'opposition entre un extérieur peu décoré et un intérieur richement paré. Ceci me semble d'autant plus vrai dans le contexte architectural italien qui nous intéresse, en comparaison avec la France ou l'Espagne par exemple, où les grandes cathédrales gothiques sont bien souvent aussi richement sculptées au-dedans qu'au-dehors.

À l'intérieur de l'édifice, le contenu ornemental ou figuratif et la disposition du décor révèle également différents degrés de sacralité. Il met en lumière la hiérarchisation interne des

²⁸³ G. PISANI, « Il programma della *Capella degli Scrovegni* ... », p. 125.

²⁸⁴ Ibid. Nous verrons par la suite que la fonction remplie ici par ces deux médaillons est assez similaire à celle endossée par les représentations du Jugement dernier lorsqu'elles se trouvent en revers de façade.

²⁸⁵ *Per oculos enim corporis corpora videmus quia radios, qui per eos emicant et quidquid cernimus tangunt refringere ac retroquere in ipsos non possumus nisi cum specula intuemur* : AUGUSTIN D'HIPPONE, *De Trinitate* IX, 3-3.

espaces au sein du *locus oratori* en apparence unifié. Dans cette perspective, n'est-il pas possible de penser que les images peintes ou sculptées, adhérentes à la paroi de l'église, situées dans les espaces les plus sacrés de celle-ci, sur l'arc triomphal ou à proximité du sanctuaire, puissent acquérir elles-mêmes une certaine sacralité qui expliquerait leur pérennité et leur surreprésentation au sein du corpus rassemblé ? Ceci expliquerait que, dans l'histoire de certains édifices, lorsque le décor peint de ces parties les plus sacrées est « actualisé », l'ancien décor n'est pas détruit mais conservé sous les repeints plus récents.

Enfin, et c'est ce que j'ai voulu commencer à démontrer avec l'exemple de l'oratoire Biraghi et le cas plus général de l'interface entre l'intérieur et l'extérieur de l'édifice (mur de contre-façade ou autre espace de sortie), il semblerait qu'un troisième niveau de spécification du contenu du décor puisse activer la fonction rituelle ou liminaire de certains espaces²⁸⁶. À ce titre, il apparaît évident que les images qui coïncident avec un acte rituel accompli au lieu même où elles apparaissent (qu'il s'agisse simplement de la sortie de l'édifice ou du rite eucharistique), entretiennent une relation encore plus étroite et directe avec « leur lieu » que n'importe quelle autre image présente à l'intérieur ou à l'extérieur de l'église. Ainsi, l'intérêt liturgique des images peintes ou sculptées à proximité immédiate de l'autel, explique à nouveau leur présence majoritaire au sein du corpus, soit parce qu'elles étaient les seules représentations figuratives présentes à l'intérieur de l'édifice, soit parce qu'elles furent les seules conservées, justement du fait de leur caractère à la fois ornemental et cultuel. Pour ne citer qu'un exemple qui, à mon sens, illustre parfaitement ce propos, il suffit de se remémorer le devenir des fresques du vaisseau central de la nef de l'église abbatiale dei Santi Pietro e Paolo de Viboldone. Celles-ci furent entièrement recouvertes d'un enduit blanc durant plusieurs siècles à l'exception de la grande Crucifixion présente sur la lunette qui surmonte l'autel et laissée à la vue de tous, en attendant la redécouverte, entre la fin du XIX^e siècle et les premières années du XX^e siècle, du reste du décor peint. De même, il apparaît évident, avec l'exemple de l'oratoire Biraghi de Solaro, ou même avec celui du sanctuaire de la collégiale de Castiglione Olona, que la dynamique axiale de l'édifice, tendue en direction du sanctuaire, conditionne la disposition de certaines images (en particulier celles ayant la plus forte connotation liturgique ou théophanique), et ce même lorsque cela provoque une rupture dans la continuité narrative des cycles auxquels les images peuvent appartenir.

²⁸⁶ Dans cette analyse des rapports entre le décor et son lieu, je me réapproprie et j'adapte à mon corpus les conclusions de Jérôme Baschet dans l'ouvrage précédemment cité qui évoquait déjà la nécessité de prendre en considération ces trois niveaux d'association entre l'un et l'autre : J. BASCHET, *L'iconographie...*, p. 92.

PARTIE II

ENTRER SORTIR ET CHEMINER A L'INTERIEUR DE L'EGLISE

Dans les quatre chapitres précédents, il a été question, dans un premier temps, de définir clairement le cadre méthodologique et historiographique de mon enquête, de même que ses limites chronologiques et géographiques. Par ce biais, j'ai également pu dresser un rapide panorama de l'environnement politique et religieux de l'aire spatio-temporelle considérée dans le cadre de cette étude. Enfin, dans le dernier chapitre de cette première partie, nous avons pu entrevoir l'importance qu'il faut accorder à la présence, à la forme, et au contenu des images qui accompagnent les différents modes de distinctions de sacralité entre les espaces, depuis l'extérieur vers les lieux les plus intérieurs de l'église, et inversement. C'est pourquoi, après cette première présentation des différentes modalités de la répartition générale des images au sein des édifices à l'étude dans le présent corpus, la seconde partie de cette thèse sera dédiée à l'analyse méthodique des données relatives au contenu des images qui occupent, dans la perspective axiale de l'édifice, les lieux de transition entre deux espaces jouissant d'un degré de sacralité différent.

Il s'agira dans un premier temps, d'étudier de manière systématique les décors qui se trouvent sur la façade et la contre-façade des édifices recensés et qui accompagnent donc le fidèle à son entrée et à la sortie de l'église. Ensuite, en progressant à l'intérieur de l'édifice, il conviendra de s'arrêter au seuil du sanctuaire et de prendre en considération les images adhérentes à l'arc triomphal qui marque, quant à lui, la transition entre l'espace plébain et la sphère sacerdotale.

CHAPITRE 5 – FRANCHIR LES PORTES DE L'ÉGLISE

Débutons notre cheminement à travers ces églises médiévales d'Italie septentrionale en les considérant tout d'abord de l'extérieur et en cherchant à comprendre le rapport que les fidèles de l'époque pouvaient entretenir avec le décor qui s'y déployait et qui était alors constamment offert au regard. Par là-même, on s'interrogera également sur la manière dont ces images, présentes à l'extérieur de l'édifice, accompagnent et favorisent l'entrée du fidèle à l'intérieur en s'intéressant à la valeur symbolique qu'elles accordent à l'acte de franchir le seuil de l'église. Ce faisant il conviendra enfin, dans un second temps, de prendre en considération l'acte contraire – le fait de sortir de l'église – en revenant en détail sur les quelques exemples de contre-façades peintes qui ont pu être recensées.

I — ORNER LES MURS EXTÉRIEURS DE L'ÉGLISE

1. Localisation et disposition du décor

En commençant à l'extérieur de l'église, l'on constate que lorsque le décor est conservé – ou connu – il peut être disposé de différentes manières. Bien souvent, il se concentre sur la façade se trouvant dans l'axe du sanctuaire. Dans ce cas, il peut se limiter à une seule image peinte ou sculptée directement au-dessus du portail d'entrée. Le plus souvent ce sera la lunette surmontant l'entrée principale de l'église qui accueillera un décor²⁸⁷, mais il arrive également

²⁸⁷ C'est ce que l'on observe pour l'oratoire de Castel San Pietro, l'église Santa Maria Assunta de Ascona, celle de San Leonardo à Monte San Mauro di Saline, la petite église de Santa Sofia de Pedemonte, la basilique San Bassiano à Lodi vecchio, la chapelle de Santa Perpetua à Tirano et l'église Sant'Agostino degli Eremitani à Côme. Nous pouvons ajouter à cette liste la lunette du portail de la chapelle des Scrovegni de Padoue, bien que le décor actuel soit postérieur à la période chronologique ici étudiée. De fait, si l'on observe attentivement le *modello* de la chapelle peint par Giotto dans les mains d'Enrico Scrovegni sur le Jugement dernier du revers de façade nous voyons bien que, dès l'origine, un décor, sans doute sculpté, avait été installé à cet emplacement et il semble selon toute vraisemblance qu'il s'agisse d'une Vierge à l'Enfant, peut-être entourée de deux saints.

que celui-ci soit reporté plus haut sur la façade²⁸⁸. À Viboldone ou sur les façades de l'oratoire Porrò à Lentate sul Seveso, de l'oratoire San Giorgio à Padoue et de l'église des Ermites de saint Augustin de Bergame, le décor reste très simple mais se compose tout de même de plusieurs images. Au-delà de la lunette, d'autres éléments sculptés se trouvent dans les parties hautes de la façade: les armoiries du commanditaire à Padoue et à Lentate sul Seveso; les saints dédicataires de l'édifice à Bergame et Viboldone (**fig. 91**).

Lorsque les images se multiplient encore davantage, en se bornant toujours à la façade principale de l'édifice, elles restent le plus souvent cantonnées aux abords du portail d'entrée. À Bassano del Grappa par exemple, sur la façade de l'église San Francesco, deux fresques (une Annonciation et une théorie des saints) se trouvent à droite du portail d'entrée qui est lui-même surplombé d'une lunette peinte avec un décor à fresque bien plus tardif. À San Zeno « dell'Oselet » à Castelletto di Brenzone (**fig. 204-208**) en plus de la lunette peinte, une grande fresque figurant le géant saint Christophe prend place à la droite de l'entrée. Toutefois, dans certains cas, les images prolifèrent de manière bien plus importante, allant jusqu'à encadrer totalement le portail d'entrée²⁸⁹. Bien plus rarement (à sept reprises seulement) l'ornementation peut aller jusqu'à occuper l'intégralité de la paroi murale de la façade.

Néanmoins, la présence parfois encore visible d'*intonaco* et le mauvais état de conservation du revêtement mural externe de certains édifices doit pourrait remettre en question nos premières observations qui ne tiennent pas compte des éventuels décors disparus. L'extérieur de l'oratoire de San Salvatore à Caltignaga par exemple (**fig. 3**), apparaît aujourd'hui quasiment vierge de toute représentation à l'exception de quelques restes de polychromie au niveau de la lunette surmontant le portail d'entrée (**fig. 9**). Cependant, il y a fort à parier que, comme son voisin, l'oratoire de San Nazario e Celso à Sologno, l'oratoire de Caltignaga devait accueillir à l'origine un décor extérieur plus foisonnant, ne se limitant simplement à sa façade principale.

Par ailleurs, bien que ces exemples soient plus rares dans le corpus, l'ornementation peinte ou sculptée en extérieur, peut également s'étendre aux parois latérales²⁹⁰ de l'édifice ou le chevet²⁹¹. Il est à noter toutefois que, bon nombre d'images peintes sur les façades latérales

²⁸⁸ L'église de Santa Maria « la Rossa » à la Conca Fallata à Milan est un exemple.

²⁸⁹ C'est le cas pour les basiliques Sant'Anastasia et San Zeno Maggiore à Vérone.

²⁹⁰ Entre autres à San Nazario e Celso à Sologno, San Marcello à Umin, San Martino à Caprino Veronese, San Zeno à Campione d'Italia, Santa Maria dei Ghirli à Campione d'Italia, Sant'Agostino à Caravate, San Bartolomeo à Monte Carasso et San Giacomo à Bosco di Cellio, et comme je l'affirmais précédemment à la chapelle des Scrovegni de Padoue.

²⁹¹ C'est le cas de la Santissima Trinità à Feltre et pour l'église de Santa Maria in Castello à Giornico.

de l'édifice se situent en réalité à proximité directe d'une porte donnant accès à l'intérieur de la nef²⁹². Il faut en effet garder à l'esprit, comme nous l'évoquions déjà au chapitre précédent, que le portail axial de l'édifice n'était pas toujours l'accès privilégié par l'ensemble des fidèles pour pénétrer à l'intérieur de l'église. Bien souvent la circulation entre l'intérieur et l'extérieur se faisait en effet par le biais de passages latéraux. Il est également des cas, comme la chapelle de San Remigio à Corzoneso, où la configuration géologique du terrain ne permettait pas d'ouvrir un accès à l'édifice dans l'axe de l'autel (**fig. 41**).

2. Iconographies

S'il était important de dresser ce rapide inventaire des localisations possibles du décor extérieur de ces églises d'Italie septentrionale, c'est parce qu'il semblerait que le sujet des images figurées au-dehors de l'église dépend en grande partie de sa localisation.

a) Les images extérieures de la Vierge

Vierge à l'Enfant et *Maestà*

Lorsque le décor se concentre uniquement au niveau de la lunette surmontant le portail d'entrée, c'est l'image de la Vierge à l'Enfant, peinte ou sculptée, qui occupera le plus souvent cet espace²⁹³. D'ailleurs, d'une manière générale, les tympanes peints ou sculptés seront toujours les lieux privilégiés pour la représentation du couple de la Vierge et de l'Enfant, même lorsque le décor s'étend à d'autres parties de la façade²⁹⁴. C'est ce que l'on observe par exemple dans le décor de la façade occidentale de San Biagio à Bellinzona (**fig. 116**). Là, la lunette accueille en effet une représentation de la Vierge à l'Enfant entourée de deux saints, mais le décor extérieur s'étend bien au-delà et comprend plusieurs autres représentations parmi lesquelles on compte une Annonciation, un saint Christophe et les restes d'un Crucifix de Lucques (ou Saint Voult).

²⁹² C'est le cas à Quinto, Sonvico, Biaza di Brenzone, Corzoneso, Cambianica, Seccio di Boccioleto, Umin, Caprino Veronese et Caravate.

²⁹³ C'est le cas pour l'église abbatiale de Viboldone, l'église Santa Maria alla Conca Fallata à Milan, la basilique de San Bassiano à Lodi Vecchio, la Collégiale de Castiglione Olona, la chapelle Scrovegni de Padoue, la Basilique Sant'Anastasia de Vérone, l'église Santa Sofia de Pedemonte, celle de San Leonardo à San Mauro di Saline (bien qu'ici la Vierge à l'Enfant soit également une Vierge de Miséricorde), ainsi que dans la petite église de San Michele à Caldogno.

²⁹⁴ Cela ne signifie pas cependant que la Vierge à l'Enfant (entourée ou non de saints) soit la seule image admise pour le décor des tympanes d'églises. À Castelletto di Brenzone par exemple, la petite église de San Zeno dell'Oselet al Cimitero abrite, dans la lunette de son portail d'entrée, une représentation du Christ bénissant.

Il ne s'agit toutefois pas de la seule localisation possible de la Vierge à l'Enfant. Sur la façade de Santa Maria in Strada de Monza, le couple sculpté occupe par exemple le sommet de la façade principale et non la lunette. Ainsi, parmi les soixante-deux décors extérieurs recensés, vingt-et-un comprennent au moins une image peinte ou sculptée de la Vierge à l'Enfant.

Trônante à huit reprises avec l'Enfant sur ses genoux, elle peut parfois être debout avec le Christ dans ses bras²⁹⁵. En cinq endroits la Vierge apparaîtra couronnée²⁹⁶. À Monza elle porte également un autre insigne de pouvoir, l'orbe crucifère, qu'elle tient dans sa main droite. Par ailleurs, bien que le groupe de la Vierge et de l'Enfant puisse être isolé²⁹⁷, il est dans la grande majorité des cas (onze sur les dix-huit encore lisibles) entouré de plusieurs autres saints : on parlera alors parler *Maestà*²⁹⁸.

Vierge de Miséricorde et Annonciations

Lorsqu'elle n'est pas avec l'Enfant, la Vierge peut également apparaître dans les décors de façade en tant que Madone Miséricordieuse²⁹⁹. Accompagnée de l'archange Gabriel, elle peut aussi être représentée dans des compositions narratives sur le thème de l'Annonciation qui apparaît à neuf reprises dans les décors extérieurs des églises recensées³⁰⁰ (**fig. 24, 117, 165**). Lorsqu'elle figure est ainsi en façade, l'Annonciation s'organise le plus souvent en encadrement

²⁹⁵ Cette configuration se rencontre notamment à Monza sur la façade de l'église de Santa Maria in Strada et à Bellinzona dans l'église de San Biagio.

²⁹⁶ La Vierge couronnée est présente à la collégiale de Castiglione Olona, Vérone (Sant'Anastasia), l'église San Pietro di Feletto, San Lorenzo Vicence et Santa Maria in Strada Monza.

²⁹⁷ C'est le cas à Giubiasco, Santa Maria dei Ghirli à Campione d'Italia, Sant'Anastasia à Vérone, San Pietro di Feletto, Monza

²⁹⁸ C'est le cas dans la lunette du portail de l'abbatiale de Viboldone, de la Collégiale de Castiglione Olona, de l'église de Eremitani de Côme, de celle de San Biagio à Bellinzona, de la Basilique Sant'Anastasia et de l'église de San Lorenzo à Vicence et sans doute également des Vierges à l'Enfant qui ornaient les façades de Santa Maria alla Conca Fallata de Milan, de la Basilique San Bassiano de Lodi Vecchio et de la petite église de San Michele à Caldogno qui sont aujourd'hui définitivement perdues.

²⁹⁹ Santa Maria della Misericordia à Ascona, San Leonardo à San Mauro di Saline. À San Mauro di Saline il s'agit plus spécifiquement d'une combinaison de l'iconographie traditionnelle de la Vierge à l'Enfant et de celle de la Madone Miséricordieuse.

³⁰⁰ Sur les décors de façade occidentale de l'oratoire d'Albizzate, l'église Santa Maria in Strada à Monza, l'oratoire de la Purificazione della Vergine de Casbeno, l'église du sanctuaire de la Beata Vergine del Pilastrello à Dovera (« Chiesa dei Santoni »), l'église San Biagio de Bellinzona (ou l'Annonciation apparaît même à deux reprises), la basilique san Zeno Maggiore à Vérone et l'église San Lorenzo à Vicence, l'église de San Francesco à Bassano del Grappa, celle de Santa Maria dei Ghirli à Campione d'Italia et enfin dans le décor disparu de la façade de Santa Maria in Selva à Locarno.

du portail d'entrée³⁰¹ de la lunette qui le surplombe, ou d'autres ouvertures de la façade (oculus, baie, fenêtre crucifère)³⁰².

b) Les saints tutélaires

À côté de ces figures « mariales », l'exemple de Bellinzona (**fig. 119 à 122**) montre que, lorsque les images prolifèrent sur la façade au-delà du tympan, ce sont bien souvent des représentations de saints en pied qui viennent encadrer la porte d'accès à l'intérieur de l'édifice. À l'extérieur de l'église, les saints tiennent même une place particulièrement importante dans ces décors de façade, avec au moins quarante-huit images de saints isolés réparties sur l'ensemble des soixante-deux édifices concernés. Ce chiffre pourrait même être bien plus élevé car il ne tient pas compte des figures de saints qui peuvent flanquer directement la Vierge à l'Enfant dans le cadre d'une composition uniforme (*Maestà*, *Sainte Conversation* etc.).

Parmi cette assemblée de saints, beaucoup sont liés à la titulature de l'édifice ou à une dévotion locale. Pour se rendre bien compte de ce phénomène, il suffit d'énumérer quelques exemples à commencer par les sculptures de saint Pierre et Paul qui prennent place de part et d'autre du portail d'entrée de l'église abbatiale de Viboldone (**fig. 91**) dont ils sont les deux saints tutélaires. Ici, la Vierge à l'Enfant elle-même, figurée sur la lunette sculptée au-dessus du portail d'entrée, est accompagnée de deux autres saints locaux. Le premier, saint Ambroise, premier évêque de Milan rattache l'édifice au diocèse dont il dépend. Le second, saint Giovanni da Meda, renvoie plus spécifiquement à l'ordre tutélaire de l'église abbatiale en question – les *Umiliati* – dont il en est le fondateur légendaire.

c) Saint Christophe

Toutefois, parmi les soixante-deux décors recensés à l'extérieur des églises du corpus, vingt-neuf d'entre eux comportent une représentation, comportent une représentation du géant saint Christophe³⁰³ en pied qui traverse un fleuve appuyé sur un bâton en portant l'Enfant Jésus sur son épaule. Or, cette image n'est jamais directement liée à la titulature de l'édifice, puisque seulement deux des cent-quatre églises répertoriées sont dédiées à ce saint³⁰⁴. Ces

³⁰¹ C'est le cas notamment à Bellinzona ou à Monza

³⁰² Comme sur la façade de l'église « *dei Santoni* » de Dovera.

³⁰³ Pour douze de ces vingt-neuf édifices, la représentation peinte du géant est d'ailleurs la seule image qui figure sur leurs parois extérieures.

³⁰⁴ San Cristoforo sul Naviglio à Milan et l'oratoire Santi Anna e Cristoforo à Curogna.

représentations de saint Christophe peintes (ou sculptées³⁰⁵) en façade prennent le plus souvent place à gauche de la porte sur la façade principale de l'édifice³⁰⁶, pour qui fait face à l'entrée. Parfois, elles peuvent néanmoins être reportées sur les parois latérales. Cette relocalisation du géant s'effectue dans le cas où cette position lui confère une meilleure visibilité lorsque l'on aborde l'église à distance depuis la route. C'est ce qui s'observe notamment pour la chapelle San Pietro in Briona à Cazzano di Tramigna ou pour l'oratoire de San Bernardo à Monte Carasso³⁰⁷. Dans les deux cas le géant figure sur la façade méridionale de l'édifice, plus directement visible depuis la route ou du chemin d'accès à ces deux églises, en contrebas de la colline sur laquelle elles se trouvent. Malgré cela, il est intéressant de constater qu'à Cazzano di Tramigna comme à Monte Carasso (**fig. 153**), le géant se trouve toujours à gauche de l'un des accès latéraux à l'intérieur de l'édifice. Ce n'est en réalité qu'à neuf reprises sur les vingt-neuf occurrences recensées, que saint Christophe sera peint ou sculpté à droite de l'entrée principale ou d'une entrée secondaire : à Brione Verzasca, Quinto, Umin, Cademario, Castelletto di Brenzone, Bosco di Cellio, Cannobio, Bolzano Novarese et sur la façade de l'église du Santissimo corpo di Cristo à Castiglione Olona. Il n'y a finalement, dans l'ensemble du corpus rassemblé, qu'un seul cas, celui de l'église Santa Maria del Castello à Giornico, où le géant ne se trouve pas à proximité direct d'une des portes d'accès à l'intérieur de l'édifice. Ici, l'image du saint est située au niveau du chevet. De cet emplacement, comme pour les images de Cazzano di Tramigna ou Monte Carasso, le géant christophore était dirigé en direction de la route et du village en contrebas de l'église, vers la plus ancienne fondation de San Nicolao.

Les origines de l'iconographie

Selon la tradition aussi bien orientale qu'occidentale, Christophe était un Cananéen « d'énorme stature », qui se prénommeait *Reprobus* (ou Réprouvé) avant d'être baptisé, et qui

³⁰⁵ Un seul exemple sculpté dans l'église de Castiglione Olona.

³⁰⁶ Cette configuration se rencontre dans l'église dite « *dei Santoni* » de Dovera, sur la façade de l'oratoire « *visconteo* » de Albizzate, sur la façade de l'église dite « *della Schirannetta* » à Casbeno, dans le décor disparu de la façade de Santa Maria in Selva à Locarno, sur la façade de la chapelle de San Bartolomeo à Giubiasco (où le saint Christophe a néanmoins presque entièrement disparu) de même que sur celle de l'église Santa Maria Assunta également à Giubiasco. Le géant saint Christophe est également à la gauche de l'entrée principale des églises de San Miro à Rovasco, San Biagio à Bellinzona, San Martino à Bolzano Novarese, San Martino à Caprino Veronese (même si ici l'entrée principale de l'église ne correspond pas avec sa façade occidentale) et enfin sur la façade principale de l'église de San Gregorio Magno à Pai dans la province de Torri del Benaco.

³⁰⁷ Ou encore sur les façades méridionales de San Pietro de Sonvico, Sant'Antonio Abate à Biaza di Brenzone ainsi que dans les églises de San Michele à Cambianica et San Lorenzo à Boccioleto où le géant figure cette fois sur la façade septentrionale de l'édifice mais toujours à la gauche d'une des entrées latérales.

souhaitait se mettre au service du maître le plus puissant. Ce souhait le conduisit à se convertir au christianisme avant de mourir en martyr³⁰⁸. Son culte est attesté en Asie Mineure dès le milieu du V^e siècle, et était déjà bien implanté au VII^e siècle en Italie, en France et en Espagne où de nombreux villages portaient déjà son nom à cette date précoce³⁰⁹. En revanche, la représentation gigantesque du saint « Porte-Christ », qui se retrouve dans la quasi-totalité de l'aire géographique étudiée, est une pure construction de l'Occident médiéval. Totalement absente de l'iconographie byzantine, elle n'apparaît en Occident qu'au XII^e siècle, dans les régions alpines, principalement dans le Sud Tyrol. L'une des représentations les plus ancienne du géant christophe se trouve ainsi dans le décor extérieur de la chapelle de Sainte-Catherine de Hocheppan, réalisé aux alentours de 1131³¹⁰.

Dans son étude menée en 1996 sur l'iconographie de saint Christophe dans les régions alpines entre le XII^e et le XV^e siècle, Dominique Rigaux rappelle que les premières figurations du saint, datant du XII^e siècle, sont assez différentes de celles qui se rencontrent plus tardivement et qui ont pu être recensées dans le présent corpus. Au XII^e siècle, le saint figurait :

« Immobile sur la terre ferme, portant dans ses bras, et parfois contre son cœur, le Christ adulte en train de bénir. Il s'agit ici de ce que l'on pourrait appeler une image « mystique » qui re-présente, au sens littéral du terme, la présence vivante du Christ dans le martyr. Car c'est bien sous les traits d'un jeune martyr que l'on dessine Christophe [...]. (Et) même si cette formule ne se généralise pas dans tout l'Occident [...] force est de constater qu'elle perdure au moins jusqu'au troisième quart du XIII^e siècle »³¹¹.

C'est cette formule que l'on retrouvera par exemple, à l'intérieur de l'église San Giovanni al Monte di Quarona, dans une image datée de la fin du XIII^e siècle.

Le motif du géant faisant traverser la rivière au Christ enfant, qui est celui qui se rencontre de manière univoque dans le corpus de cette thèse, semble quant à lui apparaître, tant dans la littérature que dans la peinture, dès le milieu du XIII^e siècle. C'est même plus spécifiquement avec la *Légende dorée* de Jacques de Voragine composée aux alentours de

³⁰⁸ Dominique RIGAUX, « une image pour la route. L'iconographie de saint Christophe dans les régions alpines (XIIe-XVe siècle) », *Voyages et voyageurs au Moyen Âge, Actes du congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, XXVIème congrès de la S.H.M.E.S (mai 1995)*, Limoges-Aubazine, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, p. 236.

³⁰⁹ Ibid.

³¹⁰ Ibid. p. 237-238.

³¹¹ Ibid., p. 238-239.

1261-1266, que ce thème se popularise véritablement³¹². Son émergence coïncide donc avec le cadre chronologique de cette thèse, même si le thème continue à se diffuser dans tout l'arc alpin jusqu'au milieu du XVI^e siècle. À cette date, les condamnations des représentants ecclésiastiques affirmées à l'occasion du concile de Trente à l'encontre de certains actes de dévotion jugés excessifs, entraînent la destruction de plusieurs images du saint « Porte-Christ » et contribuent à freiner sa diffusion.

Un bref historique de sa diffusion

D'abord peintes à l'intérieur de l'église, généralement près de l'entrée et souvent en revers de façade, comme à Santa Margherita del Tiglio à Gravedona ou San Remigio de Corzoneso³¹³ (**fig. 46**), les images de saint Christophe envahissent ensuite les parois externes de l'édifice dès le XIII^e siècle³¹⁴. Ce « déplacement » du saint depuis l'intérieur vers l'extérieur de l'église³¹⁵ se traduit parfois, comme le rappelle Dominique Rigaux, par un redoublement de la figuration du saint présente dans le bâtiment avec une nouvelle image placée sur les murs externes du même édifice comme à la cathédrale de Spilimbergo dans le Frioul. Cependant aucun exemple de ce type n'a pu être recensé dans la zone géographique étudiée dans le cadre de cette thèse³¹⁶.

D'ailleurs, la diffusion de l'image du porte-Christ dépasse largement les limites géographiques de notre corpus, puisqu'à partir du XIII^e siècle, elle se répand dans tous l'arc

³¹² JACQUES DE VORAGINE, *La Légende dorée*, XCIX, traduction de Théodore de Wyzewa, Paris, Perrin, 1910, p. 361-365.

³¹³ Nous pourrions également ajouter l'exemple de Santa Margherita à Torre de Busi où saint Christophe figure à droite de l'entrée latérale percée dans la paroi nord de l'édifice.

³¹⁴ Plus que l'iconographie du saint porte-Christ qui connaît, elle, une diffusion spectaculaire dans toute la chrétienté d'occident, c'est bien sa localisation en façade ou à proximité du portail d'entrée des édifices religieux qui m'apparaît comme une véritable particularité alpine.

³¹⁵ Il ne faut toutefois pas penser qu'après le milieu du XIII^e siècle le Géant sera toujours et uniquement peint en façade ou à l'extérieur des édifices religieux. Dans la chapelle Saint-Érige à Auron dans les Alpes-Maritimes par exemple, le géant réalisé dans la seconde moitié du XV^e siècle, prend place à l'intérieur de l'église face à l'entrée (exactement comme à Corzoneso), sans doute en raison du climat humide et neigeux d'Auron qui n'aurait pas permis la conservation de peintures murales à l'extérieure de l'édifice. Voir à ce sujet : Marguerite ROQUES, *Les peintures murales du Sud-Est de la France XIII^e-XVI^e siècle*, Paris, Picard, 1961, p. 216-225.

³¹⁶ À moins que cela ne soit le cas à San Remigio de Corzoneso où j'ai pu photographier quelques restes très fragmentaires de fresques sur la façade nord de l'édifice (du côté du portail d'entrée), dans lesquels j'ai pu reconnaître des jambes nues appartenant sans doute à une figure de saint debout qui devait être couvert d'un vêtement suffisamment court pour laisser apparaître ses jambes au moins à hauteur des genoux, une caractéristique qui peut se retrouver dans plusieurs figurations de saint Christophe, mais cela reste de l'ordre de l'hypothèse et il faudrait conduire d'avantage de recherches sur ces fresques extérieures pour en déterminer, si ce n'est le sujet, tout au moins la datation.

alpin et préalpin aussi bien dans le sud de la France, qu'en Allemagne, en Autriche, en Suisse et dans le nord de l'Italie. En 1927, Simone Weber³¹⁷ avait déjà recensé trente-cinq figurations du géant dans le décor externe des églises de la région de Trente, attestant bien de la récurrence de cette image et de sa localisation en façade ou sur les parois externes de l'édifice dans d'autres régions alpines. Mais, en dépit de son incroyable fortune dans ces régions, il ne faut pas limiter la diffusion de cette iconographie uniquement à l'arc alpin.

d) Images christologiques

Même si elles sont nettement moins nombreuses que les représentations de la Vierge à l'Enfant, de l'Annonciation ou de saint Christophe, d'autres images plus directement christologiques, figurent également de manière relativement fréquente dans le décor extérieur de ces églises d'Italie septentrionale. À Lentate sul Seveso (**fig. 65**), Tirano (**fig. 162**) et Dovera (**fig. 167**) par exemple, la lunette au-dessus du portail principal d'accès à l'édifice sur la façade occidentale, est occupée par une *Imago Pietatis*³¹⁸. Cette même image, se retrouve également au-dessus des portails d'accès latéraux de la collégiale de Castiglione Olona et de l'église de Santa Maria del Tiglio à Gravedona. À San Pietro di Feletto, c'est une image plus inhabituelle du Christ de dimanche qui est peinte en façade, à droite de l'entrée principale de l'église³¹⁹. À Sant'Agostino à Caravate comme sur le revers de l'abside de l'oratoire de la Santissima Trinità de Feltre, c'est une simple croix peinte qui habille l'extérieur de l'édifice. C'est à ce même type de représentation externe qu'il me semble également intéressant de rattacher les diverses ouvertures cruciformes ménagées dans la façade de plusieurs édifices du corpus, à Sant'Andrea de Sommacampagna ou dans la petite église de Dovera par exemple.

3. Techniques et comparaisons

D'un point de vue plus général, que le décor extérieur des églises recensées soit composé d'une ou plusieurs images mariales, christiques ou hagiographiques, il s'agit pour l'essentiel de décors peints à fresque. La sculpture architecturale externe ne représente qu'une très faible

³¹⁷ Simone WEBER, « La leggenda di san Cristoforo e le gigantesche sur immagini nel Trentino », *Strenna trentina*, 1927, p. 25-28.

³¹⁸ Il est probable qu'une image semblable ait figuré également dans la lunette surmontant le portail d'entrée du petit oratoire de San Salvatore à Caltignaga, mais les traces de polychromies et de tracés des fresques autrefois existantes sont trop minces pour permettre une interprétation certaine.

³¹⁹ Au sujet de cette iconographie, de sa signification, de sa genèse et de sa diffusion dans les régions alpines voir notamment : D. RIGAUX, *Le Christ du dimanche, histoire d'une image médiévale*, Paris, l'Harmattan, 2005.

proportion des décors recensés puisque seulement treize³²⁰ des soixante-et-une façade dont le décor a été ici considéré, présentent un ou plusieurs éléments sculptés (**fig. 29-30, 32 à 35, 91, 213-214, 232-234, 237-239, 273**). Sur sept³²¹ d'entre-elles la sculpture ne constitue d'ailleurs pas le seul médium du décor extérieur où les éléments en relief se mêlent à d'autres éléments entièrement peints à fresques. Néanmoins, il convient ici de relativiser ces données en considérant le rapport étroit qui se noue entre la situation géographique, l'apport financier et la typologie de décor extérieur des monuments en question. Il est intéressant de noter par exemple, que ce sont essentiellement les églises « urbaines » ainsi que les fondations de plus grande importance (basilique, abbatiale, et collégiale) qui vont recevoir un décor sculpté, plus onéreux que le décor peint. Or, comme je l'évoquais dans les chapitres précédents, la délimitation géographique du corpus inclut un vaste territoire montagneux dans lesquels pullulent les oratoires et églises paroissiales de petites dimensions qui ne bénéficient pas du même apport financier que les fondations religieuses directement reliées à de grands centres urbains, à des familles ou des commanditaires fortunés³²² ou à de puissants ordres religieux.

Cependant, il faut reconnaître, par comparaison avec les édifices romans et gothiques français par exemple, en particulier de ceux du nord de la France, qu'aucune des églises recensées dans le corpus ne possède un décor extérieur sculpté aussi foisonnant. Cette distinction de médium et d'ampleur du décor extérieur des édifices ecclésiastiques entre le nord de la France et l'Italie septentrionale s'accompagne par ailleurs d'une divergence notable entre ces deux foyers dans le choix et le traitement des thématiques iconographiques abordées dans ces décors. Contrairement aux grands portails sculptés des cathédrales gothiques, les façades sculptées recensées dans le corpus sont assez peu propices au déploiement de cycles narratifs ou eschatologiques et ce même lorsque la partie architecturale de la façade ou du portail se réclame explicitement du modèle français, comme pour l'église San Lorenzo de Vicence par exemple. Si le modèle des grandes compositions eschatologiques des portails gothiques des cathédrales françaises telles que celles de Saint-Pierre de Poitiers (milieu du XIII^e siècle) ou de Saint-Etienne de Bourges (1240-1340) s'est largement exporté en Espagne à partir des années 1220 (Burgos, Leon, Toro), en Italie, même en dehors de l'aire géographique étudiée ici, les

³²⁰ San Pietro e Paolo à Viboldone, Santa Stefano à Lentate sul Seveso, Santa Maria in Strada à Monza, Sant'Agostino degli Eremitani à Bergame, Santi Stefano e Lorenzo à Castiglione Olona, la « *Chiesa di Villa* » à Castiglione Olona, Sant Pietro à Castel San Pietro, San Nicolao à Giornico, San Lorenzo à Vicence, San Zeno Maggiore à Vérone, Sant'Anastasia à Vérone, San Fermo à Vérone, San Giorgio à Padoue.

³²¹ Santa Maria in Strada à Monza, San Zeno Maggiore, San Fermo Maggiore et Sant'Anastasia à Vérone, San Pietro à Castel San Pietro et l'oratoire Porro à Lentate sul Seveso.

³²² Je pense ici aux trois oratoires semi-privés possédant un décor extérieur au moins en partie sculpté : l'oratoire Porro à Lentate sul Seveso, la « *Chiesa di Villa* » à Castiglione Olona et l'oratoire San Giorgio à Padoue

portails sculptés de ce type restent très rares, même avant le milieu du XIII^e siècle³²³. En Italie, la figuration du Jugement dernier, à quelques exceptions près, dont certaines figurent d'ailleurs dans le corpus de cette thèse³²⁴, est plus volontiers reporté, comme nous le verrons, sur le mur de contre-façade.

En revanche, en ce qui concerne les édifices plus modestes, recouverts d'un décor peint – majoritairement représentés dans le corpus – les peintures murales extérieures des églises du sud-est de la France, beaucoup plus proches géographiquement, s'accordent avec les grandes tendances décelées au sein de ce corpus, tant du point de vue des sujets favorisés, du médium artistique, que du style, et semblent même les faire perdurer au moins jusqu'au XVI^e siècle. Outre les quelques exemples subsistants de figurations extérieures du géant saint Christophe dans le Briançonnais, à Saint-Etienne de Vallouise ou Villar-Saint-Pancrace (chapelle Saint-Pancrace), plusieurs Annonciations peintes, à proximité des portes d'accès à l'intérieur de l'édifice sont également repérables à Saorge (Madonna del Poggio) Lorgues (Notre-Dame de Benva) ou Les Vigneaux (Saint-Laurent). Cas isolé mais non moins intéressant en ce qu'il illustre les échanges et la diffusion de certains thèmes iconographiques depuis la Lombardie vers les régions alpines du sud de la France, la chapelle Saint-Antoine de Bessans en Savoie arbore sur sa façade nord une fresque sur le thème du Saint Voulx (dit aussi Crucifix de Lucques). Il s'agit là d'un thème rare dont il ne semble pas subsister d'autres figurations aussi anciennes dans la région³²⁵ mais que l'on trouve déjà, au moins une cinquantaine d'année plus tôt (de manière cependant extrêmement fragmentaire), à l'extérieur de la Basilique San Biagio de Bellinzona.

Mais, là encore, ces analogies thématiques entre les décors extérieurs des églises du sud-est de la France et de l'Italie septentrionale se font essentiellement à partir des données majoritaires recensées qui concernent essentiellement les petits édifices cultuels de l'arc subalpin où les décors extérieurs sont les plus abondants. Pour bien se rendre compte des disparités que cela peut impliquer il suffit de constater l'absence de la représentation de saint Christophe – dont l'image est pourtant celle qui compte le plus d'occurrence au sein du corpus – sur les façades des églises recensées qui se situent directement à l'intérieur des plus grands

³²³ De la fin du XII^e siècle nous pouvons citer celui du baptistère de Parme et un peu plus tardivement celui de la cathédrale de Ferrare datant du milieu du XIII^e siècle et très nettement d'inspiration française.

³²⁴ C'est le cas notamment à San Zeno Maggiore à Vérone et au niveau de la façade latérale de l'église de Santa Maria dei Ghirli à Campione d'Italia.

³²⁵ M. ROQUES, *Les peintures murales du Sud-Est...*, p. 257.

centres urbains (Padoue, Vérone, Milan³²⁶, Côme etc.). Le géant trouve sa place uniquement sur les murs des églises (grandes ou plus modestes) se trouvant le long des routes, des lacs navigables ou en haut des cols. Saint patron des voyageurs, son image – qui peut parfois pour cela quitter la façade principale de l'édifice – accompagne le cheminement des pèlerins et fidèles sur les routes.

II — S'ARRÊTER DEVANT L'ÉGLISE ET CHEMINER AVEC LES IMAGES

1. Des images prophylactiques

a) Protéger le voyageur et le fidèle à l'extérieur de l'église

Situé ainsi à l'extérieur de l'édifice le géant Christophore a en effet, et avant tout, un rôle prophylactique, qui explique d'ailleurs sa large diffusion dans l'ensemble du territoire alpin et subalpin. Souvent accompagné d'une inscription épigraphique, généralement contenue dans un phylactère tenu par l'Enfant, l'image de saint Christophe possédait un caractère presque magique au Moyen Âge. Il suffisait en effet, comme le rappellent plusieurs de ces inscriptions et certains dictons populaires, d'avoir vu le géant dans la journée pour être assuré jusqu'au lendemain de ne souffrir d'aucune maladie³²⁷. Ayant subi victorieusement l'épreuve des flèches, le géant est ainsi invoqué, comme saint Sébastien, contre la peste dont les épidémies sont de plus en plus fréquentes à partir de la seconde moitié du *Trecento*. Mais il peut également être sollicité pour d'autres sortes de maux et en particulier les problèmes de vue, en référence à la guérison miraculeuse des yeux du roi grâce au sang du martyr³²⁸. Un rôle prophylactique similaire peut également être conféré à saint Antoine le Grand (abbé), dont le culte est particulièrement répandu dans la zone géographique qui nous occupe où il rejoint d'ailleurs à

³²⁶ Certes, un saint Christophe est présent en façade de l'église éponyme de San Cristoforo sul Naviglio, mais outre le fait que celle-ci soit directement dédiée au saint, il est à signaler qu'elle se trouvait à l'époque de sa construction, à l'extérieur de l'enceinte de la ville.

³²⁷ Notamment : « *Christofori sancti speciem quicumque tuetur, illo namque die nullo languore tenetur* » cité par D. RIGAUX, « une image pour la route... », p.242, et repérable sur plusieurs figurations peintes du géant dans la zone alpine.

³²⁸ JACQUES DE VORAGINE, *la Légende dorée*, XCIX : « Et comme le roi, le croyant déjà tout transpercé de flèches, lui crie des insultes, soudain une flèche se retourne contre lui, le frappe à l'œil, et le rend aveugle. Alors Christophe : « Je sais que c'est aujourd'hui que je vais mourir. Quand je serai mort, applique un peu de mon sang sur tes yeux, et tu recouvreras la vue ! » Le roi lui fait aussitôt trancher la tête ; puis, prenant un peu de son sang, il s'en frotte les yeux ; et aussitôt il recouvre la vue. » traduction de Théodore de Wyzewa, Paris, Perrin, 1910.

de plusieurs reprises le géant porte-Christ sur la façade des églises recensées³²⁹. Le saint thaumaturge est en effet conjuré pour la protection de toutes sortes de maladies contagieuses. Outre « le mal des ardents » qui lui est plus communément associé, il pouvait également être invoqué contre la peste, la lèpre, la gale ou les maladies vénériennes.

Mais, au-delà de la lutte contre les maladies, l'image de saint Christophe était également réputée pour être particulièrement efficace contre la « mal mort », c'est-à-dire la mort subite ou accidentelle sans confession. Une telle protection n'était pas négligeable pour ceux qui entreprenait un voyage alors particulièrement dangereux le long des routes, à travers les cols de montagnes où fleurit alors cette image. « La présence de Christophe réconfortait alors le voyageur avant le passage périlleux du col, ou l'invitait à l'action de grâce après l'avoir franchi »³³⁰. Cela explique que la recherche d'une plus grande visibilité de l'image depuis la distance ait entraîné son déplacement depuis l'intérieur vers l'extérieur de l'édifice, dans un premier temps, puis de la façade principale à la paroi externe de l'édifice la plus directement visible depuis la route ou le village voisin³³¹. Dans ce cas, le phylactère tenu par l'Enfant qui accompagne l'image, était là pour enjoindre les fidèles à réciter les dictons et formules protectrices³³² associés à la dévotion envers le saint³³³. Généralement composés sous forme de vers pour faciliter la mémorisation et la répétition, ces dictons peuvent également être remplacés par de simples signes apotropaïques évoquant leur fonction protectrice. C'est le cas notamment pour le saint Christophe peint sur le revers de la façade de Santa Maria del Tiglio à Gravedona.

Dans ce cas, la protection du géant ne s'adresse pas tant aux voyageurs et pèlerins qui sillonnent les routes et passent devant l'église, qu'aux fidèles qui s'appêtent à retourner dans le siècle. En revers de façade, l'image gigantesque de saint Christophe accompagne la sortie du fidèle à l'extérieur de l'église jusqu'à sa prochaine venue. Une fonction apotropaïque similaire peut être accordée à d'autres images isolées en revers de façade telle que la Vierge de Miséricorde (présente à Sant'Ambrogio de Chironico par exemple) dont le voile protège le

³²⁹ Cela s'observe pour les églises de Casbeno, Dovera, Castiglione Olona (« *Chiesa di Villa* »), Albizzate et Cademario.

³³⁰ D. RIGAUX, « une image pour la route... », p. 248.

³³¹ Ibid.

³³² Ibid., p. 243.

³³³ Dans le corpus rassemblé de tels phylactères sont présents au moins à huit reprises dans les vingt-neuf décors extérieurs conservés, mais il est probable que ce nombre puisse être presque doublé puisque dans six autres cas la présence d'une inscription ou d'un phylactère semble probable, bien que l'état de conservation actuel des fresques ne permettent pas de l'affirmer.

peuple qu'il enserre – et auquel le fidèle peut s'assimiler – en repoussant les mauvaises influences³³⁴.

b) Garder la porte et inviter le fidèle à entrer

C'est cette même fonction apotropaïque accordée aux images des saints, de la Vierge et du Christ qui explique leur présence récurrente à proximité directe de la porte d'entrée de l'église, à l'intérieur comme à l'extérieur. Saint Christophe notamment, situé de manière préférentielle à l'extérieur de l'édifice à gauche de l'entrée, tient sur ses épaules le Christ qui se définit lui-même comme la véritable « Porte » (Jn 10, 7-9³³⁵) et que la tradition chrétienne désigne comme *ostium ecclesiae*³³⁶. Dans au moins dix-huit³³⁷ des vingt-neuf représentations externes du saint qui ont pu être recensées, celui-ci est lui-même assimilé à « un passeur » ou un voyageur par sa tenue (**fig. 28, 34 et 121**) : une tunique courte, ceinturée avec une cape sur les épaules³³⁸. En cela, le géant s'impose aux yeux des fidèles comme un modèle à imiter et l'invite à entreprendre une démarche analogue à la sienne en franchissant le seuil de l'édifice. Dans la vie du saint, la traversée du fleuve avec le Christ enfant s'apparente d'ailleurs à un véritable rite initiatique et baptismal, puisque c'est cet événement qui détermine son identité et achève sa conversion, lui donnant ainsi accès à la communauté des chrétiens (*Ecclesia*). Sans nécessairement renvoyer au baptême – comparé lui-aussi à « une porte » donnant accès à la communauté des fidèles – les eaux du fleuve, dans lesquelles trempent les pieds du géant, ainsi placé à proximité directe de l'entrée de l'église, peuvent faire écho au sacrement de Pénitence. Souvent présenté comme une répétition de la lustration baptismale, ce sacrement permet à l'homme de se laver de la souillure des péchés et d'être régénéré pour être prêt à être reçu dans la maison du Seigneur³³⁹. Peut-être plus encore que le baptême, le sacrement de Pénitence est

³³⁴ Waldemar DEONNA, « Questions d'archéologie religieuse et symbolique XI : La Vierge de Miséricorde », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 74, 1916, p. 190-227.

³³⁵ « Moi, je suis la porte des brebis. Tous ceux qui sont venus avant moi sont des voleurs et des brigands ; mais les brebis ne les ont pas écoutés : Moi, je suis la porte. Si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé ; il entrera et sortira, et trouvera un pâturage ».

³³⁶ Selon la formule de Sicard de Crémone « *Ostium ecclesiae Christus est* » : Le Christ est la porte de l'église.

³³⁷ Ceux de Casbeno, Cambianica, Dovera, Castiglione Olona (« *Chiesa di Villa* »), Curogna, Giubiasco (Santa Maria Assunta), Monte Carasso, Quinto, Cademario, Bellinzona, Giornico, Cannobio, Boccioleto, Briona, Bolzano Novarese, Cazzano di Tramigna, Sonvico et Biaza di Brenzone. Bien sûr il est également possible que cette tenue ait également habillé les quelques exemples de saint Christophe recensés mais aujourd'hui illisibles ou disparus.

³³⁸ D. RIGAUX, « une image pour la route... », p. 250.

³³⁹ J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes 1263). Thèmes parcours, fonctions*, Paris/Rome, édition la découverte, École Française de Rome, 1991, p. 164.

un rite de passage que l'on peut directement associer au seuil matériel de l'église que les pénitents doivent franchir au moment du rite de la Réconciliation qui marque leur retour dans la communauté chrétienne autant que dans le monument ecclésial³⁴⁰. Les eaux du fleuve dans lequel se tient le saint grouillent d'ailleurs, dans la quasi-totalité des cas recensés, de créatures hybrides – des sirènes le plus souvent (**fig. 147-148, 153-154**) – symboles des forces maléfiques dont le saint a su « se laver » avant d'entrer dans la communauté des chrétiens.

Mais, la présence de ces créatures monstrueuses permet également à l'image d'évoquer toute l'ambivalence et la fonction du lieu qu'elle accompagne : la porte de l'église – qui renvoie au Christ lui-même – et qui comme lui est investie de la charge « de faire obstacle aux ennemis » et de « laisser pénétrer les amis »³⁴¹. Nous pouvons donc penser que c'est précisément parce qu'il a surmonté « l'épreuve qualifiante »³⁴² de la traversée avant de subir l'épreuve finale du martyr mais aussi et surtout parce qu'il porte le Christ qui seul peut éloigner les infidèles de sa demeure, que saint Christophe est choisi de manière préférentielle pour accompagner le fidèle à son entrée dans l'édifice. Il me semble d'ailleurs que c'est précisément cette fonction de l'image du saint qui explique sa représentation majoritaire à gauche (à *senestre*) et donc en direction du nord³⁴³ – lorsque l'édifice est orienté – soit du côté du diable³⁴⁴ et de la négativité, face auxquels le saint fait ainsi office de rempart. Lorsque le géant est ainsi positionné, le Christ qui se tient généralement sur son épaule gauche³⁴⁵, se trouve ainsi à proximité directe de la porte,

³⁴⁰ Ibid., p. 165.

³⁴¹ HONORIUS AUGUSTODUNENSI, *Gemma anima : Ostium quod inimicis obstat, et amicis aditum introeundi ostendit, est Christus qui per justitiam obstans infideles a domo sua arcet, et fideles aditum ostendendo per fidem introducit* - « La porte qui fait obstacle aux ennemis et qui a laissé pénétrer les amis, c'est le Christ qui faisant obstacle au nom de la justice détourne les infidèles jusqu'à sa maison et en se montrant, en dévoilant la porte, fait entrer les fidèles au nom de leur foi » cité par J. Baschet, « L'enfer et son lieu : rôle fonctionnel des fresques et dynamisation de l'espace culturel », dans S. Boesch Gajano et L. Scaraffia (éds.), *Luoghi sacri e spazi della santità*, Turin, Rosenberg & Selier, 1990, p. 553.

³⁴² D. RIGAU, « une image pour la route... », p. 249-250.

³⁴³ Le mot « nord » dérive d'ailleurs étymologiquement du vieil anglais « *norþ* », lui-même issu de la racine indo-européenne « *ner* » qui signifie la gauche (par rapport au soleil levant). À ce sujet voire notamment : Josseline BIDARD, « Les points cardinaux dans l'imaginaire médiéval », *Bulletin des anglicistes médiévistes*, n°80, 2011, p. 31-46.

³⁴⁴ L'association entre le nord et les esprits maléfiques remonte sans doute à l'antiquité où le nord était déjà associé au froid, à l'obscurité et à l'immobilité du sommeil. Dans la pensée chrétienne, l'association du nord à la demeure du malin trouve quant à elle son originaire dans les versets du prophète Isaïe (14, 13) au sujet de « l'étoile du matin » : « J'escaladera les cieux au-dessus des étoiles de Dieu, j'élèverai mon trône, je siégerai sur le montage de l'Assemblée, aux confins du septentrion » (*in caelum conscendam super astra Dei exaltabo solium meum sedebo in monte testamenti in lateribus aquilonis*).

³⁴⁵ Il existe tout de même certains cas exceptionnels dans lesquels l'Enfant se tient sur l'épaule droite du Christ à Dovera, Giubiasco (Santa Maria Assunta), Boccioleto, Cazzano di Tramigna et Biaza di Brenzone. À Dovera, il me semble que la position du Christ sur l'épaule droite du géant ait pu être adoptée dans un souci de symétrie pour que le bâton fleuri de Christophe réponde à la crosse de saint Antoine de part et d'autre de la porte.

accordant alors sa bénédiction au fidèle qui la franchit. Cette fonction protectrice du saint à l'entrée de l'église, gardant la porte des esprits malveillants, rappelle ainsi celles des figures d'animaux, de lions ou parfois de créatures hybrides, sculptés dans les ébrasements des portails des églises romanes, tels qu'on peut en voir aux différentes entrées de l'église de San Nicolao à Giornico (**fig. 55**) ou au niveau du portail principal de l'abbatiale de Viboldone (**fig. 91**). Il en va de même pour les lions stylophores du porche des basiliques véronaises et de San Lorenzo à Vicence (**fig. 238 et 273**) qui sont les gardiens de l'entrée de l'église et sont investis d'un même pouvoir apotropaïque.

Enfin et puisque, comme je l'ai déjà signalé, la traversée du fleuve n'est pour saint Christophe que la première étape de son cheminement de chrétien avant l'épreuve finale du martyr, l'association de cette image avec l'entrée de l'église signifie au fidèle que le franchissement du seuil de l'édifice, s'il est primordial, n'est qu'une étape dans son cheminement vers le Salut. Tout comme le géant, en franchissant les portes de l'église avec l'image du Christ sur l'épaule gauche, le fidèle devient un *homo viator* qui entreprend comme le saint un processus de transformation (*transformatio*) pour « rejoindre le prototype à l'image duquel il a été créé »³⁴⁶.

Avec ces exemples, nous voyons donc bien comment, dans les derniers siècles du Moyen Âge, l'image va progressivement acquérir un « pouvoir thaumaturgique autonome »³⁴⁷ et être conçue comme une puissance agissante à part entière. Or, comme le souligne Dominique Rigaux, les sources anciennes et en particulier les actes du II^e concile de Nicée montrent que ce sont bien les fresques (et en particulier les fresques extérieures) qui donnent les meilleurs exemples d'usages prophylactiques de l'image³⁴⁸, allant parfois jusqu'à l'iconophagie. Si le corps du Christ en peinture rend manifeste le phénomène de transsubstantiation opéré au cours de la messe, il n'est pas étonnant que les images elles-mêmes aient pu faire l'objet d'une vénération et « être grattées puis ingérées à des fins de guérison et de purification, comme le rapportent certains textes »³⁴⁹.

³⁴⁶ Didier MEHU, « *Locus, transitus, peregrinatio*. Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XI^e- XIII^e siècle) », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 37^e congrès, « Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations », Mulhouse, 2006, p. 285.

³⁴⁷ André VAUCHEZ « La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge d'après les procès de canonisations et les documentations hagiographiques », *BEFR*, 241, Rome, 1981, p. 529

³⁴⁸ D. RIGAUX, « Usage apotropaïques de la fresque dans l'Italie du nord au XV^e siècle », dans F. Voespflug et N. Lossky (éds.), *Nicée II 787-1987, Douze siècles d'images religieuses*, actes du colloques international Nicée II tenu au collège de France, Paris, les 2, 3 et 4 octobre 1986, Paris, Éditions du Cerf, 1987, p. 317-318.

³⁴⁹ Marianne CAILLOUX, *Peindre, voir et croire dans les Alpes. La peinture murale religieuse en Val de Suse, XIV^e- XV^e siècles*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Septentrion, 2021, p. 163.

2. Images et pratiques religieuses

a) L'image comme substitut au rituel

D'ailleurs, ce qui confère véritablement toute son efficacité à la représentation externe de saint Christophe – et ce plus particulièrement dans l'aire géographique étudiée ici – c'est sa dimension eucharistique. Tout comme le saint martyr, la vue de l'hostie consacrée était elle aussi chargée d'une valeur protectrice³⁵⁰. Or, dès le XI^e siècle la croyance en la présence réelle du Christ dans les Espèces eucharistiques est communément partagée avant d'être officialisée par les actes du concile de Latran IV en 1215³⁵¹. Cette affirmation participa à l'emphase autour de la communion, qui devint dès lors un événement majeur et à ce titre, plus complexe et donc exceptionnel. Le canon 21 de ce même concile de Latran IV préconise ainsi une pratique non plus quotidienne ou hebdomadaire, mais annuelle de la communion le dimanche de Pâques³⁵². Ce phénomène, de même que la volonté populaire de plus en plus prégnante de « voir le corps du Christ »³⁵³, conduisit à l'affirmation du rituel de l'Élévation de l'hostie par le prêtre au cours de la messe, de sorte qu'à peine consacrée, l'hostie « soit visible par tous »³⁵⁴. Ce rituel offrait alors une sorte de substitut à l'ingestion réelle de l'hostie (*manducatio per gestum*) et constituait une forme de « sacrement visuel » (*manducatio per visum*) dont l'efficacité pouvait être comparable à celle du premier³⁵⁵. En se dressant donc à l'extérieur de l'église avec le Christ sur

³⁵⁰ D. RIGAUX, « une image pour la route... », p. 245

³⁵¹ *Corpus et sanguis in sacramento altaris sub specibus panis et vini veraciter continentur, transsubstantiatis pane in corpus et vino in sanguinem potestate divina* : Giuseppe Alberigo (éd.), *Les conciles œcuméniques (vol. 2) : les décrets (de Nicée à Latran V)*, Paris, Cerf, 1994, p. 230. À propos de l'instauration et de développement du rituel de l'Élévation il est également nécessaire de renvoyer à l'ouvrage de référence de Miri RUBIN, *Corpus Christi : the Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

³⁵² Id., *Corpus Christi*, p. 65.

³⁵³ Pour reprendre la formule célèbre et largement discutée d'Edouard DUMOUTET : *Le désir de voir l'hostie et les origines de la dévotion au Saint-Sacrement*, Paris, Gabriel Beauchesne, 1926. Une formule reprise sous diverses formes par la suite. Roland RECHT parle ainsi de « l'exigence de visibilité » (*Le croire et le voir. L'art des cathédrales (XIIe-XVe siècle)*, Paris, Gallimard, 1999) et Suzannah BIERNOFF du « besoin de voir » (*Sigh and Embodiment in the Middle Ages*, New York, Palgrave Macmillan, 2002).

³⁵⁴ Miri Rubin cite à ce propos les statuts du synode de Paris qui s'est tenu durant l'épiscopat d'Odo de Sully (1196-1208) : *Praecipitur presbyteris ut, cum in canone missae inceperint "Qui pridie", tenentes hostiam, ne elevent eam statim nimis alte, ita quod videri possit a populo, sed quasi ante pectus detineant donec dixerint "Hoc est corpus meum" et tunc elevent eam ita quod possit ab omnibus videri* (M. RUBIN, *Corpus Christi...*, p. 55 n.251). Une citation reprise par Hans Henrik Loohfert JØRGENSEN qui y voit la marque d'un renversement dans l'attitude des fidèles et de l'Église par rapport au sacré à la fin du Moyen Âge : « In the early Middle Ages, the sacred was constructed by not being seen later precisely by being seen and gazed at intensely », « Cultic Vision – Seeing as ritual : visual and liturgical experience in the Early Christian and Medieval Church », dans N. Holger Petersen, M. Bikeal Brunn, J. Llewellyn, E. Oestrem (éds.), *The Appearances of Medieval Rituals*, Turnhout, Brepols, 2004, p. 195).

³⁵⁵ M. RUBIN, *Corpus Christi...*, p. 63-64 ; et H. H. L. JØRGENSEN, « Cultic Vision... », p. 177-185.

l'épaule, le geste de saint Christophe peut alors être assimilé à celui du prêtre élevant l'hostie dont l'Enfant constitue une image (*imago*) vivante.

Le géant n'est d'ailleurs pas le seul dont la représentation à l'extérieur de l'église peut être investie de cette valeur eucharistique. Il est bien évident, par exemple, qu'une telle interprétation peut également être conférée aux représentations la Vierge portant l'Enfant dans ses bras ou sur ses genoux en tant qu'elle est alors elle-même un personnage « christophore ». Justement assimilée à la figure du prêtre officiant lorsqu'elle se trouve à proximité directe de l'autel³⁵⁶, il me semble que la même analogie puisse être dressée lorsque la Vierge porte l'Enfant au-dessus de la porte d'entrée de l'église renvoyant elle-même par association à l'autel, comme nous l'avons déjà brièvement signalé au chapitre précédent³⁵⁷. Ainsi, tout comme le saint martyr, l'image de la Vierge à l'Enfant en façade doit être appréciée pour sa double fonction prophylactique et rituelle.

En dehors de ces deux exemples, on peut dire, à la suite de Marianne Cailloux que, dans les régions montagneuses et le long des routes, « les signes eucharistiques « font » religion sur les murs extérieurs »³⁵⁸. La Crucifixion et *l'Imago Pietatis* que nous évoquions précédemment, présentent à la vue du fidèle le sacrifice dont la mémoire est justement perpétrée à l'occasion de ce rituel. L'Annonciation, également récurrente, rend présente l'Incarnation littérale, la formation de la chair sacrificielle dans le sein de la Vierge, un acte de transformation comparable à celui de la transsubstantiation des espèces eucharistiques.

La façade de la basilique San Biagio à Bellinzona

Parfois, l'ensemble de ces signes eucharistiques peuvent même se combiner, renforçant alors la performativité de chacun. Le décor de la façade de la basilique San Biagio à Bellinzona dans le Tessin constitue en ce sens un exemple remarquable (**fig. 119-122**). Là, comme nous l'avons déjà signalé, les fresques encore visibles se concentrent essentiellement autour du portail d'entrée de l'édifice. La lunette au-dessus abrite une Vierge à l'Enfant entourée de saint Pierre et de saint Biagio. Elle est surmontée d'une Annonciation encadrant un médaillon sur

³⁵⁶ Même si nous reviendrons un peu plus loin sur le sujet, je me permets dès à présent de renvoyer le lecteur vers l'article suivant : Marcello ANGHEBEN, « La vierge à l'Enfant comme image du prêtre officiant. Les exemples des peintures romanes des Pyrénées et de Modervelo », *Codex Asquilarensis*, 28. *Crer con imàgenes en la Edad Media*, 2012, p. 29-74.

³⁵⁷ D. MEHU ; « La porte et l'autel ... ».

³⁵⁸ M. CAILLOUX, « Voir la religion dans les Alpes à la fin du Moyen Âge : peintures murales et altérités culturelles », *Questions de communications*, n°37, 2020, p. 68.

lequel figure le Christ bénissant. Celui-ci surplombe ainsi directement l'axe de la porte faisant littéralement « descendre sa bénédiction » sur le fidèle qui franchit le seuil pour entrer et pour ressortir de l'édifice. Le Christ est d'ailleurs omniprésent sur cet axe vertical puisqu'il réapparaît de nouveau au centre de la bordure décorative de l'architrave sous la lunette. Là nous pouvons apercevoir trois panneaux figurés avec au centre le Christ de Pitié encadré de part et d'autre par saint Jean et la Vierge. À gauche du portail, « l'hostie vivante » se tient à présent, comme cela a déjà été dit, sur l'épaule gauche de saint Christophe. Mais, ce qui est véritablement remarquable ici, et qui contribue à la lecture eucharistique de l'image du géant c'est la bordure décorative qui encadre sa représentation. Identique à celle de l'architrave, celle-ci est à nouveau ponctuée de plusieurs médaillons figurés. Or, parmi ces médaillons reparait à nouveau l'Annonciation avec les deux protagonistes séparés de part et d'autre du géant à hauteur du Christ, donnant ainsi à voir de manière littérale le résultat de l'Incarnation. Enfin, à gauche de ce saint Christophe figurait également un « *Volto Santo* » (ou Crucifix de saint Lucques), image miraculeuse et considérée comme acheiropoïète, parfois reliée au culte rendu au Saint-Sang, qui trouvait donc assez admirablement sa place au sein du programme eucharistique de la façade de San Biagio. Malheureusement seule la partie inférieure de cette image du *Volto Santo* de Bellinzona est aujourd'hui conservée, le reste ayant été détruit par l'ouverture postérieure des deux fenêtres de la façade.

Les exemples « canoniques » de Casbeno et Dovera en Lombardie

Dans le même esprit de conjonction extérieure des signes eucharistiques et prophylactiques, il semblerait qu'il soit possible d'identifier une sorte de modèle idéal de programme de façade. Celui-ci se rencontre dans sa version « canonique » au moins à deux reprises dans le corpus, mais il est également possible d'en recenser d'autres occurrences en dehors du corpus dans des zones géographiques partageant plusieurs points communs avec l'aire considérée ici, comme le Val de Suse par exemple. Dans ce petit ensemble de monuments, sur lequel je vais revenir plus en détail, le décor de la façade est organisé selon un schéma bipartite ou tripartite. La partie centrale y est ainsi invariablement réservée aux images directement liées à la thématique de l'Incarnation, parmi lesquelles figure toujours une Annonciation. Dans les parties latérales (ou au registre inférieur le plus proche de la porte) prennent place les saints, toujours représentés dans des proportions gigantesques et parmi lesquels on retrouve sans exception les figures de saint Christophe et de saint Antoine abbé, parfois en compagnie d'autres saints.

Je veux parler ici en particulier des façades des églises de Casbeno dans le Varèse (**fig. 24**) et de Dovera au Nord-Est de Lodi. La première dédiée à la Purification de la Vierge et également appelée l'église de la « *Schirannetta* » appartient à la confrérie varésine de saint Antoine abbé. Déjà mentionnée dans le *Liber notitiae sanctorum* au XIII^e siècle, les fresques de sa façade sont quant à elles bien postérieures. Une inscription, encore lisible en 1964, sous le grelot suspendu à la crosse de saint Antoine mentionne en effet la date de 1408 qui peut être considérée comme celle de l'achèvement des peintures. Celles-ci occupent l'intégralité de la façade et s'organisent en deux registres superposés.

Dans la partie supérieure, sous la faîte du toit figure ainsi l'Annonciation avec l'archange Gabriel à gauche (pour qui fait face à l'entrée) agenouillé devant la Vierge qu'il salue de sa main droite. De la gauche il tient un rameau de fleurs de lys, qui sont également présentes dans le vase face à lui. De sa bouche partent les premiers mots de la salutation angélique (AVE EST [GRATIA] PLENA DOMI[NI]) tracés en lettres gothiques blanches sur le fond bleu. De l'autre côté la Vierge est agenouillée devant son pupitre les bras croisés sur sa poitrine. Elle est isolée du reste du fond bleu par la présence d'une tenture rouge accrochée à la bordure décorative de la scène. Tout en haut de la composition, dans un *tondo* formé par un arc-en-ciel irradiant, apparaît Dieu le Père qui envoie le Saint Esprit sur la Vierge, sans pour autant que ne figure entre eux la colombe ou aucun rayon. Une large bordure décorative faite de plusieurs bandes de diverses épaisseurs sépare cette Annonciation du registre inférieur sur lequel prennent place côte à côte plusieurs saints. À gauche de la porte (toujours lorsqu'on se trouve face à l'entrée), apparaît sans surprise le géant saint Christophe appuyé sur son bâton ramifié et avec le Christ enfant sur son épaule gauche. Mais ce qui est plus inhabituel ici c'est la présence, à sa droite d'un petit personnage perché en haut d'un éperon rocheux devant un petit édicule de forme semblable à celle de la petite église de la « *Schirannetta* » (**fig. 28**). Celui-ci est vêtu d'un costume de pèlerin. Il tient une torche dans sa main droite. Sa main gauche elle est tendue sur son front au-dessus de ses yeux comme pour se cacher du soleil et mieux voir au loin. Ce geste est assez peu commun. En l'absence de preuve qui suggérerait qu'il s'agit là d'un portrait du commanditaire du décor, il me semble que celui-ci puisse être interprété comme une sorte de didascalie visuelle, expliquant la fonction ou du moins le bon usage que l'on doit faire de l'image de saint Christophe vers laquelle le pèlerin dirige son regard. De l'autre côté de la porte deux autres saints, à nouveau appuyés sur leurs bâtons, qui sont ici des crosses épiscopales. À proximité directe de la porte, symétrique à saint Christophe, se tient saint Antoine abbé avec sa crosse à grelot et à sa gauche saint Bernard qui, figurant légèrement de trois quarts, vient clore la composition. Enfin, entre ces deux groupes, au-dessus de l'actuelle porte d'entrée de l'église,

se dresse la figure de saint Ambroise. Celui-ci, traité dans un style légèrement différent des autres et dans des proportions bien inférieures pourrait néanmoins n'être qu'un ajout successif au programme d'origine qui ne devait comprendre que les quatre premiers personnages décrits. En dehors des fonctions prophylactiques déjà commentées, la présence de saint Antoine aux côtés de Christophe peut s'expliquer par la nature agricole du territoire environnant et où le saint jouit d'une vénération particulièrement importante en tant que protecteur des animaux et du feu. C'est d'ailleurs ce qui explique sans doute l'implantation dans cette région de la confrérie de saint Antoine à qui appartient cette église. Par ailleurs, en 1408 – date de réalisation des fresques d'après l'inscription – la région de Casbeno vit une période de grand tumulte politique. L'invocation de saint Antoine dans ce contexte peut donc également être liée à ses fonctions de pacificateur, lui qui est cité dans le *Liber notitiae sanctorum Mediolani* en tant « *angelus vere paci* ».

C'est un décor très similaire, tant dans son contenu que dans sa composition qui se rencontre sur la façade occidentale de l'église dite « *dei Santoni* » de Dovera au nord-est de Lodi, sur la route menant à Bergame (**fig. 166 à 169**). Celle-ci tient justement son surnom des deux figures monumentales de saint Christophe et saint Antoine peintes de part et d'autre de la porte d'entrée de l'église. Dans cette région également agricole et pour cette église située le long d'une ancienne voie romaine toujours très empruntée par les pèlerins, les deux saints trouvent à nouveau très justement leurs places sur la façade de l'édifice, selon la tradition, sur le lieu de l'une des apparitions miraculeuses de la Vierge à une jeune femme au cours de l'année 1386³⁵⁹. Comme dans l'église de Casbeno – et à San Biagio Bellinzona – les deux saints sont accompagnés dans l'axe de la porte d'un programme très explicite à consonance eucharistique et qui résume en quelque sorte toute l'Histoire du Salut. Dans la partie sommitale de la façade, le Christ *Pantocrator* apparaît, comme à Casbeno, dans un tondo formé par un arc-en-ciel irradiant. Il est présenté de manière frontale, bénissant de la main droite et présentant un livre ouvert. Par sa posture, il semble donc interpeler le fidèle à l'extérieur de l'église avant de lui exposer le plan divin résumé dans les registres sous-jacents. Et en effet, sous ce médaillon se développe, comme à Casbeno à nouveau, la scène de l'Annonciation qui marque l'entrée de l'humanité dans l'ère de la grâce. Or, si les deux protagonistes du colloque angélique adoptent à Dovera des postures très similaires à celle de la façade de l'église de « *la Schirannetta* », ils sont ici séparés l'un de l'autre par une baie cruciforme qui vient faire apparaître au centre de

³⁵⁹ Pour plus de détails sur l'historique de la construction de cet édifice, se référer directement à la fiche qui lui est destinée dans le second volume : vol. II, p. 284-288.

l'Annonciation, le signe du sacrifice rédempteur. Enfin, dans la lunette au-dessus de la porte, le programme s'achève par la figuration de *l'Imago Pietatis*³⁶⁰ avec le Christ triomphant de la mort qui émerge de son tombeau en présentant ses plaies. Ici à nouveau, outre la perspective du Salut offerte par le sacrifice sanglant du Christ, la monstration des plaies (*ostentatio vulnerum*) associée au passage entre l'intérieur et l'extérieur de l'église, renvoie sans doute également aux vertus prophylactiques de cette image. En effet, à la fin du XIV^e siècle, les cinq plaies faisaient l'objet d'une dévotion particulièrement intense et indépendante du récit de la Passion. Plusieurs confréries laïques tels que les flagellants invoquaient ainsi les « cinq plaies de Jésus » pour se prémunir d'une mort subite et sans confession. Ici donc, même dans l'axe central de la façade, se mêlent les images eucharistiques et prophylactiques.

Sur la façade de l'Oratoire « *visconteo* » d'Albizzate (**fig. 20**), il est bien probable que le décor ait été agencé de manière très similaire à celui de Casbeno et de Dovera. On sait en tous cas qu'il faisait figurer une Annonciation dans sa partie la plus haute et les deux saints (Christophe et Antoine) de part et d'autre de l'entrée, mais l'état actuel de conservation des fresques ne permet pas d'en dire davantage. Il en va de même pour la façade de la chapelle ducale de San Cristoforo sul Naviglio (**fig. 85**), où la Visitation devait néanmoins se substituer à l'Annonciation, mais où le géant saint Christophe figurait sans aucun doute à droite de l'entrée, avec peut-être sur le côté opposé, un saint Antoine abbé dont nous ne pouvons que supposer l'existence.

L'efficacité de ce programme décoratif extérieur, explique sans doute son succès et sa longévité dans les zones alpines. En dehors du corpus, un tel programme a ainsi pu être identifié par Marianne Cailloux sur la façade de la chapelle de la Madonna del Coignet dans les Arnauds vers Bardonnèche dans le Val de Suse. Ici les fresques de l'Annonciation de saint Christophe et de saint Antoine qui recouvrent la façade ont pu être attribuées au Maître d'Horres et datées des environs de 1535³⁶¹, soit plus d'un siècle après la réalisation des fresques de Casbeno, Dovera ou Albizzate. Un programme similaire se rencontre également sur la façade nord de la chapelle de la Madone del Poggio de Saorge dans les Alpes-Maritimes. Dans le cas présent, l'Annonciation d'encadrement s'organise non pas de part et d'autre du portail d'entrée mais au sommet de la façade. Les deux protagonistes sont séparés par une représentation de la Vierge

³⁶⁰ Sur la genèse et le développement de *l'Imago Pietatis* en Italie il existe une littérature abondante, c'est pourquoi je ne reviendrai pas sur le sujet et me contenterai de renvoyer aux publications majeures dans le domaine : Erwin PANOFKY, « Imago Pietatis. Contribution à l'histoire des types du "Christ de Piété", "Homme de Douleurs" et de la "Maria Mediatrix" », dans *Peinture et dévotion en Europe à la fin du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1997, p. 13-28 ; Hans BELTING, *L'image et son public au Moyen Âge*, Paris, Gérard Monfort, 1998.

³⁶¹ M. CAILLOUX, *Peindre, voir et croire...*, p. 163-171 et 246-248.

en majesté, couronnée par des anges. Sous l'Annonciation, de part et d'autre de la porte se dressent les saints Christophe (à droite) et Antoine abbé (à gauche). Dans les écoinçons au-dessus de la porte, on peut encore en partie déchiffrer une inscription en caractères gothiques qui comporte une datation partielle pour ces fresques permettant de situer la réalisation de celles-ci entre 1470 et 1480 : « [hoc] opus fecit fieri [...] acodus donati prior [...] [M]CCCLXX [...] ». Ce programme décoratif, que l'on pourrait qualifier de « typiquement alpin », fut sans doute réalisé par Jean Baleison, un peintre piémontais originaire de Demonte documenté dans la région dans les années 1480-1490, où il travailla notamment à la réalisation des fresques de Saint-Sébastien de Venanson et San Bernardo de Pigna de même que celles de l'église voisine de Notre-Dame des Fontaines à La Brigue pour lesquelles il collabora avec Canavesio dans les années 1490-1492³⁶².

Cette abondance de signes eucharistiques à l'extérieur de l'église constitue comme l'exprimait à nouveau Marianne Cailloux, un véritable « opérateur d'identification car ils activent par la réception du spectateur une reconnaissance des signes d'appartenance (ou de rejet) d'une communauté, celle des chrétiens non hérétiques »³⁶³. En ce sens ces signes sont évidemment destinés à être vus de tous, ce que leur permet aisément leur localisation et leur taille³⁶⁴. Mais, plus encore, dans les régions alpines et dans les territoires isolés, ces images semblent avoir pu constituer un substitut efficace au rituel. Là où l'accès à l'église pour le prêtre et/ou pour une partie de la communauté pouvait s'avérer compliqué, le contact visuel avec *l'immagine* eucharistique, permettait de pallier le manquement de l'un ou de l'autre à la pratique réelle du rituel à l'intérieur de l'espace de l'église³⁶⁵.

³⁶² Au sujet de cette église et de son décor, voir en particulier : Luc THEVENON, *L'art du Moyen Âge dans les Alpes méridionales*, Nice, Serre, 1983, p. 24-26 ; Benoît AVENA, Lionello SOZZI et Pierre BARUCCO, *Notre-Dame des Fontaines. La chapelle Sixtine des Alpes méridionales*, Borgo San Dalmazzo-Cuneo, Martini, 1989 ; L. THEVENON, « Giovanni Canavesio décorateur de Notre-Dame des Fontaines à la Brigue. Sources et influences », *Nice Historique*, n°269, p. 106-114 ; Jean ARROUYE, « La fontaine de sang de Notre-Dame des Fontaines », *Nice Historique*, n°269, 1997, p. 115-120 ; Germaine-Pierre LECLERC, *Chapelles peintes du pays niçois*, Aix-en-Provence, Édisud, 2003, p. 176 ; Christian CORVISIER, « La Brigue – Chapelle Notre-Dame-des-Fontaines », dans *Congrès archéologique de France. 168^e session (2010). Monuments de Nice et des Alpes-Maritimes*, Paris, Société française d'archéologie, 2012, p. 258-263.

³⁶³ M. CAILLOUX, « Voir la religion dans les Alpes... », p. 68.

³⁶⁴ Ibid.

³⁶⁵ Ibid., p. 69-72.

b) Le Christ du dimanche de San Pietro di Feletto

On peut dire finalement et toujours à la suite de Marianne Cailloux, que ces images eucharistiques « médiatisent la bonne performance des pratiques » religieuses. Et à ce titre le Christ du dimanche de la façade de l'église de San Pietro di Feletto (**fig. 274 à 276**) à proximité de Trévisé constitue me semble-t-il, un cas d'étude particulièrement intéressant.

Cette iconographie du « Christ du dimanche », apparue à la fin du XIV^e siècle, est employée pour la première fois en Italie à Prodenone dans le Frioul, puis dans l'église paroissiale de San Pietro di Feletto au début du XV^e siècle. Son adoption assez soudaine (comme le sera sa disparition au milieu du XVI^e siècle) est liée à l'affirmation de l'obligation du repos dominicale mais aussi et surtout à l'importance croissante que prend chez les fidèles la méditation sur la Passion du Christ, l'adoration de l'eucharistie et la dévotion envers les cinq plaies et le Saint-Sang, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler. Cette image du Christ du dimanche apparaît ainsi à peu près simultanément en Italie du Nord, en Slovénie, en Bohême, en Styrie et en Angleterre. D'ailleurs, si sa signification peut ne pas toujours être évidente à déterminer, on peut dire à la suite de Dominique Rigaux qui consacra un ouvrage à l'étude de cette image, que le Christ du dimanche dérive de l'iconographie de *l'Ecce Homo*, de l'homme de Douleur et de *l'Imago Pietatis*.

Le Christ y est présenté debout, les cinq plaies bien visibles, et avec tout autour de lui les instruments et outils des différents travaux agricoles dont la pratique était prohibée le dimanche et à l'occasion des différentes fêtes religieuses. À San Pietro di Feletto, le Christ debout, les yeux ouverts porte une tunique sacerdotale courte, brodée du motif de la croix sur la poitrine, ce qui évoque selon Dominique Rigaux, en plus de sa posture, une autre iconographie eucharistique dont on recense plusieurs occurrences à l'extérieur des édifices religieux de la même période, celle du Saint Voult (Crucifix de saint Lucques). Cette connivence entre les deux images permet selon la chercheuse « d'habiller » sous une forme pédagogique et familière des images de dévotion très connues (comme celle du Saint Voult) pour rendre plus accessible le message délivré par une iconographie nouvelle (le Christ du dimanche).

Autour de ce Christ de San Pietro di Feletto, chacun des outils des travaux interdits est relié par un rayon à son corps et lui inflige une blessure sanglante qui vient s'ajouter aux cinq plaies de la Passion. La pratique dominicale de ces différents travaux « blesse » donc littéralement le Christ et compromet le Salut de celui qui s'y adonne. Les divers outils et instruments représentés autour de Jésus se réfèrent ainsi directement à la vie et aux activités quotidiennes du fidèle afin d'engager avec lui un dialogue des plus efficaces.

Outre les travaux des champs, l'image de San Pietro di Feletto se réfère ainsi également à la consommation d'alcool matérialisée par le tonneau et le pichet et au coït évoqué par la présence – assez insolite même pour ce type d'image – du thalamus matrimonial dans lequel sont allongés les deux époux (**fig. 276**). L'association du devoir conjugal à la pratique des travaux serviles a pu parfois engendrer la perplexité des chercheurs. Néanmoins, sa « pratique » est liée comme celle des travaux agricoles, à l'expulsion du Jardin d'Eden qui condamne l'Homme à être l'esclave de ses passions. Comme les travaux agricoles, l'acte sexuel, dans le cadre du mariage, n'est pas condamné pour lui-même, mais pour être « sanctifié » il doit être pratiqué dans le respect du temps liturgique. L'image de San Pietro di Feletto invite donc le fidèle à la chasteté dominicale, puisque ce jour doit être entièrement destiné à la glorification et la célébration de la Création, l'Incarnation et de la Résurrection du Christ.

Néanmoins, il me semble possible d'affirmer que par leur proximité avec le Christ et parce qu'ils sont figurés sur la paroi de l'église à proximité de la porte, les travaux manuels et agricoles de même que l'amour conjugal, tous directement reliés au corps du Christ, sont d'une certaine manière « sanctifiés » par le Saint-Sang, si et seulement si, ils sont pratiqués dans le temps qui leur est imparti.

Au sein du corpus rassemblé (ainsi que dans toute la marche trévisane), ce Christ du dimanche de San Pietro di Feletto fait véritablement office *d'unicum*, même si, comme nous l'avons déjà signalé, cette iconographie connaît ailleurs une diffusion assez importante. En cela, il me semble qu'il puisse être opportun de parler pour l'ensemble de l'ornementation peinte de la façade de l'église de San Pietro di Feletto de « décor-limite » et de l'extraire comme tel du présent corpus.

Ce qualificatif renvoie aux « images-limites » définies par Jérôme Baschet et qui désignent « les œuvres exceptionnelles qui se singularisent par leur radicalité au sein de leur série, et s'aventurent parfois jusqu'aux marges de l'orthodoxie »³⁶⁶. Et de fait, cette image du Christ du dimanche, condense à elle seule les fonctions prophylactiques, cultuelles et didactiques (voire pédagogiques) qui peuvent être attribuées aux images peintes à l'extérieur des édifices cultuels analysées jusqu'à présent, tout en « radicalisant » en quelques sorte la médiatisation de la bonne performance de certaines pratiques, en particulier celle du repos dominical.

³⁶⁶ J. BASCHET, « Inventivité ... », p. 121.

3. Le cas de la façade à *protiro* de la basilique San Zeno

S'il faut également s'arrêter en détail sur des images aussi « exceptionnelles » au sein de la série que celle du Christ du dimanche de San Pietro di Feletto, c'est aussi pour se garder de proposer une lecture trop généraliste et globalisante des décors de façade recensés dans le corpus. Au-delà de l'analyse des données « majoritaires », et des éléments observables dans un important groupement d'édifices, il faut également savoir souligner l'originalité et le caractère unique, toujours au sein de la série rassemblée, du décor de façade de certaines églises. C'est à ce titre, me semble-t-il, qu'il faut achever ici cette observation d'ensemble de l'agencement extérieur et de l'ornementation des façades des édifices recensés dans le corpus en s'arrêtant sur le cas particulier de la façade de la basilique San Zeno Maggiore à Vérone (**fig. 232**), qui se démarque à plusieurs titres des autres édifices du corpus en se rattachant parfois à d'autres traditions architecturales et ornementales plus anciennes et donc moins représentées après le milieu du *Duecento*.

Dans son aspect actuel, cette façade, qui jouit (presque à elle seule) d'une importante fortune bibliographique³⁶⁷, est le résultat de plusieurs agrandissements successifs et de plusieurs campagnes décoratives menées entre le début XII^e et le milieu du XIV^e siècle. On distinguera ainsi toute la partie basse de la façade, jusqu'à la hauteur de la rosace, appartenant à une première phase d'agrandissement et de réfection de la façade de l'ancienne église, des parties supérieures qui sont quant à elles plus tardives³⁶⁸. C'est ainsi sans doute aux alentours de l'an 1200 que Brioloto³⁶⁹ réalise la grande rosace ou « Roue de la Fortune »³⁷⁰, alors que le tympan qui couronne la partie centrale de la façade et qui accueillait autrefois un Jugement dernier peint à fresque, pourrait avoir été construit, ou du moins orné, un peu plus tardivement, durant la première moitié du *Duecento*³⁷¹.

³⁶⁷ Je me permets de renvoyer ici à la fiche consacrée à ce monument dans le volume d'annexes dans laquelle figure une bibliographie substantielle bien que non exhaustive, regroupant un certain nombre de publications essentielles à l'étude de la basilique et de l'ornementation de sa façade : voir vol. II, p. 377-391.

³⁶⁸ Bien que la datation précise des agrandissements successifs soit toujours difficile à déterminer.

³⁶⁹ Le nom de celui-ci figure dans une inscription actuellement conservé au niveau de la paroi méridionale de l'édifice, à côté de la cuve baptismale, dans laquelle il est explicitement désigné comme le concepteur de la « roue de la fortune »: *SQUE BRIOLOTUM LAUDET QUIA DONA MERETUR SUBLIMIS HABET, ARTIFICEM COMMENDAT OPUS TAM RITE POLITUM [...] HIC FORTUNE FECTI ROTAM [...]*.

³⁷⁰ Pour plus de détail sur la datation de la « roue de la Fortune » de la basilique se référer à : Silvia MUSETTI, « Il rosone della chiesa di San Zeno Maggiore a Verona. Alcune considerazioni », *Annuario storico zenoniano*, vol. 23, 2013, p. 31-50.

³⁷¹ Giuseppe GEROLA, « Il Giudizio Universale scoperto a S.Zeno di Verona », *Bollettino d'arte*, II, 1908, p. 407-418.

C'est de la partie la plus ancienne de la façade que date le portique et les douze plaques sculptées qui lui sont accolées. Cet ensemble est l'œuvre du sculpteur Nicolò, l'une des personnalités artistiques majeures de l'Italie septentrionale, actif entre 1114 et 1140 environ. Celui-ci a d'ailleurs directement signé son œuvre, nous permettant de lui en attribuer sans conteste la paternité, dans une longue inscription directement taillée dans la façade : *ARTIFICEM GNARUM QUI SCULPSEIT HAEC NICHOLAUM / HUNC CONCURRENTES LAUDENT PER SAECULA GENTES*. Outre le portail de San Zeno, qui demeure sans doute aujourd'hui l'un des exemples les mieux conservés de sa production, le même Nicolò est également documenté aux côtés de Wiligelmo (autre représentant majeur de la sculpture romane) sur le chantier de la cathédrale de Plaisance, et plus tard avec son propre atelier sur les chantiers de la cathédrale de Ferrare et de celle de Vérone. Comme à San Zeno, le portail principal d'entrée de l'ensemble de ces églises est agrémenté d'un portique spécifique, aussi appelé *protiro* (ou *prothyron*) apparu sans doute pour la première fois sur la cathédrale de Modène ou de Crémone avant de se répandre ensuite dans toute la plaine du Pô, et même plus spécifiquement depuis la Lombardie et l'Émilie Romagne jusqu'à la région des Marches ou la Vénétie. Il s'agit d'un petit édicule architectural constitué d'une voûte en verseau soutenue par deux colonnettes reposant sur des lions sculptés qu'on qualifiera alors de stylophores (**fig. 238**). On retrouve ce type de portique, dans le courant du XII^e siècle et au XIII^e siècle, sur la façade des cathédrales de Ferrare, Plaisance, Ancône, ou Monza. Néanmoins à San Zeno, contrairement à tous les autres exemples cités, le *protiro* ne présente qu'un seul niveau d'élévation, la double arcature étant l'apanage des sièges épiscopaux³⁷². Mais, mis à part cet élément, on retrouve à San Zeno toutes les caractéristiques architecturales et décoratives de ces portiques particuliers qui semblent avoir été utilisés comme « un instrument de promotion identitaire » dans ces cités de l'Italie communale qui cherchaient à affirmer une certaine indépendance politico-religieuse³⁷³.

³⁷² C'est ce que l'on observe également au niveau de la façade plus tardive de l'église de San Lorenzo à Vicence également munie d'un avant-corps issu de la tradition des *protiri* mais qui ne possède qu'un seul niveau d'élévation puisque là encore, il est appliqué à un édifice qui n'est pas un siège épiscopal.

³⁷³ Mathieu BEAUD, « Ornement et culture visuelle urbaine : le végétalisme de la façade occidentale de l'abbatiale San Zeno de Vérone », dans Ghoghbane Mohamed (éd.), *Le répertoire décoratif et iconographique en Méditerranée antique et médiévale*, Actes du 3^e colloque international de l'Institut Supérieure des Sciences Humaines de Tunis (2-3-4 décembre 2013), Tunis, Institut Supérieur des Sciences humaines de Tunis, 2016, p. 259.

c) Le relief de la *Consécration de la Commune* et la polychromie de la lunette

C'est sans doute sous cet angle qu'il faut donc aborder le relief sculpté de la lunette de San Zeno, situé juste sous le *protiro* et au-dessus du portail d'entrée (**fig. 232-234**). Là, au centre de la composition, San Zeno, saint évêque et patron de la ville de Vérone, se tient debout sur un démon qu'il écrase de ces pieds. Autour de lui, les deux factions des *miles* (représentants de l'aristocratie féodale) et des *pedites* (le peuple et la bourgeoisie naissante), représentent, de manière synthétique, l'ensemble du corps social qui soutient la constitution de la Commune de Vérone en 1136. L'ensemble est accompagné d'une inscription, qui court sur toute la largeur de la lunette sous les deux groupes des *miles* et des *pedites*, qui mentionne le don du drapeau de la ville « digne d'être défendu » fait par San Zeno au peuple véronais. Il n'est donc en rien étonnant que ce relief ait pu être interprété comme « une image emblématique de la formation de l'identité civique Véronèse »³⁷⁴. Il semblerait même, comme le soulignait Tiziana Franco, que l'importance politique de cette image ait pu perdurer bien après sa réalisation puisque, durant la période de domination des Scaligeri sur la ville les boucliers des soldats furent repeints avec l'échelle emblématique de la famille. À la chute des Scaligeri celle-ci fut néanmoins de nouveau recouverte par la plus traditionnelle croix d'or sur fond azur emblème de la Commune de Vérone³⁷⁵. À ces deux périodes d'actualisation de la lunette, on doit également rattacher d'autres éléments peints sur la façade tels que l'Annonciation d'encadrement postée de part et d'autre du linteau dont il ne reste aujourd'hui que l'ange annonciateur (**fig. 235**), sans doute réalisée entre la deuxième et la troisième décennie du *Trecento*³⁷⁶. À la seconde phase de

³⁷⁴ Tiziana FRANCO, « Pitture trecentesche attorno al portale di San Zeno e un'immagine inedita di Nicola da Tolentino », Ibid., p. 69.

³⁷⁵ T. FRANCO, « Pitture trecentesche... », p. 69 et Id. « Sulla policromia della facciata » dans Butturini Francesco et Pachera Flavio (dir.), *San Zeno Maggiore a Verona. Il campanile e la facciata. Restauri, analisi tecniche e nuove interpretazioni*, Vérone, Istituto Salesiano San Zeno, 2015, p. 379-385.

Ces interventions du *Trecento* sur le haut relief de la lunette avaient également été relevées par Luigi SIMEONI : *La basilica di S. di Verona. Illustrazione su documenti nuovi, corredata da tavole fuori testo*, Vérone, Baroni & C., Libreria Editrice, 1909, 51-52 et Id., *Le origini del Comune di Verona*, Vérone, 1913, p.68-69, note 2. Simeoni fut même le premier à observer le motif de l'échelle de Scaligeri encore partiellement visible sous la croix d'or du premier cavalier à droite de San Zeno. Il proposa ainsi de considérer deux phases successives de restauration de la polychromie du portail, l'une durant le règne des Scaligeri et l'autre dans les premières années du XV^e siècle, lorsque la croix sur fond d'or devient officiellement l'emblème de la commune.

Un peu plus tard Alessandro DA LISCA identifia également une première intervention au milieu du XIV^e sur les boucliers des soldats au milieu du XIV^e siècle et une seconde en 1385 après la chute de la seigneurie : *La basilica di San Zenone in Verona*, Vérone, Vita Veronese, 1956, p. 73-74.

Enfin, ces repeints successifs des boucliers de la lunette furent également mentionnés par Giuseppe TRECCA, *La facciata della basilica di San Zeno*, Vérone, 1968, p. 42

³⁷⁶ Cette Annonciation est mentionnée pour la première fois par L. SIMEONI, *La basilica di S. di Verona...*, p. 51-52 ; T. FRANCO, « Pitture trecentesche... », p. 69-70.

restauration de la polychromie du portail appartiennent également les blasons de la famille Emilei, mentionnés par Luigi Simeoni et Alessandro Da Lisca, respectivement sur l'arc du *protiro* et dans la lunette aux pieds de San Zeno³⁷⁷. De ces deux emblèmes, seul celui posté aux pieds du saint évêque est aujourd'hui visible en plus de celui gravé au niveau de la retombée méridionale de l'arc du *protiro*. Ceux-ci se réfèrent explicitement aux deux membres de la famille Emilei, Pietro et Marco, qui furent successivement abbé de San Zeno entre 1399 et 1421 puis de 1421 à 1430. C'est au premier, Pietro, que l'on doit en partie la commande des fresques réalisées par Martino da Verona sur l'arc triomphal et dans l'abside de la basilique au tournant du XV^e siècle dans lesquels son blason est également présent à plusieurs reprises. On peut donc supposer que c'est également à son initiative que la polychromie du portail principal de l'église fut restaurée et à nouveau « actualisée » par l'apposition de son propre blason, témoignant à nouveau de la place fondamentale, dans les premières années du *Quattrocento*, de cette lunette sculptée dans la pratique de la « religion civique » véronaise³⁷⁸.

a) Lecture typologique et eschatologique du programme décoratif de la façade

Mais, l'intérêt du décor de la façade de San Zeno ne se limite pas uniquement à sa lunette sculptée. Au-delà de celle-ci et malgré l'étalement chronologique de la réalisation de l'ensemble de la façade, il semblerait en effet que l'on puisse percevoir un programme relativement décoratif cohérent, centré sur le principe de la typologie biblique et la mise en parallèle du temps humain et du temps divin, qui se déploie depuis le portique de Nicolò jusqu'au Jugement dernier du tympan.

Déjà autour du *protiro*, par des lions stylophores dont j'ai déjà eu l'occasion de commenter la signification, les douze plaques en haut-relief réalisées par Nicolò et son atelier proposent un parallèle entre d'un côté le récit de la Genèse, qui culmine avec la chute de l'homme, et de l'autre le récit évangélique, qui se focalise, quant à lui, sur l'Incarnation et le sacrifice rédempteur du Christ (**fig. 233**). Il s'agit par là même, comme nous aurons l'occasion de le voir dans d'autres décors au sein du corpus, et comme cela était assez courant dans l'art monumental durant toute la période médiévale, d'évoquer le rachat du péché originel, le Christ et la Vierge se présentant ainsi respectivement comme les nouveaux Adam et Ève. Néanmoins, il me semble intéressant de signaler, à la suite de Matthieu Beaud, la manière dont la

³⁷⁷ L. SIMEONI, *La basilica di S. di Verona...*, p. 51-52 ; A. Da Lisca, *La basilica di San Zenone...*, p. 73-74 ; T. FRANCO, « Sulla policromia... », p. 382.

³⁷⁸ Je renvoie à nouveau à ce sujet à l'article de T. FRANCO, « Pitture trecentesche... », p. 69-82.

« dialectique théologique » du décor est ici « clairement accompagnée par les deux rinceaux » végétaux qui séparent les deux groupes de scènes de chaque côté, et qui « suivent la lecture ascensionnelle des deux panneaux »³⁷⁹. Au sud, du côté de la Genèse, ceux-ci sont ainsi habités de motifs zoomorphes et humains beaucoup plus agités que ceux que l'on retrouve au nord, du côté des histoires du Nouveau testament, où les rinceaux sont travaillés de manière beaucoup plus symétrique et ordonnée et sans créatures hybrides. Toutefois, bien que ces deux rinceaux puissent à première vue suggérer une opposition entre un Arbre vertueux et ordonné du côté du Nouveau Testament et un Arbre désordonné du côté de la Genèse, Matthieu Beaud invite à surmonter cette lecture manichéenne de la végétation en proposant une lecture plus attentive et plus complète de ses différentes manifestations dans les différents panneaux de la Genèse. Il signale dans un premier temps que « le pilastre végétalisé de l'ancien Testament, incorpore dans ses volutes toute la création divine déjà mise en images : les quadrupèdes et les oiseaux [...] et l'humain »³⁸⁰. En revanche, la création du végétal en elle-même n'est pas clairement évoquée dans le cycle figuré. Malgré tout, Matthieu Beaud souligne l'omniprésence des végétaux, notamment dans les deux reliefs de la création de l'homme et de la femme où, surtout dans le premier, « l'arborescence du jardin de la Création d'Adam ne sert pas de fond décoratif à l'action » mais « naît littéralement du corps d'Adam qui se confond avec le tronc de l'arbuste »³⁸¹. « Cette alliance vitale de l'homme et de la nature présente », toujours d'après Matthieu Beaud, « Adam et Ève comme les parents génétiques de l'humanité »³⁸². Le chercheur souligne, en ce sens, l'intérêt du dernier panneau des histoires de la Genèse qui figure les travaux assignés à Adam et Ève après la chute « puisqu'il montre Ève en mère nourricière, poitrine dénudée, allaitant ses deux fils (...) alors que par son travail, Adam tente de donner vie à une terre stérile »³⁸³. De ce point de vue, comme l'explique toujours Matthieu Beaud « les deux arbres » (l'arbre de la création et l'arbre évangélique) « ne s'opposent pas mais composent deux segments complémentaires de la génération génétique et spirituelle du chrétien. [...] La base sémantique du discours est l'analogie entre Ève et Marie, l'une étant la mère originelle de l'humanité, celle qui lui a fermé les portes du paradis, l'autre étant [...] la mère de l'Église [...] enfantant ses membres par la Grâce »³⁸⁴. Les deux figures d'Ève et Marie sont d'ailleurs associées par un autre élément, non plus végétal mais matériel, celui du fuseau, que l'une tient

³⁷⁹ M. BEAUD, « Ornement et culture visuelle... », p. 266-267.

³⁸⁰ Ibid., p. 268.

³⁸¹ Ibid.

³⁸² Ibid., p. 269.

³⁸³ Ibid.

³⁸⁴ Ibid., p. 271.

dans l'ultime scène du cycle de la Genèse (**fig. 236**) et que l'autre paraît poser à terre à la vue de l'ange annonciateur.

Or, en plus de permettre un dernier parallèle typologique entre Ève qui s'adonne aux travaux auxquels elle a condamné l'humanité et la Vierge à qui l'exégèse biblique confie la tâche de filer le voile du Saint des Saints, l'évocation du filage de la laine permet une véritable actualisation du récit biblique. Sylvain Piron qui identifie dans ce relief de Nicolò l'introduction en Italie du motif du filage de la laine dans l'iconographie d'Ève³⁸⁵, met en lien cette nouvelle manière de représenter le travail féminin avec l'essor, au XII^e siècle, de l'industrie textile dans les villes d'Italie, du nord de la France et des Pays-Bas³⁸⁶.

Ce détail, particulièrement significatif, permet ainsi, dans une certaine mesure, de transposer la réalité contemporaine des fidèles à l'intérieur de la temporalité divine du récit biblique. Or, un peu plus haut, on retrouve ce même parallèle entre le temps humain et le temps chrétien au niveau du *protiro*. Là, sur l'architrave de part et d'autre de la canopée, sont figurés les travaux des mois. Conséquence directe du péché originel, ceux-ci rythment la vie des fidèles dans l'attente du Salut à venir, lui-même annoncé par la présence de *l'Agnus Dei* surmonté de la dextre divine sur la devanture du portique.

Plus haut, la « Roue de la Fortune » de Brioloto (**fig. 239**), bien que postérieure, complète parfaitement le programme du portique de Nicolò en jouant sur cette même mise en perspective de la temporalité humaine et divine. Se référant à l'inscription du moyeu dans laquelle la Fortune affirme sa capacité à élever, humilier, vêtir ou dévêtir les hommes, les six figures sculptées autour de la roue, illustrent les différents états de l'homme face à l'inconstance de la Fortune. Dans la partie la plus haute, l'état de prospérité maximale est figuré sous les traits d'un homme siégeant dans une posture qui n'est pas sans rappeler celle du Christ en majesté, et qui devait à l'origine, pointer son doigt vers le ciel exhortant ainsi à s'élever au-dessus de l'inconstance du monde terrestre, régit par la Fortune, vers « celui qui se tient au-dessus de la Fortune elle-même, [...], en qui seul se trouve la paix et la stabilité à laquelle chacun aspire »³⁸⁷. Or, dans une phase ultérieure de l'achèvement du décor de la façade, c'est justement le Christ Juge qui figurait au centre du Jugement dernier dans la partie la plus haute du tympan,

³⁸⁵ Sylvain PIRON, *Généalogie de la morale économique. L'occupation du monde, t.2*, Bruxelles, Zones sensibles, 2020, p. 91.

³⁸⁶ Ibid., p. 95.

³⁸⁷ Silvia MUSETTI, « Il rosone della chiesa di San Zeno Maggiore a Verona. Alcune considerazioni », *Annuario storico zenoniano*, vol. 23, 2013, p. 39

directement au-dessus de la « Roue de la Fortune ». Cette dernière image, aujourd'hui disparue, achevait donc le récit figuré de l'économie du Salut en situant l'ensemble du décor dans une perspective eschatologique.

Finalement, c'est sans doute parce qu'elle est le cœur symbolique de la vie publique de la cité véronaise, en plus d'être un lieu fréquenté par une importante communauté de fidèles³⁸⁸, que la façade de la basilique San Zeno jouit d'un traitement aussi particulier, qui en fait à la fois une tribune d'affirmation du pouvoir politique pour les dirigeants successifs de la ville, et le support d'un discours figuratif complexe retraçant toute l'histoire du Salut depuis la Création jusqu'à la Seconde Venue. Contrairement aux églises de l'arc préalpin, dont il a essentiellement été question jusqu'à présent, la basilique véronaise n'est pas un édifice « de route » devant lequel on passe en jetant un œil aux images prophylactiques de la façade, mais une église dans laquelle on entre en procession ou devant laquelle on stationne longuement pour participer à des rituels civiques. Outre le fait de protéger l'entrée du fidèle et de l'accompagner dans l'acte de franchir les portes de l'église, les images peintes et sculptées sur la façade de San Zeno pouvaient donc également servir de support visuel à ces cérémonies, ce qui explique sans doute leur richesse et leur complexité. S'agissant par ailleurs d'un décor majoritairement réalisé entre le XII^e et le XIII^e siècle, celui-ci se rattache à la tradition des façades à *protiro* d'époque romane, antérieure à la période considérée dans le cadre de cette étude. Cela explique donc à nouveau le caractère unique de San Zeno au sein de la série ici constituée. Néanmoins, il me semblait intéressant, en comptabilisant cette façade dans le corpus, de constater la conformité des adjonctions « *Trecentesques* » qui lui sont faites, avec ce que l'on observe dans les décors de la même période. Je pense par exemple à l'ajout, au début du XIV^e siècle, de l'Annonciation en encadrement du portail d'entrée, exactement comme on la trouve à Bellinzona, Monza, Dovera ou dans la façade sculptée de San Lorenzo à Vicence qui se rattache indéniablement à la tradition romane de ces façades à *protiro* de la plaine padane à laquelle appartient la basilique de San Zeno.

*

* *

³⁸⁸ Fabio CODEN et T. FRANCO, *La Basilica di San Zeno*, Caselle di Sommacampagna (Vérone), Cierre Edizioni, 2019, p. 5.

III — SORTIR DE L'ÉDIFICE : UN REGARD SUR LE JUGEMENT DERNIER DU REVERS DE FAÇADE

Mis à part les quelques cas particuliers où il semble qu'il ait été accordé autant d'importance à la projection extérieure de la sacralité de l'édifice et à l'utilisation de la façade comme média d'affirmation d'un pouvoir politico-religieux, nous avons pu établir d'une manière générale, qu'à l'extérieur de l'édifice, certaines images sont présentes pour accompagner le fidèle dans l'acte de franchir les portes de l'église, lui offrant protection, bénédiction ou accueil. Dans un même élan, il me semble donc nécessaire d'étudier à présent, l'action contraire, celle de ressortir de l'église, afin de mieux comprendre toute l'ambivalence du seuil de l'édifice cultuel, et de voir dans quelle mesure et de quelle manière les images vont, là encore, pouvoir potentiellement accompagner le retour du fidèle dans le « siècle » à sa sortie de l'église.

Or, après avoir finalement pénétré dans ces églises, il est frappant de constater que les décors de contre-façade observables ou connus sont assez rares, et pour beaucoup dans un état de conservation très lacunaire (comme je le signalais déjà dans les chapitres précédents).

Parmi les thèmes iconographiques qui y sont les plus représentés, se retrouve la Vierge à l'Enfant dont on compte six occurrences sur les vingt-quatre décors comptabilisés. Le géant saint Christophe est également bien représenté puisqu'il se retrouve sur le décor de contre-façade de quatre édifices³⁸⁹, ainsi que l'Annonciation présente à trois reprises. Au revers de façade l'églises de San Leonardo à Monte San Mauro di Saline, elle figure en encadrement de la porte d'entrée de l'édifice, alors que dans l'oratoire San Giorgio à Padoue (**fig. 261-262**), l'Annonciation est figurée en encadrement de l'oculus de la façade. Cette disposition se rencontre à plusieurs reprises ailleurs en Italie et notamment sous le pinceau de Vitale da Bologna au revers de façade de l'église de la « *Mezzaretta* » de Bologne, dont les fresques sont aujourd'hui déposées et conservées à la pinacothèque nationale de la ville. À Dovera en revanche, l'Annonciation, aujourd'hui très fragmentaire, surmonte le portail d'entrée sans l'encadrer.

Néanmoins, les décors de la contre-façade des édifices étudiés se distinguent bien de ceux recensés en façade par une légère prévalence, que nous avons déjà partiellement évoquée, de la

³⁸⁹ Les églises de Vico di Nesso, San Cristoforo sul Naviglio à Milan (où il est représenté aux côtés de la Vierge à l'Enfant), Santa Maria del Tiglio de Gravedona, et Sant'Ambrogio de Chironico. À ceux-ci peuvent s'ajouter les quelques exemples déjà cités, comme celui de Corzoneso qui, comme ceux de contre-façade, attestent essentiellement la localisation privilégiée de l'effigie du géant Christophore à l'intérieur de l'église mais toujours en relation directe avec l'entrée (ou la sortie) de l'édifice.

représentation du Jugement dernier³⁹⁰. Celui-ci apparaît en effet à neuf reprises³⁹¹ dans le corpus, en comptant les fresques aujourd'hui disparues du revers de façade de l'église Santa Maria in Selva de Locarno. Et, même si cette quantité de Jugements derniers observés en contre-façade reste assez peu élevée, il est important de noter que ce thème est celui qui est choisi chaque fois qu'il est question de déployer un véritable programme décoratif unifiant l'ensemble de la paroi de contre façade. Dans les seize églises où un décor a pu être recensé en contre façade sans qu'il s'agisse d'un Jugement dernier, les images ont toujours un caractère votif, apotropaïque (notamment dans le cas des représentations de saint Christophe)³⁹², ou poursuivent sans distinction le programme décoratif de la nef³⁹³.

1. Origines et comparaisons

Cette récurrence de la figuration du Jugement dernier en revers de façade n'est pas particulière à l'aire géographique étudiée et dépasse légèrement le cadre chronologique ici considéré. L'étude de près de soixante-dix peintures murales (essentiellement italiennes) figurant le Jugement dernier avec l'enfer et le paradis, entre les XII^e et XV^e siècle, menée par Jérôme Baschet³⁹⁴, indique que cette disposition est adoptée dans près de la moitié des cas. Avant le XIII^e siècle elle est même quasiment sans rivale³⁹⁵. À ces peintures murales étudiées par Jérôme Baschet peuvent s'ajouter plusieurs autres manifestations du Jugement dernier en revers de façade, également assez nombreuses dans la région du Frioul-Vénétie-Julienne³⁹⁶, laissées de côté par l'auteur. On en trouve à Santa Maria in Vineis à Strassoldo dans la commune de Cervignano del Friuli par exemple, mais aussi dans l'église de San Mauro à Rive d'Arcono, de San Nicolò à Vuezzi, ou encore dans l'église San Leonardo de Fagagna.

Dans l'état actuel de nos connaissances sur l'art monumental du haut Moyen Âge, nous ne pouvons que constater l'absence de figurations monumentales du Jugement dernier en

³⁹⁰ Sous ce thème apparemment générique de « Jugement dernier » ont été regroupées des images mêlant des éléments iconographiques empruntés au récit de l'Apocalypse de Jean et à la Seconde Parousie décrite dans la vision de Matthieu (24, 30-31 ; 25, 31-42).

³⁹¹ Nous pourrions peut-être même en comptabiliser dix en tenant compte de la présence de scènes infernales qui pouvaient peut-être à l'origine entrer dans une composition du Jugement dernier dans la petite église des *Disciplinati* de San Pietro in Brione a Cazzano di Tramigna.

³⁹² C'est le cas notamment à Vico di Nesso, San Cristoforo sul Naviglio et San Biagio à Bellinzona.

³⁹³ C'est le cas notamment dans les oratoires semi-privés de Lentate sul Seveso, Albizzate et dans l'église de Santa Maria dei Ghirli à Campione d'Italia.

³⁹⁴ J. BASCHET « L'enfer et son lieu... », p. 551-564 ; *Les justices de l'au-delà...*

³⁹⁵ Id., *L'iconographie...*, p. 85.

³⁹⁶ Fabian HUERTAS, *Il Giudizio Universale negli affreschi delle chiese del Friuli Venezia Giulia, Tesi di specializzazione*, Università degli studi di Udine, 2004-2007.

occident avant le IX^e siècle³⁹⁷. Néanmoins, les sources écrites témoignent de l'existence d'au moins trois figurations du Jugement dernier plus anciennes qui ont aujourd'hui disparu. Bède le Vénérable (v. 672-735), moine anglo-saxon considéré comme l'un des Pères de l'Église occidentale, mentionne notamment l'existence d'un Jugement dernier sur le mur nord de l'église Saint-Pierre de Wearmouth, dans le nord-est de l'Angleterre, dès le début du VIII^e siècle³⁹⁸. Daté aux alentours de l'an 800, le Jugement de l'abbatiale de Saint-Jean-Baptiste, à Müstair dans le canton des Grisons en Suisse, est le plus ancien qui soit aujourd'hui conservé³⁹⁹. Il est également le premier exemple connu de Jugement dernier monumental situé sur la paroi occidentale d'une église. Il semble donc que cette disposition du Jugement commence à s'imposer dès la fin de la période carolingienne⁴⁰⁰.

a) Le Jugement dernier de Müstair

Ce Jugement dernier de Müstair⁴⁰¹ est organisé sur trois bandes horizontales autour de la figure centrale du Christ Juge trônant dans une mandorle entourée d'une gloire d'anges, qui de ses bras accueille les bienheureux et écarte les damnés, selon le récit de la fin des temps tel qu'il est décrit dans l'évangile de Matthieu (Mt 25, 31- 46). Deux de ces anges, plus richement vêtus que les autres, sans doute les archanges Michel et Gabriel, tiennent chacun à la main un rouleau déplié qui renvoie aux deux Livres du Jugement décrit dans l'Apocalypse de Jean (Jn 20, 12), qui sont un élément spécifique de l'iconographie occidentale du Jugement dernier⁴⁰². De part et d'autre de la mandorle du Christ Juge sont rassemblés les douze apôtres qui participent au Jugement, toujours suivant le récit de l'évangile de Matthieu (Mt 19, 28 ; 24, 30). Dans la partie supérieure de la composition aujourd'hui très lacunaire, au-dessus de la mandorle, étaient représentés, d'une part, l'arrivée du Christ dans une mandorle transportée par des anges⁴⁰³ et d'autre part (à droite de la fenêtre centrale de la façade) l'enroulement du ciel par les anges

³⁹⁷ Sur ce sujet voir également : Peter K. KLEIN « Le développement du Jugement dernier dans le Haut Moyen Âge à Reichenau », *Le Jugement dernier entre Orient et Occident*, Paris, cerf, 2007, p. 45-46.

³⁹⁸ M. ANGHEBEN (dir.), *Le Jugement dernier entre Orient et Occident*, Paris, cerf, 2007, p. 27.

³⁹⁹ Ibid.

⁴⁰⁰ Comme le soulignait Marcello Angheben (Ibid.) : « Le décor des contre-façades de l'Antiquité tardive est malheureusement trop mal connu pour affirmer que le Jugement dernier n'y a jamais figuré. Il semble néanmoins que ce soit à l'époque carolingienne que ce thème est venu occuper ces grandes surfaces murales, instaurant ainsi une tradition qui s'est perpétuée jusqu'à la fin du Moyen Âge et même au-delà ».

⁴⁰¹ Peter K. KLEIN, « Les peintures carolingiennes du Saint-Jean à Müstair », *Le Jugement dernier entre Orient et Occident*, Paris, cerf, 2007, p. 43-44.

⁴⁰² Ibid., p. 43.

⁴⁰³ D'après Peter K. KLEIN (Ibid. p. 43), cette forme de représentation de la parousie n'est attestée que dans le Bénédictionnaire anglo-saxon de saint Aethelwold (Londres, British Library, Add.ms. 49598).

(Ap 4, 14), un motif assez rare en occident mais qui se retrouve à deux reprises au moins dans les jugements recensés dans le corpus de cette thèse : à la chapelle Scrovegni de Padoue dans un premier temps et dans le décor de la paroi occidentale de la cinquième travée du vaisseau central de la nef de l'église abbatiale de Viboldone. Sous la parousie et l'enroulement du ciel, se devinent encore la résurrection des morts, comme elle est décrite dans l'évangile de Jean (Jn 5, 28-29), entourée par les anges annonciateurs de la fin des temps qui soufflent dans leurs trompettes (Mt 24, 30-31). Enfin, dans le registre inférieur, sous la mandorle, aujourd'hui très endommagée, on trouve à la droite du Christ Juge les bienheureux guidés par des anges et à sa gauche les damnés.

b) Le modèle italien de Sant'Angelo in Formis

En Italie, en laissant pour le moment de côté l'église byzantine de Torcello (**fig. 284**) en Vénétie (XI^e-XII^e siècle), il semblerait qu'il faille faire remonter ces représentations monumentales du Jugement dernier en revers de façade, au décor à fresque de l'église Sant'Angelo in Formis (**fig. 286**) de Capoue en Campanie réalisé au XI^e siècle. Là, l'intégralité de la paroi occidentale de l'édifice est occupée par une représentation complète du Jugement dernier sur cinq (ou six) registres superposés, l'ensemble étant organisé autour de la figuration centrale du Christ Juge, trônant dans une mandorle et séparant de ses mains les justes (à sa droite) et les damnés (à sa gauche) comme à Müstair. Au-dessus du Christ Juge, en suivant toujours le modèle de l'église Saint-Jean de Müstair, se tiennent les quatre anges aux trompettes au-dessus des ressuscitants qui s'extirpent de leurs tombeaux⁴⁰⁴. Autour de la mandorle se superposent, encore sur deux registres, des anges et les douze apôtres trônants repartis en deux groupes de six. Enfin, sous la mandorle, sont figurés trois autres anges. Deux d'entre eux portent des phylactères et s'adressent l'un et l'autre aux personnages rassemblés de part et d'autre. D'un côté les élus répartis sur deux registres (introduits par le phylactère citant l'évangile selon Matthieu (Mt 25, 35) : « *Venite benedicti Patris mei percipite regnum* »), de l'autre les damnés (introduits par l'inscription suivante : « *ite maledicti in ignem eternum* ») précipités progressivement dans l'enfer où ils apparaissent nus et où ils sont tourmentés par des êtres démoniaques.

⁴⁰⁴ Ce positionnement des anges aux trompettes et des ressuscités au-dessus du Christ Juge est assez rare et ne rencontre d'autre équivalent que dans la basilique de Gozbert à Saint-Gall (en Suisse toujours). Peter K. KLEIN, « Les peintures carolingiennes du Saint-Jean à Müstair », p. 44.

C'est à ce type de disposition et de traitement du Jugement dernier que se rattachent la plupart de ceux répertoriés en revers de façade dans ce corpus et en particulier celui de la chapelle des Scrovegni à Padoue, de l'église Santa Maria del Tiglio à Gravedona, de Sant'Andrea à Sommacampagna, et dans une moindre mesure celui de Sant'Ambrogio à Cademario.

c) Les exemples byzantins

Une disposition similaire du Jugement dernier se rencontre également dans le monde byzantin. Là, le thème commence à s'imposer dans le décor peint des églises peu avant le X^e siècle⁴⁰⁵ (il est peint notamment en Cappadoce dans l'église de Yilanli Kilise⁴⁰⁶) mais se développe surtout au XI^e siècle⁴⁰⁷. À cette période, il occupait généralement l'espace du narthex, comme dans l'église de la Panagia Chalkeon à Thessalonique, l'un des plus anciens exemples conservés (IX^e siècle), dans laquelle le Jugement surplombe l'entrée du naos⁴⁰⁸, la contre-façade. Dans les siècles suivants, des versions encore plus monumentales de ce thème se multiplient tout en continuant d'occuper les mêmes espaces, avec une prédilection pour la paroi occidentale de la nef qui permet la superposition d'un grand nombre d'éléments et d'épisodes en plusieurs registres comme dans le décor du revers de façade de la cathédrale Santa Maria Assunta de Torcello⁴⁰⁹. Là, la paroi occidentale de la cathédrale est divisée en six registres superposés. Au sommet, légèrement détaché du reste, prend place le Christ en Croix, encore vivant mais le corps transpercé et les plaies sanguinolentes, entouré de la Vierge et de saint Jean. Sous ce calvaire, le Christ reparaît dans une figuration monumentale de *l'Anastasis*. Coiffé de son nimbe crucifère et portant la croix de son sacrifice, le Christ, désigné par saint Jean-Baptiste et par la Vierge, piétine le démon et écrase la porte de l'enfer d'où il extrait Adam⁴¹⁰. Les quatre registres sous-jacents se rapportent plus directement au thème du Jugement dernier. Dans le premier, le Christ Juge trône sur un double arc-en-ciel dans une mandorle entourée de la Vierge et de saint Jean-Baptiste selon le modèle traditionnel de la *Déisis* orientale. Il est soutenu par deux chérubins aux ailes parsemées d'yeux, et encerclé de trois têtes animales (un

⁴⁰⁵ M. ANGHEBEN (dir.), *Le Jugement dernier*..., p. 60.

⁴⁰⁶ Voir à ce sujet C. JOLIVET-LÉVY, « Premières représentations du Jugement dernier dans la Cappadoce byzantine (X^e siècle) », *Ibid.*, p. 47-51.

⁴⁰⁷ M. U, *Les lieux liminaires*..., p. 316.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 317-318.

⁴¹⁰ Ces deux premiers registres ont été largement altérés par les lourdes restaurations menées au XIX^e siècle.

bœuf, un lion et un aigle) d'après la vision du char divin d'Ézéchiel (Ez 10, 12-14). Ce groupe central est encadré par deux anges somptueusement vêtus qui peuvent être à nouveau identifiés aux archanges Michel et Gabriel. De part et d'autre sont ensuite figurés les apôtres par groupe de six, comme à Sant'Angelo in Formis, mais ici ils sont accompagnés à l'arrière-plan d'une foule d'autres personnages. Sous le Christ Juge, prend place, dans le respect de la tradition iconographique byzantine, le trône de *l'Hétimasie*⁴¹¹ sur lequel sont entreposés, de manière plus inhabituelle, les *arma Christi*, c'est-à-dire les instruments de la Passion : la croix, la lance, l'éponge et la couronne d'épine. Au-devant de celui-ci se prosternent Adam et Ève. De part et d'autre les quatre anges aux trompettes annoncent la fin des Temps aux créatures terrestres d'une part et aquatiques de l'autre. Dans le registre encore sous-jacent sont figurés, au centre, saint Michel pesant les âmes à la droite du Christ Juge et les démons emportant les âmes damnées à sa gauche. Ainsi, derrière l'archange Michel sont repartis en quatre groupes hiérarchisés, les élus présidés par le groupe des ecclésiastiques, alors que face à eux prennent place, dans l'autre partie de la composition, les damnés brûlant dans le feu infernal où l'on reconnaîtra Satan assis sur un trône à deux têtes, chacune d'elles occupée à dévorer un damné. Cette représentation infernale se poursuit au registre inférieur, à droite de la porte d'entrée, alors que de l'autre côté est figuré le jardin paradisiaque dans lequel prennent place la Vierge, le bon larron portant sa croix, Ézéchiel et le roi David. Enfin, au-dessus de la porte d'entrée, prend place la figure monumentale de la Vierge orante⁴¹². D'autres exemples russes ou bulgares attestent enfin de la très large diffusion du thème dans tout l'orient chrétien⁴¹³ et de sa localisation presque systématique dans les parties orientales des édifices ecclésiastiques entre le XII^e et le XIV^e siècle (en témoignent notamment les fresques de Backovo en Bulgarie, ainsi que celles de Pskov⁴¹⁴, Neredica⁴¹⁵ et Staraja Ladoga⁴¹⁶ en Russie).

Avec les Jugements de Müstair, Torcello et Sant'Angelo in Formis, il semblerait que l'on puisse reconnaître une dynamique conjointe à l'Orient et à l'Occident dans le développement de ce thème iconographique⁴¹⁷. Dans les deux cas, l'intégralité de la composition est organisée

⁴¹¹ Ce terme et cette iconographie renvoient au psaume 9 versets 8 et 9 « Mais il siège, le Seigneur, à jamais : pour juger, il affermit son trône ; il juge le monde avec justice et gouverne les peuples avec droiture ».

⁴¹² Celle-ci, de même que les personnages appartenant à la scène de la pesée figurée juste au-dessus ont été intégralement refaits au XII^e siècle.

⁴¹³ M. ANGHEBEN (dir.), *Le Jugement dernier...*, p. 60.

⁴¹⁴ Voir à ce sujet Vladimir D. SARAB'JANOV, « La cathédrale de la Nativité de la mère de Dieu au monastère de Snetogory à Pskov », *Ibid.*, p. 93-96.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 90-92.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 97-98.

⁴¹⁷ Peter K. KLEIN, « Les peintures carolingiennes du Saint-Jean à Müstair », p. 44.

autour de la figure centrale d'un Christ en majesté dont le rôle de Juge est mis en évidence par l'évocation de sa faculté à séparer, d'un geste contraire de ses mains, les bienheureux des damnés dont les châtiments sont minutieusement détaillés, mettant ainsi l'accent sur le rôle du Christ dispensateur aussi bien de récompenses que de châtiments⁴¹⁸. Par ailleurs, certains détails des mosaïques de Torcello et en particulier l'ostentation des stigmates du Christ Juge qui expose ses mains et ses pieds ouverts à laquelle s'ajoute la figuration des *arma Christi*, semble être l'un des premiers exemples fusion entre l'iconographie traditionnelle du Christ Juge et celle, plus novatrice du Christ de Douleur⁴¹⁹, une particularité iconographique occidentale qui se retrouve dans plusieurs des exemples rassemblés dans le corpus ici à l'étude (mais pas uniquement dans les Jugements derniers de contre-façade).

d) Quelques éléments de comparaison avec le foyer français

En revanche, les travaux précédemment cités de Jérôme Baschet, de même que les éléments développés plus haut au sujet du décor de façade, permettent de distinguer sur ce point le foyer italien du foyer français. En effet, en France, le Jugement dernier, et ce d'autant plus durant la période gothique, devient l'un des thèmes principaux de la sculpture monumentale, occupant généralement le portail central de la façade principale à *l'extérieur* des édifices ecclésiastiques⁴²⁰. Néanmoins là encore, dans le sud, et plus particulièrement le sud-est de la France, le thème du Jugement dernier, lorsqu'il est traité par la peinture murale, tend à se développer de manière plus récurrente en contre-façade (ou du moins dans les parties occidentales des édifices religieux), et ce jusqu'à une période assez tardive, puisqu'il subsiste certains exemples de la toute fin du XV^e siècle, dans les Alpes-Maritimes au revers de façade de l'église Notre-Dame-des-Fontaines de La Brigue (**fig. 288**) dont le décor doit avoir été réalisé aux alentours de 1492⁴²¹. Néanmoins, il semblerait qu'en France, dans le domaine de la peinture murale, le

⁴¹⁸ À cela s'ajoute également la mise en valeur des apôtres et leur implication active dans la scène du Jugement.

⁴¹⁹ Daniel RUSSO « Le Christ entre Dieu et homme dans l'art du Moyen Âge en Occident (IX^e-XV^e siècle). Essai d'interprétation iconographique », *Le Moyen Âge aujourd'hui. Trois regards contemporains sur le Moyen Âge: histoire, théologie, cinéma*, actes de colloque (Cerisy-la-Salle, 1991), Paris, Le Léopard d'Or, 1998, p. 247-274, ici p. 257.

⁴²⁰ J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà...*, p. 163. Dans le corpus ici rassemblé a été identifié un seul Jugement dernier en façade, celui de la basilique San Zeno Maggiore de Vérone, un décor à fresque aujourd'hui disparu et dont la date de réalisation reste incertaine. Il est bien probable qu'il ait existé d'autres exemples de ce type en Italie septentrionale avant le milieu du XIII^e siècle, qu'ils soient peints ou sculptés.

⁴²¹ D'après Marguerite ROQUES, il s'agirait néanmoins d'un exemple assez isolé à la fin du XV^e siècle dans lequel cette disposition « traditionnelle » du Jugement dernier est encore en place. Voir : *Les peintures murales du Sud-Est...*, p. 44 et p. 341-352.

Jugement puisse occuper des emplacements très variés et ce dès le XIII^e siècle (comme dans l'église Saint-Hilaire d'Asnières-sur-Vègre dans le Maine), et encore davantage sans doute au XV^e et XVI^e siècle, durant lesquels on constate un fort engouement pour ce thème qui se répand sur les parois latérales de la nef (église Saint-Jean-Baptiste de Lézat en Ariège), à l'entrée du sanctuaire (église des Augustins de Toulouse) ou même à l'abside (église Saint-Martin de Polignac en Auvergne)⁴²².

2. L'iconographie

a) Le Christ Juge

D'un point de vue iconographique le groupe des neuf Jugements derniers de contre-façade rassemblés dans ce corpus n'est pas parfaitement homogène. Certes, tous ont en commun la figure du Christ Juge. À l'exception du Jugement dernier de Sommacampagna (**fig. 246**), le Christ Juge y est toujours figuré dans une mandorle entourée d'anges et assis sur un arc-en-ciel. Néanmoins, dans certains cas, ce Christ évoque dans son allure et ses mouvements, le partage entre les justes et les réprouvés. Cela passe notamment par une opposition, entre sa paume droite ouverte et sa paume gauche retournée qui éloigne les damnés, que l'on rencontrait déjà à Sant'Angelo in Formis, et qui se retrouve de manière certaine à Côme, Padoue et Sommacampagna. La dissymétrie du vêtement du Christ, autre signe de ce partage, est bien plus courante, puisqu'elle se retrouve dans les Jugements de Solaro (**fig. 89**), Padoue (**fig. 256**), Sommacampagna, Côme et Cademario (**fig. 129**). Dans ces différents exemples, la partie droite du corps du Christ est dénudée, totalement ou partiellement, de sorte à laisser entrevoir la plaie au côté (Padoue, Côme). Grâce à cette asymétrie, le Christ Juge offre son corps sacrifié aux élus, généralement situés à sa droite et donc du côté de sa plaie. La partie gauche de son corps sera quant à elle entièrement vêtue, déroband ainsi son corps à la vue des damnés⁴²³.

b) Le trône de l'Hétimasie

À Sommacampagna, le Christ est assis sans que l'arc-en-ciel ne soit visible. Ses pieds reposent sur un siège qui se confond, au registre inférieur, avec le trône vide de *l'Hétimasie* sur lequel prennent place une croix d'orfèvrerie incrustée de pierres précieuses et la colombe du

422 M. ANGHEBEN (dir.), *Le Jugement dernier...*, p. 205.

423 J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà...*, p. 216-217.

Saint Esprit. Ce détail en fait un cas unique au sein du corpus puisque le motif byzantin du trône de *l'Hétimasie* ne figure dans aucune autre représentation du Jugement dernier recensé, qu'elle se situe ou non en revers de façade. Comme à Torcello, le Christ Juge est entouré de deux chérubins aux ailes recouvertes d'yeux. Cependant, les chérubins de Sommacampagna sont bien plus imposants que ceux de Torcello, puisqu'ils enserrent le Christ sur toute sa hauteur.

c) Qui assiste au Jugement?

De part et d'autre de ce groupe central composé du Christ et des chérubins, interviennent les deux intercesseurs, la Vierge à la droite du Christ et saint Jean-Baptiste à sa gauche, sur le modèle de la *Déisis* byzantine. Ce motif, généralement suivi de celui du cortège des saints et des saints martyrs, est sans doute, avec la mandorle, le plus récurrent, puisqu'il se retrouve également à Solaro (**fig. 89**), Chironico (**fig. 41**), Gravedona, San Pietro di Feletto (**fig. 281**) et Côme (Sant'Orsola). À Solaro et Chironico la Vierge présente au Christ ses seins nourriciers alors que Jean-Baptiste lui tend sa tête coupée, un motif qui se retrouve également dans le Jugement dernier de Cademario. Les apôtres trônants, en revanche, n'interviennent qu'à deux reprises, dans les Jugements, à Côme et dans celui de la chapelle Scrovegni, bien qu'il soit tout à fait probable qu'ils aient également été présents à Locarno et à San Pietro di Feletto.

d) La résurrection des corps

Par ailleurs, sur cet ensemble, seuls les Jugements derniers de Gravedona, Chironico, Cademario, Sommacampagna, Padoue (chapelle des Scrovegni) et sans doute celui de San Pietro di Feletto⁴²⁴, se présentent selon le modèle ancien de Torcello ou Sant'Angelo in Formis, en une succession de registres superposés présidés par la figure du Christ Juge. Toutefois, à Padoue et Cademario, il ne s'agit pas d'une disposition stricte en bandeaux séparés. À Gravedona, Chironico, Cademario, Sommacampagna et Padoue, l'un de ces registres est consacré à la résurrection des corps, à priori absente de ceux de Solaro et Viboldone et Côme⁴²⁵. À Gravedona, elle intervient entre le registre supérieur du Christ en Majesté et le registre présentant la séparation des élus et des damnés introduits par la reprise des versets 34 à 46 du

⁴²⁴ Celui-ci n'étant conservé que dans une très petite portion, il est difficile de trancher cette question avec plus d'assurance.

⁴²⁵ Pour celui de San Pietro di Feletto, l'état de conservation de la fresque ne nous permet pas de savoir si cet élément y figurait ou non.

chapitre 25 de l'évangile de Matthieu⁴²⁶. Cette même disposition est respectée à Sommacampagna, où l'on retrouve comme dans la tradition byzantine et dans l'exemple précédemment décrit de Torcello, la résurrection des créatures terrestres d'une part et celle des créatures célestes de l'autre ; et dans l'église de Sant'Ambrogio à Chironico, où le registre de la séparation s'enrichit néanmoins d'un élément iconographique à caractère unique : la Personnification de la mort (**fig. 41-42**), que les puissants, voués à l'enfer, cherchent une dernière fois à corrompre⁴²⁷. À Padoue et Cademario en revanche, la résurrection des corps intervient dans la partie la plus basse de la composition.

e) L'enfer et le paradis

L'enfer et le paradis apparaissent également à plusieurs reprises mais selon différents modèles. À Sommacampagna seul le paradis est évoqué par la figuration des élus dans le giron d'Abraham. À Chironico comme à Gravedona, il intervient également sous l'apparence d'une ville fortifiée, renvoyant à l'image de la Jérusalem terrestre (Ap 21, 9-27). Dans les deux cas, l'enfer lui est juxtaposé dans un rectangle clos, selon le modèle de Sant'Angelo in Formis, ou de l'église de Santa Maria ad Cryptas de Fossa. Dans la chapelle Scrovegni de Padoue, Giotto reprend, quant à lui, le motif byzantin du fleuve de feu, assez rare en Italie⁴²⁸ (mais qu'on trouvait déjà à Torcello). Il accorde également une place importante à la figuration des différents supplices réservés aux damnés. On y trouve notamment un pendu éviscéré (sans doute Judas), un homme empalé sur une broche qu'un démon fait tourner, un moine dont l'appareil génital s'apprête à être tranché, etc. À Cademario, cette emphase des supplices infernaux prend

⁴²⁶ « Alors le Roi dira à ceux de droite : « Venez, les bénis de mon Père, recevez en héritage le Royaume qui vous a été préparé depuis la fondation du monde. Car j'ai eu faim et vous m'avez donné à manger, j'ai eu soif et vous m'avez donné à boire, j'étais un étranger et vous m'avez accueilli, nu et vous m'avez vêtu, malade et vous m'avez visité, prisonnier et vous êtes venus me voir ». Alors les justes lui répondront : « Seigneur, quand nous est-il arrivé de te voir affamé et de te nourrir; assoiffé et de te désaltérer, étranger et de t'accueillir, nu et de te vêtir, malade ou prisonnier et de venir te voir ? » Et le Roi leur fera cette réponse : « En vérité je vous le dis, dans la mesure où vous l'avez fait à l'un de ces plus petits de mes frères, c'est à moi que vous l'avez fait/ » Alors il dira encore à ceux de gauche : « Allez loin de moi, maudits, dans le feu éternel qui a été préparé par le diable et ses anges. Car j'ai eu faim et vous ne m'avez pas donné à manger, j'ai eu soif et vous ne m'avez pas donné à boire, j'étais un étranger et vous ne m'avez pas accueilli, nu et vous ne m'avez pas vêtu, malade et prisonnier et vous ne m'avez pas visité ». Alors ceux-ci lui demanderont à leur tour : « Seigneur, quand nous est-il arrivé de te voir affamé ou assoiffé, étranger ou nu, malade ou prisonnier, et de ne point te secourir ? » Alors il leur répondra : « en vérité je vous le dis, dans la mesure où vous ne l'avez pas fait à l'un de ces plus petits, à moi non plus vous ne l'avez pas fait. » Et ils s'en iront, ceux-ci à une peine éternelle, et les justes à une vie éternelle ».

⁴²⁷ Vera SEGRE, *La Chiesa di S. Ambrogio à Chironico*, Società di Storia dell'arte in Svizzera SSAS, Berne, 2007, p. 19-21.

⁴²⁸ J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà...*, p. 218.

une dimension encore plus importante puisqu'elle occupe tout le pan du Jugement dernier situé en revers de façade. Le Christ en gloire, l'armée céleste, la résurrection des corps et le partage sont eux développés sur la paroi septentrionale de la nef, directement à côté de l'entrée de l'édifice (**fig. 89**).

3. Le Jugement dernier : une image de seuil

Déjà constaté par de nombreux chercheurs, la présence récurrente du Jugement dernier en revers de façade, ou du moins à proximité de l'entrée principale de l'édifice a pu être analysée dans un premier temps par Peter K. Klein notamment, selon la logique médiévale des points cardinaux⁴²⁹. En effet, en se plaçant ainsi à l'entrée de l'église, le Jugement dernier qui comprend très souvent, comme nous venons de le voir, une figuration de l'enfer et du diable, est généralement associé à la partie la plus occidentale de l'église. C'est le cas des neuf édifices précédemment cités, tous orientés pour répondre à la règle qui prescrit aux chrétiens de diriger leurs prières vers l'est. Or, l'occident, associé à la course du soleil couchant est en ce sens rattaché au mal et à la mort, contrairement au levant qui symbolise la vie, la résurrection et le Salut. Par ailleurs, en étant ainsi localisée en revers de façade, la figuration du Jugement dernier s'accorde dans son organisation avec l'opposition traditionnelle de la gauche et de la droite déjà précédemment évoquée dans le cas de la représentation de saint Christophe. De fait, lorsque le Jugement dernier se trouve en revers de façade et qu'il contient une représentation du Diable ou de l'enfer, ceux-ci se trouveront toujours à la gauche du Christ Juge et donc dans la partie septentrionale de l'édifice, qui comme nous l'avons déjà signalé, est associée, déjà dans la Bible, à la demeure du malin.

a) L'association du positif et du négatif

Mais, outre ces considérations liées à la polarisation de l'édifice, Jérôme Baschet signale l'efficacité de cette localisation du Jugement dans le lien qu'il entretient précisément avec la structure de l'édifice. Il signale notamment « qu'en tant que représentation d'une séparation (du bien et du mal), l'image du Jugement dernier entre en résonance avec la fonction de la porte, seuil qui sépare l'intérieur (positif) de l'extérieur (négatif) »⁴³⁰. L'auteur rappelle à ce sujet la

⁴²⁹ P. K. KLEIN., « L'emplacement du Jugement dernier et de la seconde parousie dans l'art monumental du Haut Moyen Âge », dans *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge* (Actes du 5ème séminaire International d'Art Mural), Saint-Savin, 1992, p. 89-101.

⁴³⁰ J. BASCHET, *L'iconographie...*, p. 82.

définition de la porte de l'église d'Honorius Augustodunensis que nous citions précédemment pour justifier la présence du Christ et des créatures monstrueuses à proximité de l'entrée. Ainsi, « si le Christ Juge est la porte qui s'ouvre aux fidèles et repousse les infidèles, l'image du Jugement dernier ne saurait trouver plus juste localisation que celle qui l'associe matériellement au seuil de l'église »⁴³¹, en tant qu'il est « un appel à la conversion des pécheurs » pour laquelle « l'entrée dans l'église est l'acte qui doit y répondre »⁴³². Comme pour les créatures monstrueuses qui peuplent les eaux du fleuve que traverse saint Christophe, la représentation du Jugement dernier qui associe la promesse du paradis à la mise en garde contre les supplices de l'enfer, s'accorde parfaitement avec l'ambivalence de la porte de l'église en associant le négatif au positif. Ainsi localisée « l'image du Jugement charge de sens et d'intensité le franchissement du seuil de l'église, tout en invitant, pour passer de la menace de l'enfer à la promesse du ciel, à s'engager dans *l'iter* que symbolise l'axe longitudinal du lieu rituel »⁴³³.

b) La contre-façade et le Jugement dernier : le paratexte de l'espace ecclésial

D'ailleurs, il me semble que cette ambivalence puisse être encore plus marquée dans le cas de la contre-façade que de la façade extérieure de l'édifice. Plus que tout autre espace c'est bien celui de la contre-façade qui me semble pouvoir le mieux porter le qualificatif de « seuil » tel qu'il peut être défini par Gérard Genette dans son application au paratexte. De fait, la contre-façade, plus encore que la façade, et parce qu'elle n'est à priori visible par le fidèle qu'à sa sortie de l'édifice, se présente comme une « Zone indécise » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse ni vers l'intérieur [l'église] ni vers l'extérieur [la vie dans le siècle] »⁴³⁴, il s'agit bien de cette « frange » qui « commande toute la lecture »⁴³⁵ du cycle pictural qu'elle accompagne et même plus largement de toute la liturgie qu'elle commente.

En ce sens, il me semble que la représentation du Jugement dernier, placée en revers de façade, puisse assumer une double fonction « liminaire ». Tout d'abord et parce qu'elle accompagne même symboliquement le fidèle à son entrée dans l'édifice, elle peut être considérée comme une sorte de « préface originale »⁴³⁶, aussi bien à la liturgie, qu'à la bonne

⁴³¹ Ibid., p. 82-83.

⁴³² Ibid., p. 83.

⁴³³ Ibid., p. 83-84.

⁴³⁴ Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Point, 1987, p. 8.

⁴³⁵ Ibid., l'auteur reprend ici les mots de Philippe Lejeune : *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 45 (voire note n°2 p. 8).

⁴³⁶ Sur la « les fonctions de la préface originale » voir Ibid., p. 199-239.

pratique de la foi ou qu'au reste du cycle pictural déployé dans l'église (s'il y a en a un). Ainsi positionné, le Jugement dernier assume en effet les fonctions assignées par Genette à ce seuil textuel puisqu'il permet, par la vision conjointe du paradis et de l'enfer, d'assurer de la part des fidèles « une bonne lecture » des images, des textes et de la liturgie à laquelle il va participer. Le Jugement informe de manière édifiante sur « le pourquoi », c'est-à-dire sur les raisons de vivre selon la bonne pratique de la foi chrétienne, et sur la façon d'y parvenir (« le comment ») : en se plaçant du côté des Justes et des élus. Cependant, en passant de nouveau les portes de l'édifice, « à la fin de sa lecture » – c'est-à-dire au moment de sa sortie de l'église – le fidèle passe à nouveau par cette étape du Jugement dont la vision l'accompagnera jusqu'à sa prochaine venue. Il s'agit donc à ce moment non plus d'une « préface » mais d'une sorte de « postface curative ou correctrice »⁴³⁷, pour continuer à tisser la métaphore livresque. À son retour à la vie quotidienne la bénédiction du Christ Juge accompagne le fidèle de même que la vision des tourments qui l'attendent s'il dévie de la trajectoire qui a été la sienne en pénétrant dans l'édifice. À la sortie de l'église, la figuration du Jugement dernier invite donc le fidèle à poursuivre, même en dehors des « frontières » de l'édifice, son cheminement vers le Salut.

⁴³⁷ Voir notamment « Autres préfaces, autres fonctions », *Ibid.*, p. 240-296.

CHAPITRE 6 – DE LA NEF A L’ESPACE SACERDOTAL : L’ANNONCIATION SUR L’ARC TRIOMPHAL

En avançant à présent à l’intérieur de l’église, la dynamique axiale du décor amène à considérer, à l’extrémité de la nef, la séparation avec le sanctuaire qui prend le plus souvent la forme d’un arc triomphal. Ici, le décor – peint ou sculpté – se concentre essentiellement sur les écoinçons, bien qu’il puisse également, dans certains cas, investir les retombées et/ou la lunette de l’arc⁴³⁸. Pour les écoinçons ou la partie supérieure, une seule iconographie domine dans tout le corpus rassemblé : l’Annonciation, présente sur quarante-quatre des cinquante-huit décors d’arcs triomphaux recensés⁴³⁹.

I — DES ANNONCIATIONS « D’ÉCOINÇONS »

1. Traitement de la scène et agencement des personnages

Lorsqu’elle prend place sur l’arc triomphal, l’Annonciation est presque exclusivement figurée en encadrement de l’ouverture de celui-ci avec la Vierge annoncée sur l’écoinçon de droite et l’ange Annonciateur à gauche. C’est cette exacte disposition qui se trouve à Côme dans la Basilique Sant’Abbondio et dans l’église des Ermites de saint Augustin, à Milan dans l’ancienne église de San Giovanni in Conca, ainsi qu’à Torre Boldone⁴⁴⁰, Manerba del Garda,

⁴³⁸ La présence de fresques sur la lunette et les écoinçons dépend essentiellement de la forme architecturale de l’arc.

⁴³⁹ En dehors de l’Annonciation, présente dans 75, 86 % des cas, aucune autre iconographie n’apparaît de manière véritablement récurrente sur cet espace au sein du corpus rassemblé. Pour les dix-sept arcs triomphaux dont le décor ne fait pas intervenir l’Annonciation ni dans les écoinçons, ni dans la lunette, ni dans les piédroits, l’ornementation est généralement constituée de figures de saints ou de scènes narratives poursuivant les cycles visibles dans la nef et/ou dans le sanctuaire. Dans le chapitre suivant je m’attarderai toutefois sur le cas particulier, identifiable à trois reprises dans le corpus, des édifices dans lequel l’arc triomphal accueille une représentation du Jugement dernier.

⁴⁴⁰ Ici l’Annonciation n’est pas exactement en encadrement de l’arc triomphal car les deux protagonistes ne se trouvent pas dans les écoinçons mais bien dans la lunette de l’arc. Pour autant, il s’agit toujours d’une

Tirano, Torre de'Busi, Teglio, Erbusco, Castiglione Olona (« *chiesa di Villa* »), Villongo, Curogna, Corzoneso, Monte Carasso, Quinto, Sonvico, Progero, Ascona, Cademario, Bellinzona, Ditto, Boccioleto, Bosco di Cellio, Bolzano Novarese, Padoue (chapelle Scrovegni), Piove di Sacco, Vérone (à San Zeno et à la Santissima Trinità), Cazzano, Rugolo di Sarmede, Caprino Veronese, Manzana di Formeniga, Erbè, Brenzone sul Garda, Sologno et Caltignaga. À deux reprises seulement, dans les décors de l'oratoire de Castel San Pietro (**fig. 138**) et dans celui de Chironico, tous deux situés dans le Tessin, le positionnement des protagonistes de l'Annonciation est inversé : la Vierge est alors à gauche et l'ange à droite. À Solaro, dans l'oratoire Biraghi, la disposition de l'Annonciation (que j'ai déjà partiellement commentée) est encore plus inhabituelle puisque celle-ci prend place au revers de l'arc triomphal, tout en respectant la disposition traditionnelle des deux protagonistes : ange à gauche et Vierge à droite. Dans l'église San Pietro di Feletto, l'Annonciation réalisée lors de la première campagne décorative menée à l'intérieur de l'édifice (au milieu du XII^e siècle), prend place au sommet de l'arc triomphal, et non en encadrement de celui-ci (**fig. 277-278**). Il en va de même dans l'église des ermites de saint Augustin de Bergame où l'Annonciation occupe le sommet de l'arc triomphal et est encadrée par deux figures de saints qui, elles, se trouvent de part et d'autre de l'ouverture de l'arc. Enfin, à Viboldone, l'Annonciation, est réalisée sur le voûtain qui surmonte l'arc triomphal. Cependant, du fait de l'inclinaison particulière de la voûte qui rend le décor figuré de celle-ci directement visible depuis l'entrée, il m'a donc semblé judicieux d'inclure cette Annonciation à mon recensement (**fig. 93**).

Le plus souvent, ces Annonciations qui encadrent l'arc triomphal sont relativement isolées. Mais, il peut arriver qu'elles côtoient d'autres images, notamment sur les retombées de l'arc. À cet endroit, et en partie du fait de l'étroitesse de la paroi, c'est la représentation de saints en pieds qui est généralement privilégiée (comme à Castel San Pietro par exemple). Plus rarement, ces Annonciations peuvent entrer dans la composition d'un programme plus complexe qui s'organise sur la totalité de l'arc, en faisant dialoguer les images entre elles comme cela peut s'observer à Viboldone, dans la chapelle des Scrovegni à Padoue, à Ascona (dans une moindre mesure), à Bellinzona, à Teglio, et à San Pietro di Feletto. Par ailleurs, les Annonciations de Solaro et Rugolo di Sarmede, en apparence isolées au niveau de l'arc triomphal se rattachent en fait à un cycle de l'Enfance du Christ ou de la Vie de la Vierge qui se poursuit sur les parois latérales du chœur dans le premier cas, et de la nef dans le second.

Annonciation d'encadrement disposée de part et d'autre d'une ouverture puisque l'ange et la Vierge sont placés de part et d'autre d'une fenêtre.

Dans la basilique Sant'Abbondio de Côme, de même que dans la paroissiale de San Pietro di Feletto de tels cycles de l'enfance du Christ se déploient respectivement dans le demi-cylindre de l'abside et sur les parois de la nef. Néanmoins, dans ces deux cas, les Annonciations de l'arc triomphal en sont extraites, puisqu'elles sont redoublées sur les parois de la nef ou dans le sanctuaire, lorsqu'elles interviennent dans le déroulement chronologique du cycle. La valeur accordée à la figuration de l'Annonciation au sein de l'espace ecclésial dépasse donc la fonction narrative ou pédagogique qui pourrait lui être attribuée. En venant se placer au sommet de l'arc triomphal, c'est-à-dire au centre de l'espace sacré, dans une zone offerte à la vue de tous les fidèles, l'Annonciation devient avant tout une image dévotionnelle vers laquelle le fidèle dirige sa prière, et il semblerait d'ailleurs que cela puisse avoir un impact sur la manière dont sont progressivement représentés les deux protagonistes de la scène comme nous le verrons par la suite.

2. Origines et développement du motif

a) La reprise du modèle byzantin

Quoi qu'il en soit, cette disposition de l'Annonciation en encadrement de l'arc triomphal n'est pas une spécificité des édifices d'Italie septentrionale. Il semblerait plutôt qu'elle découle de la tradition byzantine qui réserve cet espace à la figuration de l'Annonciation déjà à partir du XI^e siècle⁴⁴¹ et de manière très récurrente à partir du XII^e siècle. C'est ce dont témoignent les exemples des décors des églises chypriotes de la Panagia Phroviotissa d'Asinou (1105-1106), de la Panagia Arakiotissa de Lagoudera (1192)⁴⁴² ou des églises macédoniennes de Saint-Panteleimon de Nerezi (1164) et de Saint-Georges de Kurbinovo (1191). À la même période, déjà sur le sol italien mais dans la partie méridionale de la péninsule alors très fortement marquée par l'influence de tout l'Orient chrétien, cette même disposition de l'Annonciation en encadrement de l'arc triomphal se retrouve dans le groupe des édifices construits par les rois normands de Sicile, aussi bien donc dans l'église de la Martorana (1143)⁴⁴³, dans la chapelle

⁴⁴¹ À cette époque, l'Annonciation s'établit essentiellement dans la partie orientale de l'édifice, que ce soit de part et d'autre de l'arc du *bêma* ou du moins dans la partie est du *naos* comme en atteste le groupe des églises monastiques en croix grecque de Hosios Loukas, Daphni et Néa Moni.

⁴⁴² Andréas NICOLAÏDES, « L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudera, Chypre : Étude iconographique des fresques de 1192 », *Dumbarton Oaks Paper*, vol. 50, 1996, p. 1-137.

⁴⁴³ Sulamith BRODBECK, « Arc Triomphal et structure de l'espace ecclésial dans les églises normandes de Sicile (XII^e siècle) », *Cahier archéologique*, Paris, A et J Picard, 2014, p. 58.

Palatine de Palerme (1143-1166)⁴⁴⁴, que dans la cathédrale de Monreale (1172-1189)⁴⁴⁵. C'est également une Annonciation qui occupe les écoinçons de l'arc triomphal dans le décor mussif de la cathédrale Santa Maria Assunta de Torcello, déjà largement commenté dans le cadre de l'étude du Jugement dernier.

Dans les décors occidentaux (réalisés par des artistes qui n'appartiennent pas directement à la tradition byzantine, c'est également au XI^e siècle que l'Annonciation d'écoinçon fait son apparition. On peut ainsi en observer un exemple précoce dans le baptistère de la basilique Santi Pietro e Paolo d'Agliate. Cependant, à cette période le motif est encore très peu répandu. Les exemples de Cademario (v. 1250), Corzono (quatrième quart du XIII^e siècle), Manzana de Formeniga (fin du XIII^e siècle) et la chapelle Scrovegni de Padoue (1303-1305), comptent ainsi parmi les plus anciens. Sur le territoire italien, et plus particulièrement en Italie septentrionale, il semblerait donc que nous puissions affirmer que cette disposition de l'Annonciation commence à s'imposer dans le dernier quart du *Duecento*, avant de s'y installer durablement, jusqu'à la fin du XVI^e siècle au moins.

b) L'arc triomphal « avant l'Annonciation »

Les anges thuriféraires

Avant cela, en particulier en Lombardie, les écoinçons de l'arc triomphal étaient néanmoins déjà un lieu propice à la représentation d'anges en vis à vis. C'est du moins ce qui peut s'observer dans les exemples les plus précoces recensés au sein du corpus. À Sant'Ambrogio de Camignolo (v.1250), par exemple, les écoinçons de l'arc triomphal, particulièrement larges, accueillent deux anges en vis-à-vis. Ils sont représentés en pied, auréolés et enveloppés dans une longue aube plissée. Leurs bras droits sont repliés sur leurs poitrines tandis qu'ils désignent de leurs mains gauches, tendues en direction de l'abside, la théophanie qu'ils encadrent. En cela, ces anges assument une fonction de divulgateurs ou « d'annonceurs » de cette théophanie, ce qui les rapproche finalement de la figure plus singulière de Gabriel qui les remplacera par la suite.

À Santa Maria de Vico di Nesso l'ornementation peinte de l'arc triomphal (v.1287-1315) ne subsiste que sur l'écoinçon gauche. Ici, c'est bien un ange qui est figuré, ce qui a pu laisser penser à certains chercheurs qu'il devait, à l'origine, entrer dans la composition d'une

⁴⁴⁴ Ibid., p. 60.

⁴⁴⁵ Ibid., p. 65.

Annonciation. Néanmoins, l'ange figuré ici est un ange thuriféraire, or il n'existe aucun autre exemple dans le corpus d'ange annonciateur qui soit également porteur d'encens. Il se pourrait donc que l'écoinçon de droite ait accueilli un autre ange encensoir identique, comme c'est le cas dans les écoinçons de l'un des arcs absidaux de la petite église de Sant'Ambrogio à Chironico. Ces anges thuriféraires, représentés à proximité de l'autel, plus que des « annonciateurs », doivent être associés aux anges encensoirs décrits dans l'Apocalypse après l'ouverture du septième sceau (Ap 8,2-5) :

« Et je vis les sept Anges qui se tiennent devant Dieu ; on leur remit sept trompettes. Un autre Ange vint alors se placer près de l'autel, muni d'un encensoir en or. On lui donna beaucoup de parfums pour qu'il les offrît, avec les prières de tous les saints, sur l'autel d'or placé devant le trône. Et de la main de l'ange, la fumée des parfums s'éleva devant Dieu, avec la prière des saints. Puis l'Ange saisit l'encensoir et l'emplit du feu de l'autel qu'il jeta sur la terre. Ce furent alors des tonnerres, des voix et des éclairs, et tout trembla »⁴⁴⁶.

Dans ses *Commentaria in Apocalypsim* rédigés entre 1120 et 1129, le théologien liégeois Rupert de Deutz commente cette vision apocalyptique et reconnaît dans la figure de l'ange encensoir « le sacerdoce du Christ, pontife fidèle de la Miséricorde, lequel est dès à présent figuré à l'œuvre, à cet endroit, avant que la trompe de l'ange, et les fléaux, ne fussent débutés »⁴⁴⁷. Ces anges thuriféraires renverraient donc à la fonction sacerdotale et à la liturgie céleste accomplie par le Christ lui-même. Dans ce contexte, leur localisation sur l'arc triomphal de part et d'autre du lieu liturgique apparaît des plus pertinentes. Avec eux, l'image de la liturgie céleste vient, en quelque sorte, se superposer à la célébration liturgique « terrestre »⁴⁴⁸. Néanmoins, malgré la pertinence de la localisation de ce motif iconographique à proximité du sanctuaire, il ne semble pas que celui-ci ait perduré après la fin du XIII^e siècle, en dehors du cas particulier de l'église à double abside de Sant'Ambrogio à Chironico.

⁴⁴⁶ *Et vidi septem angelos stantes in conspectu Dei : et datae sunt illis septem tubae. Et alius angelus venit, et stetit ante altare habens thuribulum aureum : et data sunt illi incensa multa, ut daret de orationibus sanctorum omnium super altare aureum, quod est ante thronum Dei. Et ascendit fumus incensorum de orationibus sanctorum de manu angeli coram Deo. Et accepit angelus thuribulum, et implevit illud de igne altaris, et misit in terram : et facta sunt tonitrua, et voces, et fulgura, et terræmotus magnus.*

⁴⁴⁷ RUPERT DE DEUTZ, « *Commentaria in Apocalypsim* », P.L., CLXIX, col. 825-1214C « *Iste namque angelus, (...), misericordis atque fidelis pontificis Christi sacerdotium designat, quod ibi jam figurari coeptum est, ubi angeli tuba, et plagae fieri coeperunt, quod sermonis nostri sequentia pro posse declarabunt* ».

⁴⁴⁸ Cette hypothèse avait déjà été formulée par Damien Bigini dans son étude sur la *Maiestas Domini* de l'ancien diocèse de Côme : DAMIEN BIGINI, *Maiestas Domini et Apôtres dans le diocèse de Côme (XIF-XVF^e siècle)*, thèse de doctorat d'histoire et d'histoire de l'art. Université de Grenoble, Laboratoire du CRHIPA, Centre de Recherche en Histoire et histoire de l'art, Italie, Pays Alps, 2010, vol. 1, p. 306-336.

Le sacrifice de Caïn et Abel

Hormis les anges – révélateurs, annonciateurs et thuriféraires –, les écoinçons de l’arc triomphal, avant de devenir le lieu de l’Annonciation, ont pu accueillir, surtout entre le second quart du XII^e siècle et le milieu du XIII^e siècle, la représentation du sacrifice de Caïn et Abel, particulièrement répandue dans les Alpes occidentales (Sud-Tyrol, alpes autrichiennes, Allemagne etc.)⁴⁴⁹. Cet épisode fait référence au récit vétérotestamentaire de la Genèse relatant l’offrande de Caïn et Abel à Dieu. Caïn, le fermier, premier fils d’Adam et Ève, offre à Dieu le fruit du travail de la terre alors qu’Abel, le berger, lui présente le premier né de son troupeau et son gras (Gn 4, 3-4). Dieu agrée au sacrifice d’Abel mais pas à celui de Caïn (Gn 4, 4-5) ce qui entraîne la colère de ce dernier qui finit par tuer son frère (Gn 4, 8). Sans que la raison du refus divin ne soit clairement exprimée dans le texte biblique, la réponse de Dieu à Caïn laisse penser que celui-ci était enclin au péché. Le texte contient ainsi une incitation à se dominer et à ne pas se laisser attirer par le péché : « Si tu es bien disposé, ne relèveras-tu pas la tête ? Mais si tu n’es pas bien disposé, le péché n’est-il pas à la porte, une bête tapie qui te convoite, pourras-tu la dominer ? » (Gn 4,7). Les raisons du refus divin envers le sacrifice de Caïn ont par ailleurs été maintes fois glosées dans la littérature patristique, qui fait tantôt de Caïn une image de la duplicité du Diable, tantôt une manifestation de l’Antéchrist⁴⁵⁰. À l’inverse, Abel, qui est mentionné à plusieurs reprises dans le texte du Nouveau Testament, apparaît systématiquement sous un jour positif et est même qualifié de « Juste » dans Mt 23, 35 : « Pour que retombe sur vous tout le sang innocent répandu sur la terre, depuis le sang de l’innocent Abel jusqu’au sang de Zacharie, fils de Barachie, que vous avez assassiné entre le sanctuaire et l’autel ! ». Par ailleurs, comme le souligne Wilfried Keil, Caïn est, en tant qu’aîné, une conséquence directe de la désobéissance des premiers hommes et du Péché originel, ce qui expliquerait également que ses actes aient pu être considérés comme intrinsèquement malveillants⁴⁵¹.

Ainsi, parce qu’il est constitué de blé et de chair animale, le sacrifice de Caïn et Abel est interprété comme une préfiguration, dans l’exégèse chrétienne, du corps et du sang du Christ offert par celui-ci pour la rédemption de l’humanité. La figure d’Abel, de même que celle d’Abraham (Gn 20, 1-14) ou de Melchisédech (Gn 14, 18-20 et Ps 110, 4) est conçue comme une image du prêtre officiant qui élève sur l’autel la chair sacrificielle de l’Agneau à la manière

⁴⁴⁹ Wilfried E. KEIL, « Caino e Abele nella pittura murale romanica », dans Fabio Scirea (dir.) *L’esegesi in figura. Cicli dell’Antico Testamento nella pittura murale*, Rome, Publication de l’école française de Rome, [OprnEdeition], 2022, p. 327-355.

⁴⁵⁰ Ibid.

⁴⁵¹ W. E. KEIL, « Caino e Abele... ».

dont le prêtre élève l'hostie. Par ailleurs, du fait de son ambivalence et de son rapport direct avec le péché originel et la quête de rédemption, il me semble que cet épisode puisse être interprété dans une perspective eschatologique, comme une première image du partage entre les Justes (symbolisés par Abel) et les damnés (représentés par la figure de Caïn)⁴⁵².

C'est pour toutes ces raisons sans doute que, dans l'art monumental, cet épisode de sacrifice trouve généralement sa place à proximité du sanctuaire – plus spécifiquement dans les écoinçons de l'arc triomphal –, là où le sacrifice du Christ est renouvelé et actualisé au moment de la célébration eucharistique. Parmi les exemples italiens les plus anciens, nous pouvons ainsi citer celui de l'arc Triomphal de l'église de San Giacomo à Grissiano dans le Sud-Tyrol⁴⁵³, dont les fresques doivent sans doute avoir été réalisées entre 1200 et 1220 environ⁴⁵⁴. Ici, le sacrifice de Caïn et Abel est associé à celui d'Isaac (Gn 23, 1-14), renforçant le lien entre les figures d'Abel et d'Abraham et affirmant ainsi le parallèle entre les deux « Justes » de l'Ancien Testament et l'action du prêtre officiant.

Dans le corpus étudié, n'ont pu être recensés que deux exemples de ce type de décor d'arc triomphal, tous deux très anciens. Le plus archaïque est celui qui se trouve sur les écoinçons de l'arc de San Martino à Quinto dans le Tessin (**fig. 101**). Là, de récents travaux de restauration ont permis de mettre au jour, sous la Vierge annoncée (réalisée aux alentours de 1443), la première phase décorative, remontant sans doute au X^e siècle (**fig. 102**). De cette première campagne date la représentation d'Abel présentant de ses mains voilées l'agneau qu'il offre à Dieu. Dans l'angle de l'écoinçon, au-dessus du personnage s'aperçoit également dans une nuée, la dextre divine, qui vient approuver le sacrifice. Le personnage est par ailleurs identifiable à son *titulus* tracé derrière lui en lettres capitales. Sur l'écoinçon de gauche, face à lui, devait sans doute figurer Caïn, mais, le détachement de la couche picturale ne semble pas avoir été effectué par les archéologues pour cette partie de l'édifice, ce qui ne permet donc pas d'affirmer totalement cette hypothèse.

⁴⁵² Nous reviendrons sur cette question dans le dernier chapitre de la présente thèse dans lequel nous évoquerons la question du partage entre les Justes et les réprouvés à l'entrée du sanctuaire.

⁴⁵³ Il existe évidemment d'autres exemples plus anciens en Autriche ou encore en Allemagne, à la chapelle San Giovanni de Pürgg notamment, ou sur l'arc triomphal de l'église Sant' Egidio de Keferloth : W. E. KEIL, « Caino e Abele... ».

⁴⁵⁴ À propos du décor de cette église voir en particulier : Thomas STEPPAN, « Die romanische Wandmalerei in Tirol », dans P. Naredi-Raine, L. Madersbachet (éd.), *Kunst in Tirol, I, Von den Anfängen bis zur Renaissance*, Innsbruck, Tyrolia, 2007, p. 109-147 ; Helmut STAMPFER et T. STEPPAN, *Die romanische Wandmalerei in Tirol. Tirol – Südtirol – Trentino*, Ratisbone, Schnell&Steiner, 2008 ; Carlo BERTELLI, « La pittura medievale in Trentino-Alto Adige », dans Id. (éd.), *La pittura in Italia. L'altomedioevo*, Milan, 1994, p. 93-104 ; Nicolò RASMO, *San Giacomo a Grissiano*, Bolzano, Museo dell'Alto-Adige, 1965.

Dans l'église paroissiale de San Pietro di Feletto située dans l'ancien diocèse de Ceneda (aujourd'hui Vittorio Veneto), le sacrifice de Caïn et Abel est, cette fois, conservé dans sa globalité (**fig. 277**)⁴⁵⁵. Remontant à la première phase décorative de l'arc triomphal et de l'abside de l'édifice, sa datation est estimée aux environs de 1250. Contrairement aux deux cas précédemment cités de Grissiano ou Quinto, ici le sacrifice n'occupe pas les deux écoinçons en encadrement de l'arc triomphal. Les deux protagonistes sont en réalité réunis ensemble dans l'écoinçon de gauche, alors que celui de droite est occupé par la figuration de l'Annonciation. Ici, la position des deux frères est par ailleurs inversée par rapport à l'exemple de Quinto puisque c'est Abel qui figure à gauche et Caïn à droite. Le premier tend en direction des cieux l'animal à sacrifier et reçoit l'approbation de la dextre divine qui surgit du cadre de l'image. Caïn est présenté quant à lui avec une gestuelle singulière, puisqu'il désigne de son index son nez ou sa bouche alors qu'il tend de sa main gauche son offrande de blé. À ses côtés, pour signifier la malignité du personnage, apparaît une figure diabolique au corps hérissé de poils⁴⁵⁶, dont on n'aperçoit plus aujourd'hui que la partie supérieure. Comme à Quinto, les deux personnages devaient être accompagnés de leurs *tituli* dont il ne reste que quelques lettres tracées en blanc sur le fond bleu au-dessus de Caïn. Ici donc, outre l'association entre Abel et le prêtre officiant, le programme décoratif met l'accent sur la lecture typologique de l'offrande de Caïn et Abel et du sacrifice sanglant du Christ préfiguré dès l'annonce de son Incarnation dans le sein de la Vierge. Cette association avec l'épisode vétérotestamentaire renforce par ailleurs la symbolique de l'Annonciation qui apparaît véritablement comme le trait d'union (ou le *seuil*) entre l'Ancienne et la Nouvelle alliance.

L'efficacité de cette association d'images particulièrement édifiante, explique sans doute son succès, et ce, au-delà des limites du corpus⁴⁵⁷. Dans la seconde moitié du *Trecento*, il est en effet possible d'identifier plusieurs exemples d'édifices cultuels dans lesquels l'arc triomphal présente simultanément le thème de l'Annonciation et celui de l'offrande de Caïn et Abel. Je pense ici tout particulièrement à la chapelle Santa Maria Maddalena à Rencio dans la province

⁴⁵⁵ Il est intéressant de signaler ici que cet épisode du sacrifice de Caïn et Abel figure une seconde fois à San Pietro di Feletto sur la façade principale de l'édifice sous la représentation du Christ du dimanche. Cette seconde image du sacrifice vétérotestamentaire est néanmoins bien antérieure à celle de l'arc triomphal et doit à mon sens, plutôt dater de la troisième campagne décorative de l'édifice menée au milieu du XV^e siècle.

⁴⁵⁶ Pour Giorgio Fossaluzza il s'agit du Léviathan cité dans le Jugement dernier. Voir G. FOSSALUZZA, *La pieve di San Pietro di Feletto e I suoi affreschi : guida breve*, San Pietro di Feletto, Commune de Vicence; Terra ferma, 2008, p. 30.

⁴⁵⁷ Pour bien percevoir l'ampleur et la diffusion de ce motif, il serait intéressant de mener une étude sérieuse et iconographique plus ciblée autour de ce thème du sacrifice de Caïn et Abel dans l'ensemble des Alpes orientales entre le XI^e et le XV^e siècle.

de Bolzano dans le Trentin et à l'église San Giovanni Battista in Maline de Moimacco à proximité d'Udine. Mais ces deux exemples, de même que celui de San Pietro di Feletto attestent aussi et surtout de l'omniprésence de l'Annonciation au niveau de l'arc triomphal, quand bien même combinée avec d'autres images.

c) La transmission du motif de l'Annonciation d'écoinçons en Italie

En effet, dès le *Trecento*, c'est bien l'Annonciation d'écoinçon qui s'impose en Italie, au-delà même des limites géographiques du présent corpus, bien qu'essentiellement dans la partie septentrionale du territoire. C'est ce dont témoignent les décors de Santa Cecilia à Chizzola (v.1310-1320), San Vigilio de Cles (fin XIV^e siècle) dans le Trentin, celui de l'église abbatiale de Pomposa en Émilie Romagne (1351), ou encore ceux de la Cathédrale de Spilimbergo (1350-1380), de l'église Santa Maria in Vineis à Strassoldo (1300-1310) et de l'église San Francesco de Udine (XIV^e siècle) dans le Frioul. Nous retrouvons également cet agencement de l'Annonciation dans les églises du briançonnais, à La Brigue par exemple, dans le décor de Notre-Dame des Fontaines (1492), ou même en Corse, comme en témoignent les fresques de l'église Sainte-Christine à Valle-di-Campoloro.

Dans cette zone comprise entre les Alpes et la partie septentrionale du territoire italien, la localisation de l'Annonciation en encadrement de l'arc triomphal est fréquente dès le XIV^e siècle⁴⁵⁸ et tend à perdurer bien après le milieu du XV^e siècle, à l'exception sans doute de la partie la plus occidentale du Piémont dans laquelle l'Annonciation semble plus fréquemment trouver sa place dans le sanctuaire⁴⁵⁹. C'est également ce que l'on constate en Toscane, dans les décors ecclésiastiques du *Trecento*, tels que ceux de l'église de l'Ermitage de San Leonardo al Lago de Sienne réalisés par Lippo Vanni entre 1360 et 1370, celui de l'Oratoire de Santa Caterina delle Ruote à Bagno a Ripoli, de San Francesco à Pescia (1388) ou bien encore celui réalisé par Biagio di Goro Ghezzi aux alentours de 1388 dans l'église de San Michele Arcangelo à Paganico dans la province de Sienne.

⁴⁵⁸ Dans le sud de la France, elle apparaît essentiellement au XV^e siècle.

⁴⁵⁹ C'est ce qui s'observe par exemple dans la paroissiale San Pietro de Pianezza, l'église Sant Maria della Stella de Marcello, la chapelle Santa Maria in Missione de Villafranca Piemonte, et l'église Santa Maria e San Siro de Sale.

II — UNE ICONOGRAPHIE TRÈS CODIFIÉE

1. Gestuelle et attitudes de la Vierge

a) La Vierge au livre

Contrairement au groupe plus hétérogène des Jugements derniers de revers de façade, les Annonciations recensées sur les arcs triomphaux dans le corpus se présentent selon un schéma iconographique commun qui est assez rarement détourné ou enrichi de plusieurs détails, malgré quelques variations introduites au cours du temps. Parmi les compositions les mieux conservées, se trouvent ainsi vingt-neuf⁴⁶⁰ Annonciations « au livre »⁴⁶¹, tenant un livre dans les mains ou présentées assises, agenouillées, parfois en prière face à un pupitre. Ce livre, même s'il ne doit pas être considéré comme un attribut marial, prend fréquemment place aux côtés de la Vierge en Italie, et ce plus spécifiquement à partir du XIII^e siècle. À cette période, le motif de la Vierge tissant tend en effet à disparaître⁴⁶², il est d'ailleurs totalement absent du corpus ici rassemblé⁴⁶³. Dans le même temps, la littérature apocryphe – en particulier les *Meditationes vitae Christi* du Pseudo-Bonaventure (Jean de Caulibus) –, de même que les textes plus anciens de certains théologiens cisterciens à l'image d'Ælred de Rievaulx, suggèrent que l'ange annonciateur interrompt la Vierge dans sa lecture de la prophétie d'Isaïe (Is 7, 14)⁴⁶⁴, favorisant le développement de ce motif de la Vierge au livre⁴⁶⁵.

⁴⁶⁰ Vingt-huit identifiables sur l'ensemble des Annonciations recensées qui sont pour certaines très fragmentaires et pour lesquelles la Vierge n'est pas toujours conservée (seulement trente-sept Vierges conservées sur les quarante-quatre Annonciations ici recensées). Ce chiffre n'est donc qu'une estimation et devrait sans doute être revu à la hausse en considérant certains décors perdus.

⁴⁶¹ Il d'agit dans le détail de : l'abbatiale de Viboldone ; Santa Maria Assunta à Torre Boldone ; Santa Maria Maggiore a Manerba del Garda, San Pietro à Teglio ; Santa Maria Maggiore à Erbusco ; Sant'Agostino degli Eremitani à Bergame ; la « *chiesa di Villa* » à Castiglione Olona ; Sant'Alessandro ad Argos à Villongo ; Santi Anna et Cristoforo à Curogna ; San Remigio à Corzoneso, San Bernardo à Monte Carasso, San Martino à Quinto ; Sant'Ambrogio à Chironico ; Sant'Agostino à Côme ; Santa Maria della Misericordia à Ascona, Sant'Ambrogio à Cademario, San Biagio à Bellinzona, San Martino à Ditto, San Lorenzo à Boccioleto ; San Giacomo à Bosco di Cellio, San Martino à Bolzano Novarese, San Zeno à Vérone ; la Santissima Trinità de Vérone ; San Giorgio Martire à Rugolo de Sarmede ; San Giorgio à Manzana di Formeniga ; Santa Maria dei Berici à Arcugnano ; San Pietro in Vincoli à Brenzone sul Garda ; Sant'Alessandro in Briona.

⁴⁶² Sylvain PIRON, *Généalogie de la morale économique. L'occupation du monde, t.2*, Bruxelles, Zones sensibles, 2020, p. 67-100, ici plus particulièrement p. 99-100.

⁴⁶³ Il est vrai que nous avons pu voir un peu plus haut, avec l'exemple de la façade de la basilique San Zeno Maggiore à Vérone, un bas-relief figurant bel et bien Adam et Ève au travail avec Ève filant la laine. Néanmoins, cet élément de sculpture est bien antérieur aux autres décors du corpus et correspond, comme j'ai tenté de le signaler, à une tradition décorative différente de celle des autres édifices rassemblés.

⁴⁶⁴ « C'est pourquoi le Seigneur lui-même vous donnera un signe : Voici, la jeune femme est enceinte, elle va enfanter un fils elle lui donnera le nom d'Emmanuel. »

⁴⁶⁵ David M. ROBB, « The iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries », *The Art Bulletin*, 18/4, 1936, p. 485.

b) Les postures de la Vierge

La Vierge apparaît alors le plus souvent agenouillée devant son pupitre, en prière ou les bras croisés sur la poitrine⁴⁶⁶. Cette posture est à nouveau en accord avec la description de la scène de l'Annonciation fournie dans les *Meditationes Vitae Christi* dont la publication, dans les toutes premières années du XIV^e siècle⁴⁶⁷ coïncide avec la date de réalisation des premiers exemples de Vierge agenouillée recensés dans le corpus, le plus ancien étant certainement celui de la chapelle des Scrovegni à Padoue (1303-1305)⁴⁶⁸.

Cependant, il me semble important de signaler ici, à la suite de Séverine Ferraro, entre autres, qu'il n'est pas évident de déterminer dans ce cas ce qui doit faire autorité entre le texte et l'image. Rien ne permet en effet d'affirmer que le texte soit à l'origine de l'apparition de ce type de la Vierge agenouillée aux bras croisés. Il serait tout à fait légitime de penser à l'inverse, comme le propose Louis Réau⁴⁶⁹, que ce soient des images existantes qui aient pu inspirer ce motif à l'auteur des *Meditationes* dont l'influence sur les arts visuels ne serait avérée qu'à partir de la fin du *Trecento*. D'ailleurs, pour le cas précis de la chapelle Scrovegni, il se pourrait que l'attitude de la Vierge ait une autre origine, non pas franciscaine mais augustinienne. Giuliano Pisani, qui reconnaît dans Alberto da Padova le théologien qui seconda Giotto dans sa conception du programme pictural de la chapelle, propose de relier l'attitude de la Vierge annoncée, peinte par Giotto, à la description faite de la Vierge par ce même Alberto da Padova dans son *Sermo de Annuncatione*⁴⁷⁰. Dans ce sermon, Alberto explique en effet de quelle manière la Vierge doit être représentée dans la scène de l'Annonciation. Il suggère ainsi aux peintres de la représenter, non pas au repos ou occupée à une activité quelconque mais, dans une attitude contemplative, prise en pleine méditation sur le Salut de l'humanité⁴⁷¹. Il semble

⁴⁶⁶ Cela concerne vingt-cinq des trente-sept Annonciations d'arc triomphaux pour lesquels la posture de la Vierge est encore lisible.

⁴⁶⁷ Antonio MONTEFUSCO, *Artissima paupertas. Le Meditationes Vitae Christi e la letteratura frecescana*, Spolète, CISAM, 2021, propose une datation entre 1299 et 1311.

⁴⁶⁸ S. FERRARO, *Les images de la vie terrestre...*, p. 299.

⁴⁶⁹ Louis REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Tome II *Iconographie de la Bible*, vol. 2 *Nouveau Testament*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 180.

⁴⁷⁰ Giuliano PISANI, « La concezione agostiniana del programma teologico della Cappella degli Scrovegni », dans Francesco Bottin (dir.), *Alberto da Padova e la cultura degli Agostiniani*, Padoue, Presses Universitaires de Padoue, 2014, p. 249.

⁴⁷¹ Le texte du sermon est retranscrit pour la première fois par Francesco Bottin (« Una lauda alla Vergine di Alberto da Padova », dans L. Bertazzo (dir.), *Arbor ramosa, Studi per Antonio Rigon, Padoue*, Centro Studi Antoniani, 2011, p. 510-511), puis cité à nouveau par G. Pisani (« La concezione agostiniana... », p. 249, note n°59) : « ... et dicendum quod licet depingant [virginem] pictores manibus operantem, ego tamen credo quod ipsa virgo beata tunc ocio non valebat, nec alicui erat operi occupata, sed tota erat abstracta in contemplatione meditando super salute generis humani qualiter scilicet per virginem deus debebat humanum salvare genus. In

donc envisageable de voir dans ce texte, l'une des sources possibles de Giotto, qui expliquerait la posture de la Vierge, agenouillée en prière, les bras croisés sur sa poitrine tenant le livre fermé à la main (un livre qu'elle n'est donc pas en train de lire au moment où l'ange pénètre dans la pièce). Néanmoins, même face à cette hypothèse intéressante de Giuliano Pisani, il ne me semble pas possible de trancher de manière définitive sur l'origine de ce motif puisqu'il ne faudrait pas non plus minimiser la part d'inventivité de Giotto dans la conception du programme de la Chapelle Scrovegni⁴⁷².

Mais, quelle que soit son origine précise, cette large diffusion de la Vierge agenouillée dès le début du *Trecento*, qui s'observe également ailleurs dans le reste de la péninsule, apparaît pour l'époque comme une particularité italienne qui n'a pas d'équivalent ailleurs. En France par exemple, la Vierge en station demeure majoritaire durant tout le XIV^e siècle. À l'inverse, dans le corpus, la Vierge ne se tient debout face à l'ange qu'à dix reprises, dans des décors pour la plupart très anciens, datant du milieu du XIII^e siècle⁴⁷³, ou au contraire très tardifs⁴⁷⁴. Il n'y a finalement que deux édifices dont le décor remonte au *Trecento* qui abritent une Annonciation sur leur arc triomphal où la Vierge se présente debout face à l'ange. Il s'agit de la « *Chiesa Rossa* » de Castel San Pietro et de l'église de Santa Maria Assunta à Torre Boldone. Dans ces différents exemples où la Vierge se tient debout, un trône est généralement placé à l'arrière-plan, en souvenir peut-être de la formule ancienne, presque exclusivement employée jusqu'au XI^e siècle de la Vierge annoncée assise⁴⁷⁵. Cette typologie ancienne de l'Annonciation est

hoc igitur actu tam intime contemplationis quo erat totaliter deo unita ad eam ingressus est angelus et forte nunquam in tanta fuerat contemplatione quanta tunc erat; rationabile enim videtur quod tunc corporaliter sibi divinum uniretur verbum quanto spiritualiter tota manebat in contemplatione ipsius ».

⁴⁷² Je rappellerai ici, comme me l'a suggéré Antonio Montefusco que Giotto était lui-même lecteur d'écrits franciscains. Il ne serait donc pas improbable, même s'il a sans doute été épaulé par un théologien de l'ordre de saint Augustin pour la conception du programme décoratif de la chapelle, que Giotto soit également entré en contact ou qu'il ait pu lire au préalable les *Meditationes* de Jean de Caulibus.

⁴⁷³ San Pietro di Feletto, Sant'Ambrogio a Cademario, San Giovanni in Conca à Milan, San Pietro in Vincoli à Brenzone sul Garda

⁴⁷⁴ San Bernardo à Monte Carasso, la « *chiesa di Villa* » de Castiglione Olona, Sant'Alessandro ad Agros de Villongo, San Nicolò a Piove di Sacco et San Nazzaro e Celso à Sologno.

⁴⁷⁵ Cette posture de la Vierge prédomine en réalité durant tout le Moyen Âge, en Occident comme dans le monde byzantin. Elle s'accorde avec le récit de l'épisode proposé dans le *Protévangile* de Jacques (9, 1) et était généralement liée au type de la Vierge filant (« Elle rentra chez elle, posa sa cruche et reprenant la pourpre, s'assit sur sa chaise et se remit à filer »). À ce sujet voir notamment : Elena PAPASTAVROU *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XI^e au XV^e siècle : l'Annonciation*, Institut Hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise, n°25, Venise, 2007, p. 54-56.

d'ailleurs également représentée au sein du corpus mais de manière éparse et très marginale, puisque qu'il n'en comporte que six exemples issus de foyers et de périodes très différentes⁴⁷⁶.

c) Le trône

Néanmoins ce trône presque invariablement présent derrière la Vierge, quelle que soit la posture de celle-ci (assise, debout ou agenouillée)⁴⁷⁷, doit également être analysé comme un attribut marial à part entière. Comme le constatait déjà Elena Papastavrou, à propos de l'iconographie byzantine, le trône de la Vierge peut varier dans son aspect, jusqu'à acquérir dans certains cas l'aspect de la cathédrale ou d'une cité. Selon elle, ce trône ne doit donc pas simplement être analysé comme une évocation du mobilier de la maison de la Vierge, où l'ange fait irruption⁴⁷⁸. De fait, dans les textes bibliques des Psaumes et de l'Apocalypse par exemple, il est associé à Dieu et à Jésus-Christ assis à sa droite. Dans les écrits des théologiens, dès les premiers siècles du christianisme, la Vierge elle-même est assimilée au trône de Dieu par Athanase d'Alexandrie (296-373) notamment⁴⁷⁹. De même dans un panégyrique dédié à la Vierge, Jean Damascène s'adresse à elle en employant le terme « trône »⁴⁸⁰. Durant la période médiévale, la Vierge est encore plus spécifiquement associée au trône d'ivoire du roi Salomon décrit dans le livre des Rois (10, 18-20) sur lequel repose la « Sagesse du Père »⁴⁸¹.

⁴⁷⁶ À Manerba del Garda, Corzoneso, Cazzano, Chironico, San Zeno à Vérone et Arcugnano. Dans les autres Annonciations recensées ailleurs que sur l'arc triomphal, cette typologie est néanmoins plus fréquente. Elle se rencontre dans deux Annonciations en façade à Monza et Bassano del Grappa, dans l'Annonciation des sanctuaires de Santa Maria in Selva à Locarno et San Bernardo à Cesena ainsi que dans toutes celles présentes en revers de façade (à Dovera, San Giorgio à Padoue et San Leonardo à Monte San Mauro di Saline)

⁴⁷⁷ On peut en effet constater la présence d'un trône sur au moins dix-neuf des trente-sept Annonciations d'arc triomphal dans lesquelles la Vierge est encore bien visible : à Viboldone, San Giovanni in Conca à Milan, Torre Boldone, Manerba del Garda, Teglio, Curogna, Sant'Agostino degli Eremitani à Côme, Corzoneso, Quinto, Ascona, Bolzano Novarese, San Zeno à Vérone, San Felice à Cazzano di Tramigna, San Martino à Caprino Veronese, Sant'Ambrogio à Chironico, Santa Maria dei Berici à Arcugnano, Santi Nazzaro e Celso à Sologno, Sant'Alessandro à Briona, San Pietro in Vincoli à Brenzone sul Garda.

⁴⁷⁸ E. PAPASTAVROU, *Recherche iconographique...*, p. 239-240.

⁴⁷⁹ *Thronus autem Dei per Vrginem Mariam figurebatur* (Ippolito MARRACCI, *Polyanthea Mariana*, Cologne 1710, p. 724, cité par Ilene H. FORSYTH, *The Throne of Wisdom. Wood sculptures of the Madonna in romanesque France*, Princeton, Princeton University Press, 1972, p. 24).

⁴⁸⁰ JEAN DAMASCENE, *Homélie sur la Nativité et la Dormition de la Vierge* : « Dans ce sein l'être illimité est venu demeurer ; de son lait, Dieu, l'enfant Jésus, s'est nourri. Porte de Dieu toujours virgine ! Voici les mains qui tiennent Dieu, et ces genoux sont un trône plus élevé que les Chérubins ».

⁴⁸¹ Comme l'indique Ilene H. Forsyth, ce concept courant de l'association de la Vierge au Trône de Salomon est indiqué également par la présence d'inscriptions associées à certaines représentations du « Trône de Sagesse » en France et en Italie, qui mentionnent la présence de « Sagesse du Père » sur les genoux de la Mère : « *In gemonio matris : residet sapientia patris* ». Une telle inscription se retrouve notamment dans la figuration du « Trône de Sagesse » d'Arezzo (I. H. FORSYTH, *The Throne of Wisdom...*, p. 26).

2. Gestuelle et attitudes de l'ange

a) La génuflexion

La posture de l'ange est quant à elle plus variable, puisque sur les trente-neuf anges encore visibles, dix-neuf sont debout face à la Vierge alors que les vingt autres s'agenouillent. La génuflexion de Gabriel est une particularité proprement occidentale (sinon italienne) méconnue dans l'art byzantin. Elle n'apparaît qu'à partir de la toute fin du *Duecento* en Italie mais se répand encore davantage au siècle suivant. Elle peut alors se traduire de différentes manières. L'archange peut avoir les deux genoux au sol⁴⁸² ou – et c'est ce qui se rencontre dans la majorité des cas – il peut n'avoir que le genou droit posé au sol⁴⁸³ et plus rarement uniquement le genou gauche⁴⁸⁴. Dans le corpus, parmi les quelques exemples d'Annonciations d'ecoin ons datant du XIII^e siècle, il n'y en a qu'un où l'on rencontre un ange agenouillé, dans la petite  glise de San Remigio   Corzoneso dans le Tessin. Il faut attendre ensuite les premières années du *Trecento* pour que ce motif réapparaisse à la chapelle des Scrovegni de Padoue.

Philippe Faure associe cette apparition soudaine de la génuflexion de Gabriel à deux phénomènes corollaires : la diffusion des *Meditationes Vitae Christi* de Jean de Caulibus, puisque celui-ci est le premier à imaginer que l'archange s'était agenouillé devant la Vierge, mais aussi et surtout à l'importance prise par la figure mariale dans la dévotion populaire⁴⁸⁵. Même s'il ne semble pas que cette nouvelle posture remplace totalement la pr c dente⁴⁸⁶, l'apparition de ce motif, comme celui de la génuflexion de la Vierge, se fait le reflet d'une mutation dans les pratiques dévotionnelles à partir du milieu du XIII^e siècle, qui s'imprègnent des idéaux chevaleresques. La génuflexion devient en effet l'attitude privilégiée pour la prière

⁴⁸² Uniquement dans les exemples les plus anciens à San Remigio   Corzoneso et dans la chapelle Scrovegni de Padoue.

⁴⁸³ Santi Pietro e Paolo   Viboldone, Sant'Abbondio   Côme, Santa Maria Assunta Torre Boldone, Santa Perpetua   Tirano, Santa Margherita   Torre de'Busi, Santa Maria Maggiore   Erbusco, Sant'Agostino degli Eremitani   C me, Santa Maria della Misericordia de Ascona, San Lorenzo   Boccioleto, San Martino   Bolzano Novarese, San Zeno   Vérone, Santissima Trinit    Vérone, San Giorgio Martire   Rugolo de Sarmede, Santa Maria Novella   Erb , Sant'Alessandro   Briona.

⁴⁸⁴ San Biagio   Bellinzona.

⁴⁸⁵ Philippe FAURE, « L'ange Gabriel et son image au Moyen âge : un révélateur des évolutions de la spiritualité médiévale », *L'ange Gabriel interprète et messenger*, Graph , n 28, Arras, Presses universitaires de l'Artois, 2019, p. 53-54.

⁴⁸⁶ Il faut toutefois nuancer le propos en attirant l'attention sur le fait que bien souvent, même lorsqu'il n'est pas incontestablement agenouillé, l'ange peut se présenter avec la jambe gauche en avant et légèrement fléchie, comme s'il était en train d'accomplir sa génuflexion ou qu'il venait de pénétrer dans l'espace du colloque.

à partir de cette même période⁴⁸⁷, promue en partie par les écrits de Thomas d'Aquin pour qui elle représente l'un des « signes corporels de l'humilité »⁴⁸⁸, et dérive des manifestations d'hommages laïques de la société féodale. « Dans le geste séculier comme religieux, le “fidèle” met un ou deux genoux à terre en témoignant ainsi de son infériorité devant son “seigneur”, homme ou Dieu »⁴⁸⁹. Dans le cas de la Vierge, la gémflexion peut correspondre à son humble soumission à la volonté du Père⁴⁹⁰.

b) Postures des mains et fleurs de lys

Mais finalement, la gestuelle de l'ange – que celui-ci soit debout ou agenouillé – et sa relation avec la Vierge restent quant à elles particulièrement codifiées et varient assez peu entre le milieu du XIII^e et le milieu du XV^e siècle. Ainsi, dans la quasi-totalité des cas recensés, l'archange salue ou désigne la Vierge d'un geste de la main droite⁴⁹¹ tendue vers elle (vingt-neuf sur trente-neuf), alors que dès les premières décennies du *Trecento*⁴⁹², il tient dans sa main gauche un lys (vingt-deux sur trente-neuf). À cela s'ajoute également le cas particulier de l'ange annonciateur de San Nazzaro e Celso à Sologno qui tend sa main droite en direction de la Vierge et dans laquelle il tient le lys.

Le geste de salut de la main droite est assigné à Gabriel dans les images produites dans les premiers temps du christianisme, où l'archange s'approchait déjà de la Vierge annoncée en tendant l'index et le majeur, gardant les trois doigts repliés⁴⁹³, comme dans les exemples rassemblés ici. En étant plus généralement une caractéristique des orateurs depuis l'Antiquité, ce geste permet donc d'introduire le discours (et la bénédiction) à l'intérieur de l'image.

⁴⁸⁷ À ce sujet voire en particulier : Louis GOUGAUD, *Dévotions et pratiques ascétiques au Moyen Âge*, Paris, De Brouwer & Cie, 1925, p. 41, Gerhart B. LADNER, « The Gestures of prayer in Papal Iconography of the XIIIth and Early XIVth Centuries », *Images and Ideas in the Middle Ages, Selected studies in History and Art, I*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983, p. 209-237.

⁴⁸⁸ THOMAS D'AQUIN, *Summa Theologiae*, II-II, 84, II.

⁴⁸⁹ Elena PAPASTAVROU, *Recherche iconographique...*, p. 59.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 59-60.

⁴⁹¹ Je n'ai pu recenser qu'une seule Annonciation située sur l'arc triomphal dans laquelle l'Ange salue la Vierge de la main gauche dans la petite église de Saint-Martin-de-Tours à Quinto dans le Tessin.

⁴⁹² Sur l'arc triomphal de San Remigio à Corzoneso, l'archange, agenouillé tient déjà une fleur de lys en direction de la Vierge. Ces deux éléments, en plus de sa tunique blanche, de ses ailes aux couleurs changeantes et de la corniche verte qui encadre la représentation sont autant de caractéristiques iconographiques qui ne se rencontrent généralement pas avant le début du Trecento. Pour ces raisons, Virgilio Gilardoni propose que cette Annonciation ait été réalisée plus tardivement que les fresques de l'abside de San Remigio, qui, elles, se rapportent incontestablement à la seconde moitié du Duecento. V. GILARDONI, *Arte e monumenti della Lombardia prealpina, vol III, Il Romanico*. La Vesconta, Bellinzona, Casagrande, 1967, p. 311 et note 38 p. 317.

⁴⁹³ E. PAPASTAVROU, *Recherche iconographique...*, p. 73.

Pour ce qui est de la main gauche de l'ange, il arrive que le lys n'y figure pas directement, mais qu'il soit placé dans un vase à côté de lui ou entre les deux protagonistes de l'Annonce. Dans le second cas, le nombre de lys peints à l'intérieur du vase a tendance à se multiplier, comme celle peut s'observer à Ascona ou sur l'arc triomphal de San Biagio à Bellinzona (**fig.124**).

3. Les manifestations de la Trinité

a) Le développement des images de la Trinité à partir du XIII^e siècle

Hormis l'archange et la Vierge, bon nombre de ces Annonciations font intervenir les membres de la Trinité, ensemble ou séparément. Il ne s'agit donc pas uniquement de figurer l'Annonce faite à Marie mais également l'acte et le moment précis de l'Incarnation, soit la seconde partie du récit évangélique de Luc qui fait allusion à la venue de l'Esprit Saint et la puissance du Très-Haut (Lc 1, 35)⁴⁹⁴.

C'est à ce titre que la colombe⁴⁹⁵ prend place dans au moins vingt-et-une des quarante-quatre Annonciations ainsi recensées, placée soit entre les deux personnages soit à proximité de la Vierge, cette dernière étant elle-même appelée « colombe » par les pères de l'Église grecque, serait la première, selon Grégoire de Nysse, à percevoir la figure du Christ lorsqu'elle vit la colombe devant ses yeux⁴⁹⁶. Dieu le Père est également présent à de nombreuses reprises (au moins quatorze), le plus souvent entre Gabriel et Marie dans la lunette surmontant l'arc triomphal. Ainsi positionné il se trouve au croisement de l'axe longitudinal, qui parcourt l'église depuis l'entrée, et de l'axe vertical du sanctuaire, guidant ainsi le regard du fidèle vers le point focal de l'édifice, à savoir l'autel.

Par ces adjonctions, qui apparaissent au-delà des limites du corpus, dès la fin du XIII^e siècle en Italie, l'Annonciation se présente progressivement comme un révélateur du mystère de la Trinité. Comme l'évoquait déjà Philippe Faure, ce processus atteint son point culminant lorsqu'on commence, aux alentours de 1300, à ajouter (essentiellement en Italie) la représentation d'un enfant nu, le plus souvent coiffé d'un nimbe crucifère et entouré d'une

⁴⁹⁴ P. FAURE, « L'ange Gabriel et son image au Moyen Âge... », p. 57.

⁴⁹⁵ Bien que cela ne concerne pas directement la scène de l'Annonciation, l'association de la colombe à l'Esprit-Saint trouve son origine déjà dans le texte biblique lors de l'évocation du Baptême du Christ (Mc 3, 13-17 ; Mt 1, 9-19 ; Lc 3, 21 ; Jn 1, 29-34).

⁴⁹⁶ E. PAPASTAVROU, *Recherche iconographique...*, p. 81 et Theodotus Ancyranus, Homelia, 4.13, PG 77 col.1409A ; Theodorus Studita, Oratio 5.2, PG 99, col.721B. ; Gregorius Nyssenus, Homelia 4 in Cant., PG 44, col.836A.

gloire lumineuse⁴⁹⁷, qui se dirige directement vers le giron de la Vierge. Ce motif, étudié notamment par Adelheid Heimann⁴⁹⁸, semble pouvoir trouver son origine dans le manuscrit de la *Bible Moralisée* datant du milieu du XIII^e siècle aujourd'hui divisé entre la Bodleian Library (270b), la Bibliothèque nationale de France (ms. lat. 11560) et le British Museum (Harley 1527). Cette théorie n'est cependant pas soutenue par David Robb⁴⁹⁹ qui signale que ce motif, bien qu'il soit présent par ailleurs, et en réalité absent de la véritable miniature de l'Annonciation de cet ouvrage, contenue dans la portion du manuscrit de Londres⁵⁰⁰. De plus, si la *Bible Moralisée* en question doit avoir été réalisée en France par un atelier parisien, le motif du Christ enfant dans les Annonciations (miniatures ou monumentales) n'apparaît de manière récurrente en France qu'au XV^e siècle⁵⁰¹, alors qu'il se rencontre bien plus tôt dans d'autres régions d'Europe, et en particulier en Italie. L'exemple le plus ancien de cette représentation du Christ enfant dans l'Annonciation, cité par David Robb, est d'ailleurs un exemple italien. Il s'agit du grand retable de *l'Arbre de Vie* peint par Pacino di Buonaguida dans les toutes premières décennies du *Trecento* et aujourd'hui conservé au musée de l'Accademia de Florence. David Robb voit dans l'élaboration de ce motif pictural une influence directe des écrits de Bonaventure sur les peintres et en particulier du *Lignum vitae* rédigé vers 1260⁵⁰². Dès le milieu du XIV^e siècle, ce motif se répand également dans le nord de l'Italie, observable notamment dans deux Annonciations (fol. 8v et fol. 65v) peintes dans un Livre d'Heures (Munich, Staatsbibl. clm. 23215) réalisé pour Blanche de Savoie, épouse de Galeazzo II Visconti, entre 1350 et 1378 par Giovanni Benedetto da Como⁵⁰³. Ailleurs en Europe, il se diffuse également jusqu'à la fin du XV^e siècle (en Allemagne, en Bohême et dans le Sud de la France). Dans le corpus de cette thèse, les cinq exemples conservés⁵⁰⁴ (**fig. 110**) sont néanmoins relativement tardifs, datant tous de la seconde moitié du XIV^e siècle voire des premières décennies du XV^e.

Ces divers motifs s'inscrivent dans la production et la diffusion des images de la Trinité à partir de la fin du XIII^e siècle et renvoient très certainement eux aussi aux *Meditationes Vitae*

⁴⁹⁷ E. PAPASTAVROU, *Recherche iconographique...*, p. 51.

⁴⁹⁸ Adelheid HEIMANN, « Der Meister der « Grandes Heures de Rohan » und seine Werkstatt », *Städjhrbuch*, VII-VIII, 1932, p. 42-43.

⁴⁹⁹ David M. ROBB, « The iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries », *The Art Bulletin*, 18/4, 1936, p. 523-525.

⁵⁰⁰ Ibid., p. 523.

⁵⁰¹ Ibid.

⁵⁰² Ibid., p. 524.

⁵⁰³ Ibid., p. 524.

⁵⁰⁴ Il s'agit de : San Martino à Quinto, Santa Maria della Misericordia di Ascona, San Giacomo à Bosco di Cellio, San Zeno à Vérone et la Santissima Trinità in Monte Oliveto également à Vérone.

Christi du franciscain Jean de Caulibus. Dans cet ouvrage, l'auteur signale que l'arrivée de l'archange auprès de Marie avait été précédé par la Trinité, toute entière à l'origine de l'Incarnation⁵⁰⁵ :

« Lors donc que le temps fut pleinement accompli [...] l'adorable Trinité [...] résolu[e], après le retour de la sainte Vierge à Nazareth, de mettre à exécution le dessein qu'elle avait formé d'opérer le salut du genre humain par l'Incarnation du Verbe »⁵⁰⁶.

b) Le cas exemplaire de l'arc triomphal de la chapelle Scrovegni à Padoue

C'est à ce titre qu'il m'apparaît nécessaire d'évoquer également le cas particulier de l'arc triomphal de la chapelle de l'Arena de Padoue (**fig. 258**). Là, Giotto figure dans les écoinçons de l'arc les deux protagonistes du colloque angélique, alors qu'il réserve toute la lunette au déploiement de la scène originale et sans équivalent dans le corpus ici rassemblé, du *commissionnement de l'archange par Dieu le Père* dont la figure trônante, représentée de manière frontale, occupe l'espace central. Ce thème du *commissionnement de Gabriel*, s'il ne constitue pas à proprement parler un *unicum*⁵⁰⁷, est malgré tout extrêmement rare dans la peinture italienne des XIV^e et XV^e siècles, et ne connaît jamais une ampleur aussi grande que dans le cas présent. Décrit, sans doute pour la première fois dans les *Meditationes Vitae Christi*, l'auteur relate l'épisode de la façon suivante, qui m'apparaît très proche de la version figurée de cette scène livrée par Giotto⁵⁰⁸ :

«[...] le Tout-Puissant appela l'archange Gabriel et lui donna cet ordre : « Va trouver Marie, notre fille bien aimée, fiancée à Joseph, et dis-lui que, ravi du charme de ses vertus, mon Fils l'a choisie pour Mère. Demande-lui de consentir avec joie à le recevoir dans son sein ; car j'ai résolu d'opérer par son entremise le salut du monde et de pardonner l'outrage que m'a fait le premier homme. » [...]

⁵⁰⁵ E. PAPASTAVROU, *Recherche iconographique...*, p. 51-52.

⁵⁰⁶ JEAN DE CAULIBUS, *Meditationes Vitae Christi*, Chapitre IV « De l'Incarnation de Jésus-Christ », traduction française de M. Lemaire-Esmangard, Plancy, société de saint Victor, 1851, p. 12.

⁵⁰⁷ Dans sa thèse, Séverine Ferraro identifie quatre autres occurrences de ce thème en Italie, dans les églises de Sant' Agostino à Fermo, dans la chapelle dédiée à San Nicolao da Tolentino dans la basilique de Tolentino et à Santa Maria Annunziata et dans la basilique San Francesco à Arezzo (*Les images de la vie terrestre ...*, p. 332-337).

⁵⁰⁸ Néanmoins, là encore, comme je le disais précédemment au sujet de la posture agenouillée de la Vierge annoncée, il faut se garder de formuler une hypothèse trop hâtive quant à la paternité de ce motif. L'incertitude quant à l'antériorité des *Meditationes* par rapport aux fresques peintes par Giotto dans la Chapelle padouane doit en effet nous inciter à la prudence. Ce qui n'empêche pas de signaler l'intérêt de la proximité entre le texte et l'image.

Représentez-vous donc le Seigneur et considérez-le, autant qu'il est possible de voir un être incorporel ; contemplez-le comme un grand roi, assis sur un trône élevé, prononçant ses paroles d'un air doux, tendre et paternel, comme prêt à se réconcilier [...] figurez-vous aussi l'archange Gabriel, qui, d'un air gracieux et satisfait, fléchissant les genoux, baissant les yeux avec une crainte respectueuse, écoute attentivement les ordres du Seigneur son Dieu »⁵⁰⁹.

Outre son thème original, cette composition a la particularité de faire intervenir, dans un décor par ailleurs uniquement réalisé à *buon fresco*, un panneau à la tempera et or sur bois qu'il réserve à la figuration de Dieu le Père. Bien que très rare, ce type d'insertion d'un panneau peint dans un ensemble de fresques n'est pas un cas parfaitement isolé. Il en existe plusieurs autres exemples datant du XII^e siècle en Ombrie, à Rome, mais aussi dans le contexte géographique plus proche, dans l'église de San Pietro al Monte de Civate. Néanmoins, cette solution reste très marginale et nécessite donc que l'on y prête particulièrement attention. À première vue, ce changement de médium permet avant tout de singulariser la figure de Dieu le Père. Il lui confère en effet une plus grande sacralité, du fait de la préciosité et de la présence lumineuse de l'or à l'arrière-plan. Mais, il semblerait que le choix de Giotto ait pu également être motivé par d'autres éléments, liés à l'architecture de la chapelle. À l'origine en effet, le panneau de 150 centimètres par 95 n'était pas simplement une icône encastrée dans la paroi murale. Il s'agissait d'une porte montée sur des gonds qui s'ouvrait et se refermait sur un petit espace creusé à l'intérieur de l'arc triomphal. La fonction exacte de cette « porte » et de l'espace qu'elle refermait n'est évoquée dans aucune source ancienne. Néanmoins, plusieurs chercheurs perçoivent ce dispositif comme un ressort dramatique permettant, à l'occasion de célébrations particulières, de mettre en scène l'Incarnation qui se joue un peu plus bas durant l'échange entre l'archange et la Vierge. Marilyn Aronberg Lavin se prononce à ce sujet en suggérant que le changement de médium artistique pour la figure de Dieu le Père évoque les *Sacre rappresentazioni* de l'Annonciation, commissionnées par Enrico Scrovegni, et qui se jouaient à l'intérieur même de la chapelle. Pour la chercheuse américaine il semble probable qu'à cette occasion le panneau de Dieu le Père ait tourné sur ses gonds afin de faire descendre, depuis le renforcement ménagé à l'intérieur de la lunette de l'arc, des objets rituels, reliques ou autres éléments permettant de mettre en scène l'Incarnation⁵¹⁰. Avant même sa reconstruction par

⁵⁰⁹ JEAN DE CAULIBUS, *Meditationes Vitae Christi*, Chapitre IV « De l'Incarnation de Jésus-Christ », traduction française de M. Lemaire-Esmangard, Plancy, société de saint Victor, 1851, p. 12-13.

⁵¹⁰ « It is possible that the change of medium reflects the Sacra Representation of the Annunciation recorded as performed in the chapel and paid for by Scrovegni. The panel may have been swing open during on feast deyx

Enrico Scrovegni, la chapelle de l’Arena était, en effet, une étape centrale de la procession qui avait lieu le 25 mars à l’occasion de la fête de l’Annonciation. Ceci s’explique en partie par le fait que la chapelle se situe sur les ruines d’une ancienne arène romaine, lieu emblématique du paganisme auquel l’annonce de la naissance du Christ vient symboliquement mettre un terme en préfigurant le triomphe de l’Église chrétienne⁵¹¹. Pour évoquer l’Incarnation lors de la *Sacra rappresentazione* jouée à l’occasion de cette procession⁵¹², il est possible que le panneau de Dieu le Père, en tournant sur ses gonds, ait permis de faire descendre, entre l’archange et la Vierge, une colombe eucharistique⁵¹³, sorte de tabernacle mobile contenant l’hostie consacrée (**fig. 289**). Cette mise en scène aurait permis de donner vie aux versets de Luc : « l’Esprit Saint viendra sur toi » (Lc 1, 35), mais également de faire advenir, au centre de l’Annonciation, l’ensemble de la Trinité. L’usage de ces fausses colombes est d’ailleurs assez courant à cette époque. Elles étaient alors fréquemment suspendues par une chaîne au-dessus de l’autel d’où elles étaient ensuite descendues au moment de la célébration eucharistique. Cette utilisation des colombes métalliques prouve, comme le rappelait Cyril Gerbron, « que l’eucharistie est pensée comme une opération miraculeuse, nécessitant l’intervention de l’Esprit Saint sur Terre »⁵¹⁴. Il est à noter ici qu’une ouverture de même nature que celle présente au sommet de l’arc triomphal de la chapelle Scrovegni – sans pour autant qu’elle soit fermée par un panneau peint ou par une quelconque porte – est également présente au sommet de l’arc triomphal de la basilique San Zeno Maggiore à Vérone, auquel on peut probablement attribuer la même fonction (**fig. 238**).

for the pupose of lowering a relic or re-enacting the Incarnation with lay figures », Marilyn ARONBERG LAVIN, *The Place of Narrative: Mural decoration in italian churches, 431-1600*, Chicago/ Londres, University of Chicago Press, 1994, p. 45.

⁵¹¹ Giuliano PISANI, *Il capolavoro di Giotto : La Cappella degli Scrovegni*, Padoue, Editorial Programma, 2015, p. 49. L’auteur rappelle par ailleurs que cette procession qui partait du Palazzo della Ragione pour se diriger vers la Cathédrale de Padoue en passant donc par la Chapelle de l’Arena, perdura jusqu’au XII^e siècle. Cependant, aujourd’hui encore, tous les 25 mars, l’évêque de Padoue célèbre une messe dans la Chapelle de l’Arena désormais consacrée à la Madone de la Charité. La cérémonie est également décrite en détail par Laura JACOBUS dans son article intitulé : « Giotto’s Annunciation in the Arena Chapel, Padua », *The Art Bulletin*, vol. 81, n°1, 1999, p. 93.

⁵¹² La pratique de ces *Sacra rappresentazioni* est attestée par un document retranscrit par Antonio TOLOMEI, *La chiesa di S. Maria della Carità dipinta da Giotto nell’arena*. Padoue, Salmin, 1880, p. 41-42. Celle-ci était même antérieure à la construction de la chapelle puisqu’une ordonnance de 1278 signalait qu’une procession devait avoir lieu le 25 mars, « selon la coutume », vers le « lieu habituel » dans le parc de l’Arena, et durant laquelle l’Annonciation (« *representatio solutationis angelicae* ») serait rejouée : L. JACOBUS, « Giotto’s Annunciation... », p. 93.

⁵¹³ Cette possibilité fut évoquée entre autres par Chiara FRUGONI dans *L’affaire migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Turin, Einaudi, 2008, p. 145-146, 186-187, notes 15-17 ; et par Alessandro TOMEI dans « Giotto’s Annunciation to the Virgin in Arena Chapel in Padua between East and West », *Ikona: Journal of Iconographic studies*, volume 10/2017 Marian iconography East and West, 2017, p. 75.

⁵¹⁴ Cyril GERBRON, *Fra Angelico : Liturgie et mémoire*, Turnhout, Brepols, 2016, p. 68.

4. Tentures et rideaux

En dehors de cet exemple bien particulier, il est évident que l'ensemble des éléments évoqués jusqu'ici dans la composition de ces Annonciations, ne sont pas absolument propres à celles que l'on rencontre au niveau de l'arc triomphal. Il s'agit de codes représentationnels repérables d'une manière générale dans les Annonciations peintes dans les décors monumentaux des églises italiennes, entre le milieu du XIII^e siècle et le milieu du XV^e. Toutefois, il est un élément qui, même s'il s'intègre bien entendu dans la composition d'Annonciations placées ailleurs que sur l'arc triomphal, me semble entrer plus particulièrement en résonance avec cet espace, sa fonction liturgique et le reste de son décor mobilier. Il s'agit des dispositifs textiles, rideaux et voiles, placés à proximité de la Vierge annoncée⁵¹⁵. Ce détail se trouve d'ailleurs bien plus fréquemment dans la représentation de l'Annonciation lorsqu'elle est placée sur l'arc triomphal que lorsque cette même scène est reportée ailleurs dans l'église⁵¹⁶. Ces motifs textiles, qui apparaissent essentiellement à partir du XIV^e siècle, sont à priori, une particularité occidentale de la figuration de l'Annonciation. Dans le monde byzantin, il ne semble pas qu'ils aient eu une fortune comparable. Dans la chrétienté orientale, le rôle de la tenture semble secondaire et plutôt décoratif (du moins si nous nous rangeons à l'avis d'Elena Papastavrou⁵¹⁷).

Assez fréquente dans les Annonciations de l'arc triomphal recensées ici (au moins douze occurrences), les tentures et rideaux s'y présentent de deux manières différentes. À Padoue, dans la chapelle des Scrovegni de même que dans l'église de Sant'Alessandro ad Argos de Villongo ou encore dans l'oratoire de San Bernardo à Monte Carasso, les voilages sont tous entrouverts. En revanche, dans les exemples de Santa Maria Assunta à Torre Boldone, San Martino à Quinto, San Giacomo à Bosco di Cellio, San Nazzaro e Celso à Sologno, San Martino à Caprino Veronese, San Martino à Ditto et Sant'Alessandro à Briona, la Vierge⁵¹⁸ se détache devant une tenture intégralement tendue sur le mur. Dans l'ensemble de ces exemples, l'étoffe

⁵¹⁵ Je souhaiterais ici remercier à nouveau mon amie et collègue Juliette Brack avec qui j'ai de très nombreuses fois échangé au sujet de ces dispositifs textiles, de leur importance et de leurs significations possibles dans le cadre de ces Annonciations présentes sur l'arc triomphal. Ses recommandations bibliographiques et ses intuitions, toujours très avisées, m'ont été d'une aide précieuse et sont à l'origine de nombreuses hypothèses que je formulerai ici au sujet de ces tissus. Je renvoie donc le lecteur à sa thèse en préparation « Textiles, matérialité et révélation du sacré dans la peinture de la Renaissance italienne (XV^e-XVI^e siècle) » qui devrait revenir plus en détail sur ces questions que je me contenterai (seulement) d'effleurer dans ce chapitre.

⁵¹⁶ Dans l'ensemble des Annonciations répertoriées dans ce corpus en façade, en revers de façade ou dans le sanctuaire (soit dix-sept au total), je n'ai pu repérer de tels dispositifs textiles qu'à deux reprises.

⁵¹⁷ E. PASTAVROU, *Recherche iconographique...*, p. 323.

⁵¹⁸ À Briona ce même voile se trouve également du côté de l'Ange, ce qui en fait un cas unique dans le corpus.

dépasse même des limites de la représentation puisqu'elle semble figurativement être accrochée au cadre décoratif de la scène (**fig. 11 et 102**).

Dans le cas de la chapelle Scrovegni, le rideau entrouvert joue très explicitement sur la métaphore de l'Incarnation comme le moment du « dévoilement » du plan divin. Le voile (ou *Velum*) s'associe de la sorte au sacrifice et à l'idée du mystère révélé. Dans le second cas de figure en revanche, puisqu'elle est uniquement tendue derrière la Vierge, il semble à première vue que cette tenture s'apparente davantage à un dispositif de mise en valeur de la sacralité mariale, rejoignant en cela la thématique assez large du « drap d'honneur ».

Toutefois, en y regardant de plus près, ce voile, rideau (ou *velum*), mentionné à de nombreuses reprises déjà dans les textes bibliques, y apparaît chargé d'une forte connotation métaphorique. Il renvoie en effet aux voiles et rideaux évoqués dans l'Ancien Testament. On nous y apprend que ceux-ci étaient tendus à l'entrée du temple et entre le Saint des saints et le reste de l'édifice⁵¹⁹ que le Grand Prêtre pouvait franchir (Lv 16, 2 et 12-15) et d'où il projetait des gouttes de sang le jour de l'Alliance (Lv 4, 6 et 17⁵²⁰). Dans les aménagements liturgiques des églises chrétiennes du Moyen Âge, ce *Velum* vétérotestamentaire peut donc aisément être associé aux voiles et courtines installés à la fois tout autour du chœur (« *per circuitum chori* »⁵²¹), mais aussi et surtout « *inter altare et chorum* »⁵²² et « *sub arco maiore* »⁵²³, de sorte qu'il existe dans l'église, comme le signale Guillaume Durand, trois sortes de voiles « celui qui couvre les choses saintes (*quod sacra operit*), celui qui sépare le sanctuaire du clergé

⁵¹⁹ Ex 26, 31-35 « Tu feras un rideau de pourpre violette et écarlate, de cramoisi et de fin lin retors, bordé de chérubins. Tu le mettras sur quatre colonnes d'acacia plaquées d'or, munies de crochets d'or, posées sur quatre socles d'argent. Tu mettras le rideau sous les agrafes, tu introduiras là derrière le rideau, l'arche du Témoignage, et le rideau marquera pour la séparation entre le Saint et le Saint des Saints. Tu mettras le propitiatoire sur l'arche du Témoignage, dans le Saint des Saints. Tu placeras la table à l'extérieur du rideau, et le candélabre en face d'elle du côté sud de la Demeure, et tu mettras la table du côté nord » ; 27, 31 ; 30,6 ; 35,12 ; 37, 3 ; Lv 4, 6, 17 ; 16, 2, 12-15 ; 21, 23 ; 24, 3 « C'est devant le rideau du Témoignage, dans la Tente du Rendez-vous, qu'Aaron disposera cette flamme. Elle sera là devant Yahvé du soir au matin, en permanence. Ceci est un décret perpétuel pour vos descendants » ; Nb 4, 5 ; 2 Ch 3, 14 ; 1 M 1, 22. Elena PASTAVROU (*op. cit.*, 2007, p. 327) rappelle également que, toujours dans l'ancien Testament, le *velum* (voile ou rideau) peut également évoquer la tenture qui sépare le bâtiment du temple de la cour : Ex 26, 36-37 « Tu feras pour l'entrée de la tente un voile broché de pourpre violette et écarlate, de cramoisi et de fin lin retors. Tu feras pour ce voile cinq colonnes d'acacia et tu les plaqueras d'or, leurs crochets seront en or, et tu couleras pour elles les cinq socles de bronze » ; 35, 15 ; 38, 18 « Le voile de la porte du parvis était broché, fait de pourpre violette et écarlate, de cramoisi et de fin lin retors » ; 39, 3-4 ; 40, 5 ; Nb 4, 31-32 ; 18, 7 ; Si 50, 5.

⁵²⁰ Lv 4, 6 et 17 : « Il trempera son doigt dans le sang et fera sept aspersions devant le voile, devant Yahvé ».

⁵²¹ Guillaume DURAND *Rationale divinarum officiorum* I, III, 34, A. Davril et T. M. Thibodeau (éd.), Turnhout, Brepols, 1995, (CCCM, 140).

⁵²² Ibid.

⁵²³ Ibid.

(*sanctuarium a clero diuidit*), et celui qui sépare le clergé du peuple (*clerum a populo secernit*) »⁵²⁴. Ces voiles, qui servaient en partie à cloisonner les espaces, étaient néanmoins mobiles et pouvaient être ouverts ou au contraire tirés à différents moments de la liturgie. L'objectif était alors soit de « révéler » la sacralité renfermée dans le sanctuaire, soit au contraire, de soustraire à la vue des fidèles (ou mêmes des clercs non-officiant) les mystères sacrés qui s'y jouaient. Amalaire de Metz, archevêque de Trèves et administrateur du diocèse de Lyon qui vécut à cheval entre le VIII^e et le XI^e siècle (775-850), évoque par exemple, dans la *Regula canonicorum* la dissimulation par le prêtre officiant (le lévite) du sacrement de l'eucharistie. À l'image du Grand Prêtre de la tradition juive, le lévite chrétien est le seul à pouvoir véritablement approcher l'autel et *voir* le mystère eucharistique, mystère qu'il occulte à la vue des autres membres de l'assistance, en tirant le voile qui sépare le sanctuaire du reste de l'édifice, car tous les hommes ne sont pas en mesure d'en apprécier la grandeur :

« Levitae inferunt oblationes in altaria ; levitae mensam Domini componunt ; levitae operiunt arcam testamenti. Non enim omnes vident alta mysteriorum quae operiuntur a levitis, ne videant qui veder non debent, et sumant qui servare non possunt »⁵²⁵.

Ainsi, comme l'explique Hans H. L. Jørgensen après une lecture de ce passage d'Amalaire, le rideau tendu au niveau de l'arc triomphal et tiré par le prêtre au moment de la célébration eucharistique constitue une véritable régulation visuelle qui « équivaut presque à une conjuration contre la vision des non-initiés »⁵²⁶. Ceci implique que la simple vision du rituel, peut être aussi puissante que sa réception même, justifiant le fait de le cacher aux regards des fidèles qui ne sont pas encore prêts à le recevoir, physiquement ou même visuellement⁵²⁷. Mais il est fort probable qu'à la suite de la bénédiction des saintes espèces, le *velum* ait ensuite été au moins en partie rouvert, une fois l'assistance spirituellement préparée. Par ailleurs, au cours de l'année liturgique, si l'on se réfère de nouveau au *Rationale* de Guillaume Durand, ce qui avait été caché aux regards tout le reste du temps est révélé ou « dévoilé », le jour du Vendredi saint. Alors :

« On ôte tous les voiles de l'église, parce que, lors de la Passion du Seigneur, le voile du temple fut déchiré, et que c'est par elle que nous

⁵²⁴ G. DURAND, *Rationale divinarum...*, I, III, 35.

⁵²⁵ AMALAIRES DE METZ, *Regula canonicorum*, I, VII, A.

⁵²⁶ Hans Henrik Lohfert JØRGENSEN, « Cultic Vision – Seeing as ritual : visual and liturgical experience in the Early Christian and Medieval Church », *The Appearances of Medieval Rituals*, Turnhout, Brepols, 2004, p. 190-191.

⁵²⁷ Ibid. p. 191.

a été révélée l'intelligence du roi spirituel, qui, auparavant, était cachée à nos yeux (...) c'est alors que la porte du royaume céleste nous a été ouverte »⁵²⁸.

Relatée dans les évangiles synoptiques (Mt 27, 51 ; Mc 15, 38 ; Lc 23, 45), la déchirure du voile fait l'objet de différentes lectures exégétiques en étant tantôt rattachée au ciel qui s'ouvre et qui donne accès au royaume de Dieu, tantôt à la chair même du Christ, littéralement « déchirée » lors de sa mort.

L'analyse de ces différents éléments offre de nouvelles clés de lecture permettant peut-être de mieux comprendre l'intérêt et la valeur métaphorique du voile, qu'il soit entièrement tiré ou entre-ouvert lorsqu'il se place du côté de la Vierge annoncée, et plus spécifiquement encore, lorsque celle-ci figure sur l'arc triomphal d'une église médiévale.

D'une part, le dispositif visuel vient évoquer le dispositif liturgique réel, ces voiles ou courtines tendus « *sub arco maiore* ». Cela paraît d'autant plus pertinent lorsque l'on observe les quatre exemplaires du corpus où le voile tendu derrière la Vierge s'accroche en trompe l'œil à la bordure décorative de la scène, à la manière des tentures feintes qui ornent presque systématiquement la partie inférieure des sanctuaires médiévaux. Dans ce cas, le voile peint pourrait soit redoubler le voile réel aujourd'hui disparu, soit – et c'est selon moi l'hypothèse la plus probable – s'y substituer, évoquant simplement un dispositif présent dans les édifices de grandes dimensions. Il est en effet à noter que les huit édifices dans lesquels ce dispositif textile est présent sont de très petites dimensions et pour certains à usage semi-privé.

Métaphoriquement, ce rideau peut d'autre part renvoyer – au même titre que la colombe ou que le Christ enfant – à l'Incarnation qui intervient durant la rencontre entre l'archange et la Vierge, en renvoyant par analogie à la chair du Christ. Enfin, la fissure du voile étant rattachée dans les évangiles à la mort du Christ et à l'ouverture de la porte du Royaume des Cieux, ces rideaux peints (ouverts ou fermés) renforcent la symbolique du lieu qu'ils accompagnent, faisant de l'arc triomphal la porte (ouverte ou fermée) conduisant à la demeure céleste, elle-même associée au sanctuaire.

⁵²⁸ G. DURAND, *Rationale divinarum...*, I, III,36.

III — EFFICACITÉ ET PERFORMATIVITÉ : FIGURER L'INCARNATION AU SEUIL DU SANCTUAIRE

1. L'image d'un impossible franchissement

Tous ces mécanismes visuels (voiles, colombe, rayons etc.) remplissent finalement tous le même objectif lorsqu'ils entrent dans la composition visuelle de l'Annonciation : celui de figurer l'Incarnation et donc de « figurer l'infigurable ». En évoquant cet épisode charnière et sa conception médiévale, il faut en effet nécessairement en revenir à sa définition oxymorique proposée par Bernardin de Sienne dans son sermon *De triplici Christi nativitate*. Le prédicateur franciscain n'y omet en effet aucun paradoxe, décrivant l'Annonciation comme le moment où :

« L'éternité vient dans le temps, l'immense dans la mesure, le créateur dans la créature. Dieu vient dans l'homme, la vie dans la mort, l'incorrupible dans le corruptible, l'infigurable dans la figure, l'indicible dans le discours, l'inexplicable dans la parole, l'incirconscribable dans le lieu, l'invisible dans la vision, l'inaudible dans le son, l'impalpable dans le tangible, le Seigneur dans l'esclavage, la source dans la soif, le contenant dans le contenu. L'artisan entre dans son œuvre, la longueur dans la brièveté, la largeur dans l'étroitesse, la hauteur dans la bassesse, la noblesse dans l'ignominie, la gloire dans la confusion »⁵²⁹.

Figurer le moment de l'Incarnation c'est donc s'attaquer à la représentation d'un infigurable, d'un impossible franchissement du divin vers l'humain. En cela, représenter l'Annonciation nécessite, comme l'a très justement exprimé Georges Didi-Huberman, le dépassement de l'opposition traditionnelle entre le visible et l'invisible. C'est en ce sens que l'on pourrait qualifier l'Annonciation « d'image limite » ou « d'image seuil » au sens où sa représentation nécessite le dépassement de l'impossibilité théorique de « ce qui est au-delà de tout »⁵³⁰. Or, c'est précisément parce qu'elle exprime, peut-être encore plus que tout autre image, l'idée d'un passage mais aussi et surtout d'une conjonction entre l'Homme et Dieu, que l'Annonciation trouve intuitivement sa place autour des portes et des différentes zones

⁵²⁹ BERNARDIN DE SIENNE, *Pagine scelte*, avec introduction et notes critiques de Dionisio Pacetti, Milan, Vita e Pensiero, 1950, passage cité par Daniel ARASSE, *L'annonciation italienne : une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 2010, [1999], p. 10.

⁵³⁰ Emmanuel HOUSSET, « L'art sacré, un art impossible », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 100/2, 2016, p. 250. Il est toutefois à noter ici que l'auteur applique cette formule à la figuration de la Crucifixion (ou du moins de l'ostentation de la plaie au côté) et non de l'Annonciation. Il est d'ailleurs évident qu'une telle affirmation peut être proférée au sujet de l'une et l'autre de ces deux scènes, raison pour laquelle nous reviendrons sur ces questions dans le chapitre suivant.

d'articulation entre les espaces au sein de l'église⁵³¹. Nous avons eu l'occasion de voir en effet qu'en dehors de l'arc triomphal, l'Annonciation se rencontre également de manière récurrente en encadrement du portail d'entrée à l'intérieur ou à l'extérieur de l'église. Parfois même, cette Annonciation extérieure sera redoublée par l'Annonciation d'écoinçons⁵³², inscrivant cette scène charnière à la fois dans la dynamique axiale de l'édifice ecclésial et dans la perspective circulaire du temps chrétien.

Par ailleurs, comme l'Annonciation, l'arc triomphal est en lui-même le lieu où se réalise un impossible franchissement. Il marque en effet, avec le jubé ou le *tramezzo*, la limite à priori infranchissable entre la nef et le sanctuaire. Pourtant, cette limite ne cesse d'être franchie, par le prêtre officiant dans un premier temps, et puis par le divin lui-même au moment de la célébration eucharistique. L'arc à l'entrée de l'abside – sous lequel seul le prêtre peut passer – peut en effet être interprété comme la porte close d'Ézéchiel (Ez 44, 1-2⁵³³) que personne ne pouvait franchir car le Seigneur y était entré. Or, ce passage est également évoqué dans une lecture typologique des évangiles pour interpréter l'Incarnation miraculeuse de Jésus dans le sein inviolé de Marie. Georges Didi-Huberman, en évoquant la tradition byzantine de la représentation de l'Annonciation sur les deux piédroits de l'arc triomphal ou sur chacun des battants de la porte Royale, décrit ainsi :

« Ce dispositif « en porte » [qui permettait] à la fois de jouer sur la distance [...] et sur l'idée du franchissement du seuil qui fait de toute Annonciation le support d'une sorte de rite de passage : le passage du Verbe dans la chair close de Marie permettant le passage de l'humanité dans un temps nouveau, celui de la rédemption, où le ciel s'ouvre enfin aux pécheurs repentants »⁵³⁴.

2. Une borne chronologique et spatiale : « au centre du temps divin »

En outre, et comme l'ont rappelé tour à tour Louis Marin⁵³⁵, Daniel Arasse et à nouveau Georges Didi-Huberman, l'Annonciation, si elle est un instant historique – fixé un 25 mars –,

⁵³¹ J. BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 83.

⁵³² Dans le corpus, ce cas de figure ne se rencontre en réalité qu'à Bellinzona.

⁵³³ « Il me ramena vers le porche extérieur du sanctuaire, face à l'Orient. Il était fermé. Yahvé me dit : ce porche sera fermé. On ne l'ouvrira pas, on n'y passera pas, car Yahvé, le Dieu d'Israël, y est passé. Aussi sera-t-il fermé ».

⁵³⁴ Georges DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico : Dissemblance et Figuration*, Paris, Flammarion, 1995, p. 243.

⁵³⁵ Je renvoie ici aux schémas proposés par l'auteur aux pages 179 et 181 dans son chapitre sur les « Annonciations Toscanes », dans *Opacité de la peinture essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, édition de l'Écoles, EHESS, 2006.

est aussi, comme son nom l'indique, une « annonce », la préfiguration d'un événement pourtant déjà lui-même *annoncé* dans un passé lointain. Cette triplicité du temps de l'Annonciation, à la fois passé, présent et futur, s'exprime déjà assez bien dans le texte biblique de l'évangile de Luc où les trois temps concordent : « Et l'ange lui dit : [...] Voici que tu concevras dans ton sein et enfanteras un fils, et tu l'appelleras du nom de Jésus »⁵³⁶. Dans le récit au passé simple, les dialogues mêlent présent et futur. C'est ainsi que « *ecce*, mot de présent (« voici »), se conjugue là au futur, *concupies* (« tu concevras »). Un futur qui a pourtant été dit et écrit, dans un lointain passé, sous la forme d'une prophétie »⁵³⁷. Par ailleurs ce futur du récit biblique « est aussi prononcé comme quasi-performatif, il est prononcé pour avoir effet dans le présent »⁵³⁸. De ce fait,

« le sens de l'Annonciation ne se réduit pas à son seul événement narratif, l'instant où il advient, porteur de temporalités futures et/ou passées, indissociable du « plan divin » de la Rédemption au sein duquel il prend place et qui lui donne sa signification véritable »⁵³⁹.

On comprendra alors que l'Annonciation constitue un moment charnière du récit biblique, un véritable « seuil » historique entre l'Ancienne et la Nouvelle Alliance. Dans une perspective linéaire, l'Annonciation se trouve en effet au centre du Temps chrétien qui se développe « négativement et positivement autour de la naissance du Christ : avant et après Jésus-Christ »⁵⁴⁰. Par ailleurs, en se plaçant du côté de la communauté chrétienne tournée vers la perspective du Salut, il est intéressant de constater que le 25 mars, jour de l'Annonciation et de l'Incarnation du Christ – nouvel Adam –, est également l'anniversaire de la Création par Dieu du premier Homme à partir du limon de la terre. C'est également un 25 mars que la faute originelle qui a entraîné la chute de l'Humanité, a été commise. Enfin, « l'ultime » 25 mars est aussi celui de la « mort salvatrice de Jésus » sur la Croix qui confère à l'Humanité déchue la promesse du Salut. C'est en ce sens que Didi-Huberman parle au sujet de l'Annonciation d'un épisode de « concrétion temporelle » où « chacun des trois éléments commémore les deux autres ou figure les deux autres, selon une circularité typique de la pensée religieuse »⁵⁴¹.

C'est la raison pour laquelle, dans la majorité des Annonciations recensées au sein du corpus, l'annonce (*anticipatio*) de l'événement est matérialisée par la présence du livre ouvert

⁵³⁶ *et ait angelus ei [...] ecce concupies in utero et paries filium et vocabis nomen eius Iesum* (Lc 1, 30-31).

⁵³⁷ G. DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico...*, p. 224-225.

⁵³⁸ Ibid.

⁵³⁹ D. ARASSE, *L'Annonciation italienne...*, p. 27.

⁵⁴⁰ Jacques LE GOFF, *La civilisation de l'occident médiéval*, Paris, Flammarion, 2008, p. 143.

⁵⁴¹ G. DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico...*, p. 238.

contenant le passage de la prophétie d'Isaïe qui se réalise alors. De même, le futur (la *prefiguratio*) peut être évoqué dans l'image elle-même par la présence de l'Enfant déjà coiffé du nimbe crucifère. Dans certains cas remarquables, comme dans l'église abbatiale de Viboldone, la triplicité du temps de l'Annonciation est abordée par une association encore plus complexe et subtile de plusieurs images au niveau de l'arc triomphal. Ici, la scène en question n'est d'ailleurs pas directement figurée sur l'arc mais sur le voûtain de la quatrième travée qui le surmonte. Visuellement l'Annonciation est donc placée dans le prolongement vertical de la scène sous-jacente de la Crucifixion qui occupe l'intégralité de l'arc séparant la quatrième de la cinquième travée du vaisseau central de la nef, et que l'on pourrait qualifier d'arc triomphal. Cette même Crucifixion est enrichie dans les écoinçons de l'arc par la présence de deux médaillons figurant les bustes d'Ève et d'Adam, ce dernier tenant entre ses doigts la pomme de l'Arbre de la connaissance. Ici donc, sur un même élément structurant de l'espace ecclésial, au centre symbolique de l'église, sont évoqués aussi bien le moment éternellement « présent » de l'Incarnation (l'Annonciation) que sa raison d'être, qui n'est autre que le rachat du péché originel (passé) rendu possible par le sacrifice sanglant du Christ sur la croix (qui reste virtuellement à venir si l'on se place dans le présent de l'Annonciation). Et, parce que l'Annonciation n'est pas simplement un récit mais déjà une fin, un accomplissement ou plus généralement « une *apocalypse* », elle peut être considérée comme un premier acte « eschatologique de Dieu »⁵⁴² qui « ouvre le temps pour la fin des temps ». Or, à Viboldone précisément, l'image canonique de la fin des Temps, celle du Jugement dernier, figure également sur ce même élément structurant de l'espace ecclésial, au revers de l'arc triomphal⁵⁴³.

Mais il me semble aussi, et surtout, que c'est précisément sa place, au centre du temps chrétien qui rend l'Annonciation particulièrement propice à l'ornementation de l'arc triomphal, lui-même situé au centre symbolique de l'édifice ecclésial, entre la nef et le sanctuaire.

⁵⁴² Dans sa lecture du récit biblique de l'Annonciation Louis LEGENDRE (*L'Annonce à Marie : Lc 1, 26-38, une apocalypse aux origines de l'Évangile*, Paris, Cerf, 1981) signale en effet que : « Cette révélation est une apocalypse : la venue du Fils de Dieu est l'accomplissement définitif des promesses, l'œuvre finale de l'Esprit, l'acte eschatologique de Dieu » (p. 214-215). Il précise également que « L'Annonce à Marie entend fondamentalement rapporter un événement d'apocalypse » (p. 135).

⁵⁴³ Une même association également « invisible » depuis l'entrée de l'édifice entre la Faute originelle, l'Annonciation et la Crucifixion se rencontre également, comme je l'ai brièvement évoqué dans le premier chapitre de cette seconde partie, dans l'axe longitudinal de l'oratoire Biraghi de Solaro.

3. L'Annonciation d'encadrement : une « image seuil »

a) Ouvrir l'Annonciation pour « ouvrir le temps »

Or, en se disloquant et en se plaçant sur les écoinçons en encadrement de l'arc triomphal, l'Annonciation « s'ouvre » littéralement sur l'ensemble de l'espace de l'église et laisse ainsi entrer ou s'échapper d'elle toutes les autres représentations, toutes les autres histoires, antérieures ou postérieures à l'événement historique qu'elle relate. L'Annonciation d'écoinçons est comme traversée par le temps et les images. C'est alors précisément l'ouverture de l'Annonciation qui permet de replacer celle-ci dans l'éternité et la cyclicité qui est la sienne, au centre des trois temps : passé, présent et futur.

Théologiquement, l'efficacité de l'Annonciation d'encadrement réside également dans sa matérialisation immatérielle de « l'intervalle sacré » entre la Vierge et l'ange Gabriel. Ce que Louis Marin définit comme « l'entre-deux » des figures, en prenant l'exemple de *l'Annonciation* paradigmatique de Domenico Veneziano⁵⁴⁴, est, dans le cas de ces Annonciations d'écoinçons, occupé par le vide, c'est-à-dire par l'ouverture elle-même qui, par définition, ne montre rien mais peut tout suggérer. Contrairement à la porte résolument close au loquet démesuré de *l'Annonciation* réalisée par Domenico Veneziano en 1445 pour la prédelle du retable de Santa Lucia dei Magnoli (**fig. 287**) qui vient « montrer le caché comme caché, figurer l'infigurable comme infigurable ⁵⁴⁵», l'ouverture de l'Annonciation d'écoinçons présente au cœur même de la scène le moment de l'Incarnation et préfigure efficacement le Sacrifice. De fait, l'un comme l'autre sont suggérés et actualisés par la présence de la table d'autel – dans l'ouverture de l'arc triomphal (et donc de l'Annonciation) – où ces événements sont renouvelés et actualisés lors de la célébration eucharistique. D'ailleurs, sans évoquer à nouveau le cas particulièrement éloquent de l'usage probable des colombes liturgiques à la chapelle Scrovegni (et sans doute dans d'autres églises), il convient néanmoins de noter qu'il est assez fréquent, à l'intérieur du corpus rassemblé, que l'Annonciation de l'arc triomphal « s'ouvre » sur la figuration, dans le sanctuaire ou sur *l'antependium* de l'autel lui-même, du corps du Christ sacrifié (Crucifixion, *Imago Pietatis*, Descente de Croix...)⁵⁴⁶, faisant ainsi advenir au centre de l'Annonciation, le Sacrifice qu'elle préfigure.

⁵⁴⁴ Au sujet de cette « Annonciation paradigme » et de son traitement perspectif voir notamment : John R. SPENCER, « Spatial Imagery of the Annunciation in Fifteenth Century Florence », *The Art Bulletin*, vol. 37, n°4, 1955, p. 273-280 ; L. MARIN, *Opacité de la peinture...*, p. 184-185 ; D. ARASSE, *L'Annonciation italienne...*, p. 17-18 et 80-81.

⁵⁴⁵ L. MARIN, « Annonciations ou les secrets du tiers », *Trois*, vol 3, n°3, 1988, p. 37.

⁵⁴⁶ Je reviendrai plus en détail dans le chapitre suivant sur le sanctuaire et son décor.

Dans une telle configuration, « l'intervalle qui sépare Gabriel et Marie constitue aussi très exactement ce qui les relie puisque, pour rapporter visuellement les deux figures l'une à l'autre, le regard doit passer par une ou plusieurs images dont le thème se trouve ainsi placé au cœur de la représentation »⁵⁴⁷. Les lieux de l'ange et de la Vierge se constituent ainsi, dans le cas de ces Annonciations d'encadrement, non seulement comme les lieux de l'action, ceux du colloque angélique, mais également en véritables « lieux de mémoire au sens très précis de *l'ars memoriae* [...] donné à ce mot. Ils sont de vastes systèmes d'images et de lieux faits pour se rappeler les uns les autres »⁵⁴⁸.

b) Ouvrir l'Annonciation pour résoudre la question du lieu

Mais, au-delà de ces considérations liturgiques et mnémoniques liées à la position de la scène dans l'espace ecclésial, il me semble que ces Annonciations « ouvertes » de part et d'autre de l'arc triomphal – ou même de la porte d'entrée de l'édifice – permettent de résoudre la question du cadre de la scène, de son lieu, qui est, comme l'avait déjà si justement évoqué David Robb, au cœur des recherches iconographiques aux XIV^e et XV^e siècles.

L'ange « Passeur de seuils »

Cette question du lieu de l'Annonciation est en effet assez difficile à résoudre si l'on s'en tient à la seule lecture du texte de l'Évangile de Luc puisque celui-ci reste très laconique et ambigu à ce sujet. Si pour venir à la rencontre de la Vierge, Gabriel « envoyé » en mission par Dieu, « entre » bien quelque part à la fin de la scène, le récit de Luc ne mentionne pas sa sortie à proprement parler. Le récit induit ainsi une dimension volatile de l'ange qui semble simplement disparaître à la fin de l'entrevue dont le récit s'achève sur cette simple formule :

« Marie dit alors : « Je suis la servante du Seigneur ; qu'il m'advienne selon ta parole ! » Et l'ange la quitta. »

Cette ambiguïté du récit tient en réalité à la nature même de l'ange annonciateur qui, en tant que messenger, fait le lien entre deux espaces opposés (le ciel et la terre) et apparaît ainsi constamment en mouvement. Louis Marin le définit ainsi comme « un énigmatique passeur de seuil » qui est tout entier « mouvement, transit, franchiseur d'espace et de seuils » qui « ne se

⁵⁴⁷ D. ARASSE, *L'Annonciation italienne...*, p. 27.

⁵⁴⁸ G. DIDI-HUBERMAN, *L'image ouverte : Motifs de l'Incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, p. 216.

fait pas voir » et « n'est pas vu »⁵⁴⁹. L'espace de l'Annonciateur est en effet suspendu à la problématique prégnante durant toute la période médiévale qui est de savoir si les anges possèdent une corporéité physique, une étendue mesurable et s'ils peuvent ou non être circonscrits en un lieu. Comme le souligne Laurent Bolard à la suite de Louis Marin, dans son article intitulé « l'ange passeur de seuil », il est possible de retrouver chez Thomas d'Aquin quelques éléments de réponse à cette question⁵⁵⁰. Pour le théologien et philosophe dominicain qui reprend en cela certaines conceptions aristotéliennes, les lieux sont des surfaces occupées par des corps. Il convient alors :

« à l'ange d'être dans un lieu. Cependant, être dans un lieu se dit de façon équivoque pour l'ange et pour un corps. Le corps est dans un lieu parce qu'il est appliqué selon le contact de la quantité dimensionnelle : les anges n'ont pas cette sorte de quantité ; ils n'ont que la quantité virtuelle. [...] L'ange n'est donc ni mesuré par un lieu, ni affecté par une position dans le continu [...] bien loin d'être contenu par le lieu qu'il occupe, [il] l'enveloppe d'une certaine manière »⁵⁵¹.

En raison de cette « virtualité » du corps de l'ange, Bernard de Clairvaux considère que les anges ont la faculté de passer au travers des portes et des murs. « Aussi, même à ce moment-là, la Vierge très prudente avait fermé sur elle sa demeure, mais pour les hommes, et non pour les anges »⁵⁵². Iconographiquement, cette caractéristique de l'archange « passeur de seuil » peut être signalée de différentes manières. Dans les Annonciations de Corzoneso, Sant'Abbondio à Côme ou encore Tirano par exemple, l'incirconscripibilité du corps angélique est rendue tangible par le débordement des ailes ou bien des membres de celui-ci à l'extérieur du cadre de la peinture. Dans l'Annonciation peinte à fresque dans l'encadrement de la porte extérieure de Santa Maria in Strada à Monza (**fig. 69-70**), le choix de Giusto de Menabuoi pour manifester l'ambiguïté de la « localisation » de l'ange est plus subtil. Ici, les motifs incisés à l'arrière-plan du « panneau » sur lequel est représenté l'ange, laissent penser que celui-ci figure en avant d'une porte dont on comprend qu'elle est ouverte, en observant l'extrémité droite du

⁵⁴⁹ L. MARIN, *Opacité de la peinture...*, p. 165-166.

⁵⁵⁰ Laurent BOLARD, « L'ange passeur de seuil », *Études théologiques et religieuses*, institut protestant de théologie, 2012/3, Tome 87, p. 265-278 (ici plus spécifiquement p. 267-268) et L. Marin, *Opacité de la peinture...*, p. 160 et note n°20.

⁵⁵¹ THOMAS D'AQUIN, *Summa theologiae*, Paris, Cerf, [éd. 1984], Question 52, art. 1. Il faut toutefois noter, comme me le faisait remarquer Sylvain Piron, que cette conception de Thomas a été critiquée et que la question de la présence des anges en un lieu est restée un point intensément débattu dans la scolastique.

⁵⁵² BERNARD DE CLAIRVAUX, *À la louange de la Vierge Mère*, dans *Œuvres complètes*, Marie-Imelda Huille, Joël Regnard (éd.), Paris, Cerf, 2009, Homélie 3, § 1, cité par Laurent BOLARD, « L'ange passeur... », p. 268.

« panneau » de la Vierge dans lequel se retrouve le même motif. Marie se trouve, quant à elle, dans un espace architecturé, sans doute celui de sa chambre. L'ange annonciateur se tient donc ici littéralement sur le pas de la porte, sur le seuil. Un seuil qu'il s'apprête malgré tout à franchir, ou plutôt qu'il est en train de franchir, accompagné par la colombe du Saint-Esprit qui se trouve, elle, du côté de la Vierge. En plaçant Gabriel devant une porte et en le reliant spatialement à la porte de l'entrée de l'église, Giusto révèle la nature mouvante de l'ange et signale de manière particulièrement explicite toute la duplicité du seuil, puisque, selon la formule de Grégoire le Grand « quiconque se tient à une porte est en partie au-dedans en partie au dehors »⁵⁵³.

Figurer le lieu de l'Incarnation

D'ailleurs, en reprenant la lecture du récit de l'Annonciation de l'évangile de Luc, on se rend compte que cette ambiguïté sur la localisation de l'ange, peut être perceptible également dans sa manière de s'adresser à la Vierge. Gabriel s'y adresse en effet vocalement à Marie, d'abord en la saluant : « Réjouis-toi, comblée de grâce, le Seigneur est avec toi » (Lc 1, 28), et ensuite en répondant à ses interrogations : « L'ange lui répondit » (Lc 1, 35). Mais, au verset 30, l'ange entend également les interrogations que la Vierge se formule en elle-même lorsqu'au verset 29 elle « se demandait ce que signifiait cette salutation ». Dans ce dialogue, comme le signalait déjà « en linguiste » Louis Marin, Gabriel apparaît donc « à la fois intérieur et extérieur à Marie, intérieur pour entendre sa question qui est celle du “sens” et extérieur à elle pour y répondre par une parole proférée »⁵⁵⁴ : « Et l'ange lui dit » (Lc 1, 30). L'ange est donc dans un lieu, celui dans lequel « il entre », mais, si ce lieu est aussi celui de la Vierge elle-même « *Porta Coeli* », il ne lui est pas impossible d'entrer également dans l'intériorité de cette dernière.

Pour mieux comprendre ce point, il suffit de se pencher sur l'Annonciation peinte par Giotto sur les écoinçons de l'arc triomphal de la Chapelle des Scrovegni (**fig. 258**) qui, à l'instar de celle de Domenico Veneziano, pourrait aisément être qualifiée de « paradigmatique » dans sa gestion de la problématique du lieu. En effet, dans cet exemple comme dans toutes les Annonciations que nous avons qualifiées « d'annonciations d'écoinçons », l'artiste disjoint volontairement le lieu du colloque angélique en plaçant les deux protagonistes de part et d'autre de l'ouverture de l'arc triomphal. Toutefois, les deux pièces rouges vues en perspective et dans lesquelles se trouvent l'ange et la Vierge, sont rigoureusement identiques et symétriques, à

⁵⁵³ GREGOIRE LE GRAND, *Homélie sur Ézéchiel*, Charles Morel (éd.), Paris, Cerf, 1990, II, I, 15.

⁵⁵⁴ L. MARIN, *Opacité de la peinture...*, p. 180-181.

l'exception du pupitre que l'on ne trouve que du côté de la Vierge. De cette façon, comme l'explique Georges Didi-Huberman, Giotto va jusqu'à :

« suggérer une véritable aporie de l'espace naturel : ces lieux sont autres puisqu'ils sont bien séparés dans l'église, et puisque le bon sens ne saurait imaginer que deux corps occupent physiquement le même lieu ; mais ces lieux sont aussi, d'une certaine façon (virtuelle), le même, indiquant que là où se prononce le message angélique, là s'incarne le Verbe divin »⁵⁵⁵.

Dans cette scène à la fois disloquée et unitaire, le Verbe divin – de même que la parole angélique – s'immiscent et s'incarnent donc dans le lieu de la Vierge, dans « ce là [...] [qui] n'est autre que Marie elle-même »⁵⁵⁶. En ce sens, l'ouverture de l'arc triomphal qui sépare les deux protagonistes – à la fois physiquement dans l'église et « virtuellement » dans l'image – pourrait symboliser la distance spirituelle qui les sépare⁵⁵⁷, tout en matérialisant l'ouverture paradoxale du corps de la Vierge qui laisse pénétrer en elle la parole de l'Ange et le Verbe divin.

Cette typologie giottesque de l'Annonciation d'écoinçon, si elle se présente à la chapelle des Scrovegni dans sa forme sans doute la plus aboutie et la plus complexe, ne doit pas pour autant être considérée comme un *unicum* au sein du corpus. Il me semble au contraire que sa réinterprétation sous le pinceau d'autres artistes atteste de son efficacité symbolique. Ce même schéma de composition se rencontre ainsi dans l'Annonciation de l'arc triomphal de San Zeno Maggiore à Vérone. Comme à Padoue, Gabriel et Marie sont installés dans deux espaces, presque rigoureusement identiques où seul le fond diffère. Du côté de la Vierge, le pupitre et les livres occupent l'arrière-plan du petit édicule architecturé dans laquelle elle se trouve, tandis que du côté de l'ange – messenger céleste – le fond de la pièce est laissé « vide », simplement peint en bleu

⁵⁵⁵ G. DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico...*, p. 244.

⁵⁵⁶ Ibid.

⁵⁵⁷ Sulamith BRODBECK, « Arc triomphal et structure de l'espace ecclésial dans les églises normandes de Sicile (XII^e siècle) », *Cahier archéologique*, Paris, A et J Picard, 2014, p. 59 et Otto DEMUS, *Byzantine Mosaic Decoration : Aspects of Monumental Art in Byzantium*, New York, Aristide D. Caratzas Pub, 1973, p. 23.

CHAPITRE 7 – SE PLACER PARMI LES ELUS

À l'issue d'un chapitre presque entièrement consacré à l'Annonciation, et avant de poursuivre notre exploration de l'église vers son sanctuaire, rappelons le principal résultat auquel nous sommes parvenus quant à l'éloquence de son adéquation à l'arc triomphal. À travers une étude minutieuse de l'embles des Annonciations recensées dans le corpus au niveau de l'arc triomphal, nous avons pu voir que c'était le caractère intrinsèquement paradoxal et charnière de cet épisode de conjonction entre l'humain et le divin qui rend l'Annonciation particulièrement propice à l'ornementation de cet espace, puisque celui-ci marque également une transition symbolique et architectonique majeure entre l'espace plébein et le sanctuaire.

Mais, une fois ce constat établi, ne pourrait-on penser qu'une image plus directement eschatologique, à l'instar du Jugement dernier, pourrait elle-aussi trouver assez logiquement sa place au niveau de l'arc triomphal ?

Dans ses réflexions sur l'iconographie médiévale et la polarisation de l'édifice cultuel par son décor, Jérôme Baschet avait déjà rapproché les deux épisodes et affirmé la pertinence de leur association aux différents espaces de transition à l'intérieur de l'église en affirmant que :

« Du fait de leur statut de seuils, portes et espaces d'accueils constituent également un emplacement pertinent pour des thèmes iconographiques exprimant un passage, qu'il s'agisse d'une conjonction (comme l'Annonciation, moment d'union de l'humain et du divin) ou d'une séparation (comme le Jugement dernier) »⁵⁵⁸.

Or, dans ses travaux menés sur la représentation de l'enfer et du Jugement dernier en France et en Italie dans les derniers siècles du Moyen Âge, le même Jérôme Baschet avait pu constater le glissement progressif de la représentation de ce thème depuis le mur de contre-façade, où nous l'avons également observé, vers la zone du sanctuaire à partir du milieu du XIII^e siècle. Ainsi, malgré sa présence toujours récurrente en revers de façade, pour toutes les

⁵⁵⁸ J. BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 83.

raisons que nous avons pu passer en revue auparavant⁵⁵⁹, le Jugement dernier migre petit à petit à l'intérieur de l'édifice pour s'établir un temps, dans le courant du XIV^e siècle, comme le note Baschet, au niveau de l'arc triomphal⁵⁶⁰.

Ainsi localisée, le sens qui pouvait être octroyé à cette iconographie lorsqu'elle figurait en revers de façade ou même à l'extérieur de l'édifice, se modifie totalement. En se plaçant ainsi au sommet de l'arc triomphal, le regard du Christ Juge situé au centre de la scène, pèse sur le fidèle durant toute la durée de l'office, et plus uniquement lorsque celui-ci franchit le seuil de l'église. De la même manière la vision infernale, constituante indispensable de la scène, même si elle a tendance à être moins développée dans ces Jugements derniers situés sur l'arc triomphal que dans ceux du revers de façade, est néanmoins présente et elle-aussi constamment sous le regard du fidèle. C'est pourquoi, Jérôme Baschet voit dans cette configuration, une volonté de conférer à l'enfer et au « négatif » une plus grande visibilité⁵⁶¹, agissant comme une sorte de contre-exemple pour le fidèle qui se voit par là même poussé à vouloir rejoindre à l'opposé le cortège des élus. Et c'est en effet ce que traduit cette disposition du Jugement dernier sur l'arc triomphal, dans laquelle les élus « en se dirigeant vers le Christ, [...] s'approchent de l'axe médian de l'église, comme pour entrer dans le saint des saints, tandis que les damnés s'en éloignent, repoussés hors de l'abside »⁵⁶². Ce qui fait de l'abside l'unique « refuge des justes », par opposition à la nef. À l'inverse pourtant, lorsqu'il se situe en revers de façade, le Jugement dernier se trouve matériellement derrière le fidèle, à qui s'offre alors, généralement, dans conque absidiale, une vision théophanique atemporelle et paradisiaque⁵⁶³. Cela suggère, qu'au moins durant le temps de l'office, le fidèle prend symboliquement place parmi les élus à qui il est donné de contempler la Majesté divine.

⁵⁵⁹ Se référer directement au chapitre 5.

⁵⁶⁰ J. BASCHET, « L'enfer et son lieu : rôle fonctionnel des fresques et dynamisation de l'espace cultuel », dans S. Boesch Gajano et L. Scaraffia (éds.), *Luoghi sacri e spazi della santità*, Turin, Rosenberg & Selier, 1990, p. 558 : « [...] on a constaté, au cours de la période étudiée [XII^e-XV^e siècle], un glissement progressif des images du Jugement, depuis le revers de façade jusqu'à l'abside, en passant au XIV^e siècle, par une disposition fréquente sur le mur droit (ex : Santa Croce à Florence, Cathédrale San Francesco à Brescia, San Michele à Paganico, Sant'Anastasia et Sant'Eufemia à Vérone, San Fiorenzo à Bastia, Nostra Signora del Santo Sepulcro à Rezzo) ou sur l'arc triomphal ».

Notons ici au passage que les Jugements derniers de Sant'Anastasia et de Sant'Eufemia, étant situés sur l'une des deux parois latérales du sanctuaire, et donc totalement invisibles depuis la nef, n'ont pas été directement comptabilisés dans le corpus de cette thèse. Nous aurons néanmoins l'occasion de les commenter rapidement dans la troisième partie de ce chapitre en les comparant au Jugement dernier de l'église abbatiale de Viboldone.

⁵⁶¹ J. BASCHET, « L'enfer et son lieu... », p. 557.

⁵⁶² Ibid. L'auteur se réfère ici plus spécifiquement aux fresques de l'arc triomphal de l'église Santa Maria Maggiore de Tuscania dans le Latium.

⁵⁶³ J. BASCHET, *L'iconographie...*, p. 84.

Si ce déplacement semble constituer une tendance générale à l'échelle de la péninsule italienne, l'adoption de ce modèle ne se vérifie cependant pas aussi systématiquement en Lombardie et en Vénétie. En effet, une telle configuration est même extrêmement rare dans l'ensemble du corpus, puisqu'elle ne se rencontre de manière certaine qu'à trois reprises⁵⁶⁴, dans l'église abbatiale de Viboldone, l'oratoire Porrò de Lentate sul Seveso et l'oratoire de la Santissima Trinità de Feltre. Néanmoins, s'il m'a semblé intéressant de consacrer un chapitre à ces édifices qui font presque office d'exception au sein de la série, c'est que ceux-ci ont en commun une volonté de glorification du commanditaire de leurs décors qui passe justement par ce déplacement de la représentation du Jugement dernier. D'ailleurs, et bien qu'un Jugement dernier à proprement parler ne figure pas directement sur leurs arcs triomphaux, ce chapitre sera également l'occasion de revenir sur le décor d'autres édifices à destination à la fois privée et publique, dont le décor fut en partie conçu à la gloire et pour le Salut de leurs commanditaires, tels que l'oratoire Porrò de Mocchirolo ou la chapelle Scrovegni de Padoue.

Enfin, avec les exemples de l'église dominicaine de Sant'Agostino à Padoue et de l'abbatiale de Viboldone nous verrons comment, dans un contexte architectural originellement public, seigneurs et prévôts vont utiliser l'arc triomphal et le sanctuaire pour mettre en image leur propre Salut. Plus spécifiquement, le cas de Viboldone nous permettra d'observer comment la localisation « insolite » du Jugement dernier, peut servir à la glorification d'un seul personnage et à la manifestation d'une ambition privée de la part du commanditaire de cette image.

I — LA MISE EN IMAGE DU JUGEMENT DERNIER ET DE LA RÉDEMPTION DANS LES ORATOIRES SEMI-PRIVÉS.

1. L'oratoire Porrò à Lentate sul Seveso : « L'un des décors les plus profanes et les plus courtois de toute la Lombardie médiévale »

Commençons donc avec l'oratoire Porrò de Lentate sul Seveso, dont il faudra au préalable, pour bien percevoir dans toute sa complexité l'intérêt du positionnement du Jugement dernier au niveau de l'arc triomphal, décrire l'agencement général de l'ensemble du décor.

⁵⁶⁴ Il me semble probable qu'un Jugement dernier ait pu, en partie, occuper l'arc triomphal de l'oratoire Porrò de Mocchirolo, si proche dans le reste de son décor de celui de Lentate sul Seveso, mais rien ne permet de l'affirmer avec certitude.

a) Historique de sa construction, datation et attribution du décor

Ce petit édifice semi-privé appartient à la série de ces fondations nobiliaires du *contado* milanais rapidement évoquées au chapitre 3. Il se situe sur la place principale de Lentate sul Seveso au nord de Milan, à côté du château appartenant à son commanditaire Stefano Porrò⁵⁶⁵. Issu d'une des plus anciennes familles gibelines de la cour des Visconti⁵⁶⁶ auxquels il est lui-même affilié par sa mère⁵⁶⁷, Stefano Porrò occupe des fonctions de conseiller et homme d'armes à la cour de Gian Galeazzo Visconti⁵⁶⁸. À ce titre il participe à de très nombreuses ambassades diplomatiques entre 1360 et 1369, à Ferrare, Padoue, Vérone, Venise et à la cour des Gonzague de Mantoue⁵⁶⁹ mais également auprès de Charles IV de Bohême qui lui octroie le titre héréditaire de comte Palatin le 27 août 1368. C'est à la suite de cette distinction que Stefano Porrò fait ériger l'oratoire de Lentate.

L'architecture de l'édifice, conçu à l'image de la Chapelle des Scrovegni à Padoue pour servir de mausolée familial, sera achevée en 1369 comme on le devine grâce à une inscription présente sur la pierre du tombeau du conte à l'intérieur de l'édifice⁵⁷⁰, qui laisse également transparaître l'ambition de Stefano Porrò et sa volonté de concevoir un monument qui soit aussi bien le reflet de son prestige politique que de sa dévotion religieuse⁵⁷¹ :

Dans la septième partie de l'année du Seigneur 1369 / Cette œuvre, cette église, ce vénérable temple/. Dédié à saint Étienne, qui fut le premier à recevoir / la palme du martyr et mérita la couronne/ Construit par Stefano Porrò, qui prit son nom/ Il naquit du noble sang de son père/ Beltramo Porrò, premier rejeton/ De l'unique lignée des Porrò, que les anciens appelaient « Gagliardi »/ il fit partie de l'important/ Conseil de Gian Galeazzo, seigneur de Lombardie/ Charles IV le fit comte, anoblissant sa lignée/ C'est là qu'il voulut et choisit le sépulcre où il pourrait demeurer après sa mort avec son épouse bien-aimée/ Et avec ses enfants/ Son épouse était née de sang noble/ Elle s'appelait Caterina/ Et elle était d'une grande beauté/ Sa vertu n'était pas inférieure à l'attrait de son corps/ Il donna un revenu à l'église, avec lequel chaque prêtre/ Pouvait vivre et avec lequel le clergé pouvait

⁵⁶⁵ Néanmoins il est probable que ce château n'ait pas été la résidence principale de Stefano Porro. Celui-ci vivait en réalité dans une résidence située au cœur de Milan, dans l'ancien quartier de Porta Romana (Matteo TURCONI SORMANI, « Introduzione », dans G. LONGHI (dir.) *Il colto borgo di Lentate*, Lesmo, Etabeta, 2019, p. 11).

⁵⁶⁶ Lavinia Madallena GALLI, « Santo Stefano a Lentate sul Seveso : notizie intorno ad un oratorio gentilizio del XIV secolo », *Arte Lombarda*, n°104 (1), 1993, p. 6.

⁵⁶⁷ M. TURCONI SORMANI, « Introduzione »..., p. 11.

⁵⁶⁸ Gian Galeazzo Visconti fut lui-même duc de Milan entre 1395 et 1402.

⁵⁶⁹ L. M. GALLI, « Santo Stefano a Lentate sul Seveso... », p.6 ; M. TURCONI SORMANI, « Introduzione »..., p. 12-13.

⁵⁷⁰ Stella MATALON et Franco MAZZINI, *Affreschi del tre e quattrocento in Lombardia*, Milan, Edizioni del milione, 1958.p. 28.

⁵⁷¹ Ibid.

subvenir à ses besoins⁵⁷².

En se fiant seulement à cette inscription, nous pouvons considérer la date de 1369 comme celle de l'achèvement complet de l'édifice, fresques comprises. Ceci semble tout à fait probable dans la mesure où le mobilier liturgique, offert pour l'édifice par Stefano Porrò, est déjà en place en 1369⁵⁷³. De plus, nous savons que cette même année, une indulgence fut accordée par le Pape Urbain V à tous les visiteurs de l'oratoire. Cependant, même si cette date doit être incontestablement retenue pour l'achèvement de la structure architecturale de l'édifice, il semblerait que le décor à fresque ait pu être réalisé un peu plus tardivement, à la suite de celui de l'oratoire Biraghi de Solaro (v.1365-67)⁵⁷⁴, bien qu'il fût néanmoins très certainement achevé avant la mort de Stefano Porrò (v.1378-1380)⁵⁷⁵. Cette fourchette chronologique pourrait même être affinée encore davantage, entre 1369 et 1375, comme le pense Lavinia M. Galli, en raison de la présence d'une inscription portant la date de 1375 incisée directement dans l'enduit des fresques⁵⁷⁶.

La critique s'accorde, par ailleurs, à considérer les peintres de Lentate comme des artistes lombards, formés dans la culture giottesque des deux grandes figures artistiques du milieu du *Trecento* actives dans la région : Giusto de' Menabuoi et Giovanni da Milano. La majorité des spécialistes identifie le travail de deux artistes, l'un travaillant dans le chœur et un autre de moins bonne facture pour les fresques de la nef⁵⁷⁷. Lavinia M. Galli penche, quant à elle, pour une division un peu différente, n'attribuant au premier maître et concepteur du programme que la réalisation des voûtes du chœur et tout le reste à son atelier ou à un second maître moins habile et à l'exécution plus rapide⁵⁷⁸. Dans ce contexte, les peintures qui ornent les voûtes du chœur, de très haute qualité, pourrait être attribuées au peintre et miniaturiste Anovelo da

⁵⁷² *Anno Domini MCCCLXVIII indictione VII/ Hoc opus hanc edem sacram venerabile templum/Sub titulo sancti Stephani cui laurea primim/ Est data martyrii primus meruitque cronam/ Construxit Stephanus Possus, qui nomeme ad illo/ Beltramo genitore status, gradus ad una/ Porrurum stripe veteres quam nempe vocarunt/ Gayardorum fuit his pars magna potentis/ concilii Galeas Ligurum regnantis in hore/ Cumque suis natis quo post sua fata maneret/ Uxor erat nata solepni sanguine nomen/ Huic Catharina fuit spetie presignis et ultra/ Non minor est animo virtus quam corpore forma/ Iste dedit dotem templo qua quisque sacerdos/ Viveret et clerus possit sibi quarere victum.*

⁵⁷³ Ibid.

⁵⁷⁴ Roberto CASSANELLI « Milano », dans Valerio Terraroli (dir.), *La Pittura in Lombardia : Il Trecento*, Milan, Electa, 1993, p. 62.

⁵⁷⁵ Ibid. Cette hypothèse d'une datation du décor entre 1369 et 1379 est notamment reprise et soutenue par L. M. GALLI, « Santo Stefano a Lentate sul Seveso... », p. 9.

⁵⁷⁶ L. M. GALLI « Storia e committenza della decorazione pittorica », dans Valeria Pracchi, *L'oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro*, Milan, Silvana Editoriale, 2008, p. 21.

⁵⁷⁷ Ibid.

⁵⁷⁸ L. M. GALLI dans « Santo Stefano a Lentate sul Seveso », p. 9 et « Storia e committenza ... », p. 21-22.

Imbonate, actif dans la région et peut-être dans l'oratoire Biraghi de Solaro quelques années avant la réalisation des fresques de Lentate⁵⁷⁹.

b) Description et agencement du décor

C'est en tous les cas bien à la volonté du seul commanditaire, Stefano Porrò, qu'il faut attribuer l'élaboration de l'ensemble du programme décoratif⁵⁸⁰. Celui-ci débute à l'extérieur de l'édifice, au niveau de la lunette placée au-dessus du portail d'entrée, avec une *Imago Pietatis* dont la présence s'accorde avec la fonction funéraire de l'édifice. Là, le Christ mort, coiffé du nimbe crucifère, les yeux fermés, la tête reposant sur son épaule droite, sort de son tombeau les mains croisées sur son ventre. Son corps résurgent, marqué par les stigmates encore sanglants de sa Passion est dévoilé par deux anges, situés aux deux extrémités de la lunette et qui écartent chacun un pan d'un lourd rideau rouge. Outre ce décor peint, dans les parties hautes de la façade, sont visibles également deux éléments sculptés reprenant les emblèmes de la famille du commanditaire⁵⁸¹.

À l'intérieur, le mur de contre-façade et les parois latérales de la nef sont occupées par le plus grand cycle connu en Europe qui soit dédié à la vie de saint Etienne (Stefano), saint éponyme et patron du commanditaire. Ce cycle se compose d'un ensemble de quarante-trois scènes, ce qui en fait incontestablement l'un des ensembles à fresques les plus impressionnants et les mieux conservés de toute la Lombardie médiévale.

Le décor se poursuit ensuite au niveau de l'arc triomphal dont la partie haute est ornée, comme je l'ai déjà annoncé, d'une représentation du Jugement dernier qui nous occupera plus particulièrement par la suite (**fig. 66**). On y voit, au centre, le Christ Juge représenté dans la partie la plus haute de la fresque. Il est assis sur un arc-en-ciel, dans une mandorle entourée de quatre anges sonnant les trompettes de l'Apocalypse et tenant les insignes de sa Passion. À cet endroit la fresque est malheureusement très détériorée, la couche picturale est perdue en plusieurs endroits. On ne distingue donc pas la partie droite du corps du Christ, ce qui ne permet pas d'en dire davantage sur la visibilité de sa plaie au côté, ni de ses autres stigmates d'ailleurs. Au registre médian sont représentés les cortèges des saints et des Justes avec les femmes à

⁵⁷⁹ Mina GREGORI, *Pittura murale in Italia dal tardo duecento ai primi del Quattrocento*, Bergamo, Editions Bolis, 1995, p. 150-152.

⁵⁸⁰ L. M. GALLI, « Santo Stefano a Lentate sul Seveso ... », p. 9.

⁵⁸¹ Il est très probable selon moi que les écoinçons de part et d'autre de la lunette du portail aient également accueilli un décor peint à l'origine, puisqu'on y voit encore de large trace d'enduit, sans pour autant pouvoir déceler aucun reste de polychromie.

gauche, menées par la Vierge présentant ses seins, et les hommes dans la partie sud menés par saint Jean-Baptiste portant sa tête dans ses mains, dans une composition et un style qui ne sont pas sans rappeler le Jugement dernier de Solaro. Dans le bas de la composition sont représentés, à gauche, les élus ressuscitant, nus et en prière qui convergent vers le Christ Juge, et à droite, le groupe plus affolé des damnés entraînés vers le gouffre infernal, situé au niveau de la retombée de l'arc triomphal. L'enfer, représenté sous le cortège des élus, se distingue du reste de la représentation par un fond spécifique, plus sombre. Nous y voyons un entremêlement de corps, mais aucune figure caractéristique de la représentation du monde infernal : ni Satan, ni représentation de supplice, ni bouche infernale⁵⁸². Cela s'explique sans doute par la localisation de la fresque, au plus près du lieu le plus sacré de l'église, le sanctuaire, ce qui s'accorde assez mal avec la figuration de telles images. Chacun des damnés est néanmoins mené en enfer et identifié par le symbole de son vice accroché autour de son cou, un sac d'or pour les avares⁵⁸³ ou encore deux couteaux croisés pour les violents. En cela, chacune des âmes conduites en enfer offre aux fidèles présents dans la nef un contre-exemple ou une sorte d'avertissement des conduites à éviter s'ils ne souhaitent pas subir le même sort⁵⁸⁴.

Au niveau de la retombée nord de l'arc triomphal, sous la représentation des élus et face à celle du gouffre infernal prend place la dernière scène du cycle de la vie de saint Etienne, incluse dans le cadre de la bordure décorative qui encadre la représentation du Jugement dernier afin de rétablir l'effet de symétrie de part et d'autre de l'ouverture de l'arc. Enfin, dans le registre inférieur des retombées de l'arc triomphal prennent place deux représentations votives. Au nord, sous les damnés, les noces mystiques de sainte Catherine, et au sud, trois saints en pied : saint Antoine abbé, saint Jean-Baptiste et saint Christophe.

Dans le sanctuaire, le décor débute sur la voûte dont le voûtain oriental est occupé par le Couronnement de la Vierge, encadré par deux voûtains présentant les quatre évangélistes regroupés deux à deux avec leurs symboles, alors que sur le voûtain occidental sont représentés les deux Pères de l'Église directement liés à la ville et au culte milanais : saint Ambroise et saint Augustin. Sur la paroi du fond de l'église, derrière l'autel prend place une grande Crucifixion, très semblable à celle de Solaro ou de Viboldone.

⁵⁸²L. M. GALLI, « Santo Stefano a Lentate sul Seveso », p. 9.

⁵⁸³ À ce sujet je renvoie le lecteur au travail de Giuliano MILANI, *L'Homme à la bourse au cou*, Rennes, PUR, 2019 et en particulier les chapitres III « Le pécheur puni (Europe occidentale, 1040-1240 environ) », p. 67-84 et X « L'usurier caché et révélé (Giotto et Dante à Padoue en 1304) », p. 207-223.

⁵⁸⁴Comme l'affirmait Jérôme Baschet, ici : « L'image du cortège l'emporte sur celle du lieu négatif et, en dépit d'une surface disponible relativement importante, il n'y a pas ici de représentation de l'enfer proprement dit ». J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*, Rome/Paris, École Française de Rome, 2014, p. 355.

Sur la paroi sud du sanctuaire (**fig. 67**), à droite de la Crucifixion, on rencontre à nouveau plusieurs images, dont la première (située au plus proche de la Crucifixion) dépeint saint Georges terrassant le dragon. À la droite du saint se développe enfin un gigantesque portrait de famille du commanditaire, dont tous les membres sont représentés de profil, à genoux et en prière. Au-dessus de la famille Porrò vole un groupe d'anges portant différents insignes symbolisant la fécondité, le pouvoir et la puissance de la famille⁵⁸⁵. Face à cette fresque dite du *Don*, au centre de la paroi nord du chœur, s'élève le tombeau de la famille Porrò, sur lequel se trouve l'inscription précédemment citée, qui nous permet de connaître le nom du commanditaire et la date de la réalisation de l'édifice (**fig. 68**). *L'arcosolium* du mausolée est entièrement orné de fresques avec sur *l'intrados* un ciel étoilé et sur les parois latérales des représentations des saints Pierre et Paul et au centre, une *Vir Dolorum* (ou *Imago Pietatis*) faisant écho à celle qui se trouve sur la lunette de la façade.

c) Un décor courtois : placer le commanditaire et sa famille parmi les élus

Ce programme s'achève donc avec le décor du sanctuaire que Lavinia Galli considère à juste titre, et comme je l'ai déjà souligné, comme l'un des plus profanes et courtois de toute la Lombardie médiévale⁵⁸⁶. Et, de fait, depuis l'entrée publique de l'édifice jusque dans l'espace sacré du sanctuaire, le programme peint participe à la glorification de son commanditaire et de sa famille.

La culture courtoise de celui-ci transparaît déjà de manière assez évidente dans le choix et la mise en forme du cycle de la vie du protomartyr (Etienne), largement inspiré par l'art de la miniature d'Anovelo da Imbonate, d'influence française⁵⁸⁷ dont on a vu plus haut

⁵⁸⁵Nous retrouvons une représentation très similaire mettant en scène le commanditaire d'un oratoire avec toute sa famille, offrant une maquette de l'édifice à leur saint protecteur dans le décor du chœur de l'oratoire de Mocchirolo.

⁵⁸⁶L. M. GALLI « Storia e committenza... », p. 16. Denise Zaru dira également, à propos de ce décor et de celui du sanctuaire de Mocchirolo, qu'ils ont « une connotation individuelle et courtoise sans équivalent en Italie » : D. Zaru, « Lignage noble et dévotion familiale. Les systèmes décoratifs des oratoires lombards dans l'entourage des Visconti », dans S. Romano et D. Zaru (éds.), *Arte di corte in Italia del Nord : programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, Rome, Viella, 2013, p. 283. Cette affirmation de Denise Zaru concerne plus particulièrement les portraits de familles présents dans l'un et l'autre de ces édifices et sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir.

⁵⁸⁷Marcella Bianchi soulignait également les fortes assonances de ce cycle avec la sculpture gothique française du siècle précédent et notamment le portail du transept sud de la cathédrale Notre-Dame de Paris dédié lui aussi à la vie de saint Etienne (« Proposte iconografiche per il ciclo pittorico di Santo Stefano nell'oratorio di Lentate sul Seveso », *Arte Lombarda*, vol. 17, n° 26, 1972, p. 28).

l'importance au sein de la cour des Visconti⁵⁸⁸. Nous y retrouvons le même goût de la narration, la même minutie et attention portée au traitement des costumes.

Plus simplement, l'ambition même de ce large cycle, savamment organisé et témoignant d'une connaissance profonde et détaillée des écrits relatifs à la vie du protomartyr, en particulier les Actes des Apôtres, qui en font un *unicum*, ne peut que contribuer à la glorification du commanditaire. Rappelons également, comme nous l'avons déjà souligné au chapitre 4, que l'entrée dans l'oratoire, pour les visiteurs « privilégiés » et les membres de la famille Porrò ne se fait pas par le portail occidental mais par une porte située au niveau de la paroi sud du sanctuaire, exactement sous l'effigie de Stefano dans la fresque du *Don*⁵⁸⁹.

D'ailleurs, même dans l'axe principal ouest-est de l'édifice, Stefano Porrò et sa famille apparaissent pour l'ensemble des fidèles, dès l'entrée principale, dans une position particulièrement valorisante. Pour s'en convaincre, il suffit de s'attarder plus longuement sur le décor de l'arc triomphal et la composition du Jugement dernier.

Commençons par la partie gauche de la composition (pour qui se tient face à la fresque). Là, prennent place dans la partie, haute du mur, juste à côté de la mandorle du Christ Juge, plusieurs anges, dont un sonneur de trompette et un autre présentant un phylactère déplié sur lequel on pouvait probablement lire, à l'origine, une inscription reprenant le verset 35 du vingt-cinquième chapitre de l'évangile de Matthieu (« *Venite Benedicti patris mei percipite regnum* »). Juste en dessous, se trouvent ensuite plusieurs groupes de personnages : un premier, tout à gauche de la composition se compose de l'ensemble des saintes femmes et mères de diverses tribus d'Israël ; puis un groupe communément présidé par la Vierge dont le regard est directement tourné vers le Christ Juge. Celle-ci est représentée de manière assez proche de la Vierge du Jugement dernier de Solaro, présentant ses seins nourriciers à son fils en signe d'intercession. Juste devant le groupe formé par la Vierge et les saintes femmes, suivant la courbure de l'arc, se trouve ensuite un premier groupement d'élus ressuscitants, tous masculins. Ils sont représentés nus et en prière le regard levé vers la mandorle du Christ. Enfin le dernier groupe, constitué par les femmes élues, figure tout en bas de la composition, sous l'ensemble des saintes femmes. Les élues sont, comme les hommes, nues et en prière. Le groupe constitué de six figures décrit un mouvement ascensionnel depuis la gauche vers la droite, pour bien signifier qu'il s'agit là d'une représentation combinée de la résurrection des corps et de la montée

⁵⁸⁸ Je me permets de renvoyer ici aux éléments développés à ce sujet dans le chapitre 3, p. 91-92.

⁵⁸⁹ À nouveau je me permets de renvoyer aux éléments développés au sujet de cette fresque dans le chapitre 4 ainsi qu'à la bibliographie concernant l'oratoire de Lentate sul Seveso, son architecture et son décor dans le volume d'annexes : vol. II p. 113-115.

aux cieux des élues. Or, parmi ces jeunes femmes résurgentes et se dirigeant vers le Christ Juge, les trois du milieu à la longue chevelure blonde, figurées de profil, ressemblent étrangement aux filles de Stefano Porrò telles qu'elles sont représentées dans la scène du *Don* peinte sur la paroi méridionale du sanctuaire⁵⁹⁰, et que j'ai déjà eu l'occasion de commenter partiellement. Le commanditaire semble donc avoir sciemment placé ses propres filles, encore vivantes au moment de l'achèvement présumé de cette fresque, parmi les élues se dirigeant vers le royaume des cieux.

Mais elles ne sont pas les seules, puisque plus bas, en-dessous du Jugement dernier, les diverses images qui complètent le décor des retombées de l'arc triomphal font référence à chacun des autres membres de la famille, Catherine étant le nom de l'épouse de Stefano alors qu'Antoine, Jean-Baptiste et Christophe pourraient renvoyer à ceux de ces trois fils (Giovannolo, Galeazzo et Antonio⁵⁹¹). Stefano lui-même est métaphoriquement présent, et placé comme ses filles du côté des élus, grâce à la savante inclusion de la Résurrection de saint Etienne, son saint éponyme, en pendant de la représentation du gouffre infernal (**fig. 66**).

Nous comprenons donc bien ici l'enjeu de la localisation du Jugement dernier sur l'arc triomphal, dans un édifice de ce type conçu à la gloire de son commanditaire puisque grâce à cette configuration du décor, celui-ci et sa famille sont en effet placés à de nombreuses reprises parmi les élus. D'abord, comme je viens de le montrer, ils apparaissent sur l'arc triomphal lui-même, et puis, parce qu'ils sont tous présents « derrière le Jugement », dans le sanctuaire lui-même. Notons d'ailleurs, que, puisqu'il s'agit d'un mausolée, leur présence imagée dans le sanctuaire se combine à leur présence réelle et perpétuelle à l'intérieur du tombeau placé sur la paroi septentrionale de celui-ci⁵⁹².

⁵⁹⁰ . M. GALLI « Storia e committenza ... », p. 18.

⁵⁹¹ D'après les récentes recherches menées sur la famille Porrò par Marcella Bianchi et Matteo Turconi Sormani, il semblerait que les deux fils cadets de Stefano, Antoine et Galeazzo aient été jumeau, ce qui ferait incontestablement de Giovanni (Giovannolo) l'aîné : M. BIANCHI, « Nuove proposte per l'iconografia e la committenza degli affreschi negli oratori di Lentate sul Seveso e Moccirolo », *Arte Lombarda*, n°154 (3), 2008, p. 33 et M. TURCONI SORMANI, « Introduzione »..., p. 29.

⁵⁹² S'agissant également d'un édifice semi-privé, dont le décor semble avoir fait l'objet d'une conception unifiée, il me semble que nous pourrions analyser de manière analogue la localisation du Jugement dernier au niveau de l'arc triomphal de l'oratoire de la Santissima Trinità de Feltre. Néanmoins les fresques de cet édifice étant dans l'ensemble, bien plus détériorées que celles de l'oratoire Porrò et la documentation sur leur commanditaire (Critofo Dal Corno) et leur contexte de réalisation étant très minces, il ne m'est malheureusement pas permis de pousser plus avant la comparaison.

2. Comparaison avec le décor à fresque de l'oratoire de Mocchirolo.

Le cas de l'oratoire de Lentate sul Seveso n'est d'ailleurs pas isolé. À quelques kilomètres à l'ouest de celui-ci, dans la petite localité de Mocchirolo, un autre oratoire appartenant comme son voisin à la famille Porrò arbore, dans son sanctuaire, un décor très similaire.

a) Historique de sa construction, datation et attribution du décor

Attribuée un temps à Stefano Porrò lui-même, la commande de l'oratoire de Mocchirolo et de son décor doit en réalité être rattachée à la figure de Lanfranco Porrò (ou peut-être de Giovanni Porrò) comme l'ont montré certaines études récentes⁵⁹³. Pour des raisons liées aux conditions d'humidité à l'intérieur de l'oratoire, les fresques qui ornaient autrefois le sanctuaire et l'arc triomphal furent détachées en 1949. Elles furent ensuite transposées sur toile et transportées à la Pinacothèque de Brera, dans un espace respectant les proportions de l'oratoire d'origine, où elles sont exposées encore aujourd'hui. Celles-ci, comme je viens de le suggérer, s'apparentent fortement, tant par les thèmes qui y sont abordés que par leur style, aux cycles picturaux des oratoires de Lentate sul Seveso ou Solaro, au point que l'on serait tenté de parler d'une culture artistique commune dans laquelle se ressent fortement l'expansion, contemporaine à la réalisation de ces décors, de l'influence de la culture toscane sur les régions du nord de l'Italie⁵⁹⁴. D'ailleurs, durant de nombreuses années, le cycle de fresque de cet édifice était attribué à Giovanni da Milano, artiste actif à Florence vers les années 1350 et en Lombardie dans la seconde moitié du *Trecento*⁵⁹⁵. Cependant, les études les plus récentes tendent plutôt à assimiler le Maître de Mocchirolo à un autre peintre lombard, Pecino da Nova, actif entre 1373

⁵⁹³ L. M. GALLI, « Restauro e ritrovamento : novità sugli affreschi dell'oratorio di Mocchirolo », *Arte Cristiana*, DCCXLV, 1991, p. 312.

⁵⁹⁴ S. MATALON et F. MAZZINI, *Affreschi del tre e Quattrocento...*, p.37 ; C. TRAVI, « L'oratorio di Mocchirolo », dans F. Zeri (éd.), *Musei e Galleria di Milano, Pinacoteca di Brera Scuola lombarda e piemontese, 1300-1535*, Milan, Electa, 1988, p. 74.

⁵⁹⁵ Giulio Carotti pour la première fois en 1887, attribue ces fresques à Giovanni da Milano et datent leur réalisation des années 1360-67 (G. CAROTTI, « Pitture Giottesche nell'oratorio di Mocchirolo a Lentate sul Seveso », dans *Archivio storico lombardo: giornale della Società storica lombarda*, XIV, vol. 4, 1887, p. 781). Une hypothèse dans un premier temps approuvée par Wilhelm SUIDA (« les opere di Giovanni da Milano in Lombardia », *Rassegna d'Arte*, année VI, n°1, 1906, p. 14). Mario SALMI « La pittura e la miniatura gotica in lombardia », dans *Storia di Milano*, Milan, Fondazione Treccani degli alfiere per la storia di Milano, 1955, vol. 5, p. 815-873) et Pietro TOESCA (*Il Trecento*, Turin, Utet, 1951, p. 759-760.) ne confirmeront néanmoins pas cette première attribution et préfèrent rester plus évasifs, et proposant tous deux une datation aux alentours de 1368-1375. Plus tard, la critique s'accorde à donner une indication plus générique de datation entre 1350 et 1375 et d'attribuer le cycle à un « acito interprete lombardo dello stile di Giovanni da Milano » (C. TRAVI, « L'oratorio di Mocchirolo »..., p. 74.)

et 1378 sur le chantier de la cathédrale de Bergame et documenté dans cette ville comme percevant un revenu élevé entre 1364 et 1404 qui correspond à l'année de sa mort⁵⁹⁶.

Des fresques qui ornaient autrefois l'arc triomphal de ce petit oratoire n'ont ainsi été sauvegardés que quelques fragments et notamment une frise décorative avec une série d'anges. Plus étroit et moins haut que celui de Lentate sul Seveso, cet arc ne semble pas avoir pu accueillir une grande composition sur le thème du Jugement dernier. Néanmoins, selon Lavinia M. Galli, la frise d'anges devait tout de même encadrer, à l'origine, une représentation à caractère eschatologique présentant le Christ bénissant avec l'Agneau à ses pieds⁵⁹⁷, à l'image donc de ce que l'on trouve au niveau de la voûte. Sur les retombés de l'arc, deux saints dont un saint cavalier sont eux encore bien visibles.

b) Les fresques du sanctuaire : programme eschatologique ou portrait de famille ?

Dans le sanctuaire, le décor, bien mieux conservé comprend trois grandes compositions. Sur le mur du fond de l'édifice, derrière l'autel, nous retrouvons, comme à Solaro et Lentate sul Seveso, une grande Crucifixion⁵⁹⁸. Celle-ci est surmontée, sur la voûte du chœur par une grande *Maiestas Domini*. Or, dans la frise décorative qui encadre celle-ci, on retrouve, aux pieds du Christ en Majesté, un médaillon dans lequel figure l'Agneau, assis sur un livre fermé. Cette association de la *Maiestas Domini* et de l'Agneau n'est certes par rare, comme nous le verrons plus en détail dans les chapitres suivants, mais elle nous intéresse ici tout particulièrement parce qu'elle confère à la *Maiestas Domini* de la voûte un sens résolument eschatologique. Cela permet de nettement enrichir la lecture du grand portrait de famille du commanditaire qui prend place, comme à Lentate sul Seveso sur la paroi sud du sanctuaire. Celui-ci est, dans sa composition, en tout point semblable au portrait de l'oratoire de Lentate. Nous y retrouvons le même système de hiérarchisation des personnages avec, en tête du cortège familial, le commanditaire, sans doute Lanfranco Porrò, qui offre au saint dédicataire de l'édifice, ici la Vierge, une maquette de l'oratoire. Néanmoins la distinction entre les deux portraits de familles se fait dans la partie haute de la composition où apparaissent les anges. Bien plus nombreux à Mocchirolo (18) qu'à Lentate (8)⁵⁹⁹, ils sont également de différentes sortes. Derrière le trône

⁵⁹⁶ L. M. GALLI, « Restauro e ritrovamento... », p. 311.

⁵⁹⁷ G. CAROTTI, « Pitture Giottesche nell'oratorio... », p. 780.

⁵⁹⁸ Nous reviendrons sur ces Crucifixions dans le chapitre 9.

⁵⁹⁹ Cette différence s'explique également par le fait que la famille de Lanfranco Porrò compte plus de membres que la famille de Stefano, or, on retrouve dans les deux cas au moins un ange au-dessus de chacun des personnages.

de la Vierge à l'Enfant, on trouvera ainsi quatre figures angéliques dont deux séraphins, alors qu'à l'opposé, dans l'angle en haut à droite de la composition volent deux anges musiciens, tous les autres étant des anges plus semblables à ceux que l'on retrouve à Lentate. Or, les séraphins comme les anges musiciens peuvent tous deux renvoyer à l'iconographie du Jugement dernier, comme nous avons pu le voir dans le chapitre 5. De même, les autres anges qui volent au-dessus de chacun des membres de la famille de Lanfranco Porrò, brandissant épées, globes, châteaux ou autres insignes de pouvoir temporel, sont dans leur forme, très semblables à ceux réalisés par Guariento dans la *Regia Carraresi*, aujourd'hui conservés au musée civique de Padoue, mais également à ceux qu'il réalisa pour la chapelle Dotto dans l'église des Eremitani de Padoue, malheureusement détruite après les bombardements de la seconde guerre mondiale. Or, dans la chapelle Dotto ces anges étaient directement inclus dans une représentation du Jugement dernier. Il me semble donc qu'en plus de l'intérêt d'associer, par cet emprunt, la famille Porrò à deux illustres familles padouanes, cette référence aux anges peints par Guariento dans la chapelle Dotto renforce la connotation eschatologique du décor de ce sanctuaire.

Par ailleurs, on peut observer sur la paroi opposée à celle du portrait familial, toujours dans le sanctuaire, une grande composition constituée de deux scènes qui évoquent de manière contournée l'idée d'un partage entre justes et réprouvés. On y voit ainsi, tout à droite du mur (pour qui se place face à cette paroi), une composition symétrique à celle de la paroi opposée sur les thèmes des noces mystiques de sainte Catherine, qui peut être interprété comme un signe eschatologique de l'union du Christ et de l'humanité. À côté, dans la partie gauche de la composition, saint Ambroise, revêtu de sa tenue épiscopale repousse à l'aide d'un *flagellum* les hérétiques, et donc les réprouvés, vers la nef, hors de l'espace du sanctuaire. Dans cette dynamique, les membres de la famille Porrò qui se dirigent vers l'intérieur du sanctuaire sont associés à sainte Catherine, et donc à l'humanité déjà sauvée et prête à s'unir avec le Christ et les saints. À nouveau, comme à Lentate sul Seveso, le commanditaire et sa famille sont visuellement déjà placés parmi les élus dans l'espace le plus sacré de l'édifice.

Notons d'ailleurs qu'ici comme à Lentate sul Seveso une entrée latérale était ménagée dans le sanctuaire pour le commanditaire et ses proches parents et amis. Néanmoins à Mocchirolo cette entrée secondaire ne se trouve pas au niveau de la paroi méridionale du sanctuaire mais du côté opposé, juste sous la chaire épiscopale de saint Ambroise. Outre le fait de conférer au portrait des commanditaires une place particulièrement importante au sein de l'édifice, puisqu'il se trouve ainsi sur le premier mur accessible aux visiteurs qui pénètrent dans l'oratoire, la présence de cette entrée secondaire explique également l'ambivalence des deux iconographies juxtaposées sur cette paroi septentrionale du sanctuaire qui se comporte ici

comme un revers de façade. En pénétrant dans l'oratoire, Lanfranco Porrò et sa famille avaient donc symboliquement déjà franchi deux fois l'étape du Jugement, en passant par la porte de l'entrée secondaire sous la représentation de saint Ambroise chassant les hérétiques et en se faisant représenter comme des élus parmi les anges dans la scène du *Don*.

3. Le décor de la Chapelle des Scrovegni de Padoue : un programme expiatoire ?

a) La chapelle et son décor : projet politique ou acte de contrition ?

Une chapelle construite « *pro eripienda anima Patris* »

Mais, si ces deux exemples de Lentate sul Seveso et Mocchirolo montrent bien que l'un des enjeux du décor de ces oratoires est avant tout de distinguer le commanditaire et sa famille du reste de *l'Ecclesia* en les plaçant directement parmi les élus, il me semble qu'il faille directement remonter au modèle sans doute le plus célèbre de ce type de construction édilitaire pour trouver l'origine de cette pratique. Je veux parler ici bien entendu de l'ensemble du décor de la chapelle commandée par Enrico Scrovegni à Padoue.

Là encore, pour bien appréhender ce monument extrêmement célèbre et déjà maintes fois étudié⁶⁰⁰, il faut en faire un rapide historique et remonter pour cela au 16 février 1300

à, date à laquelle Enrico Scrovegni, banquier padouan, acquiert toute la parcelle de l'ancien amphithéâtre romain de Padoue construit au Ier siècle, qui était jusqu'alors la propriété de Manfredo Delesmanini⁶⁰¹. C'est pourquoi la chapelle, bâtie ensuite sur cette parcelle peut parfois être appelée la chapelle de l'*Arena*. Mais, avant la construction de celle-ci, sur le site acquis par Enrico, existait déjà une petite chapelle datant du XI^e siècle. Celle-ci était utilisée comme étape importante dans la procession religieuse organisée tous les 25 mars à l'occasion de la fête de l'Annonciation et durant laquelle était performée une *Sacra rappresentazione* déjà avant 1278⁶⁰². Sur cette parcelle fraîchement acquise, Enrico Scrovegni entend faire bâtir sa

⁶⁰⁰ En raison de la richesse de la documentation concernant la chapelle Scrovegni et le cycle pictural réalisé par Giotto, je ne me suis pas risquée à proposer une historiographie exhaustive pour ce monument. Je me permets donc ici de renvoyer directement à la bibliographie synthétique et aux quelques éléments complémentaires développés dans la fiche dédiée à la chapelle dans le volume d'annexes : vol. II, p. 403-414.

⁶⁰¹ Le document de la vente est retranscrit en 1880 par Antonio Tolomei : ANTONIO TOLOMEI, *La chiesa di S. Maria della Carità dipinta da Giotto nell'arena*. Padoue, Salmin, 1880, p. 29-31 ; à ce propos voir également Serenella BORSELLA, « L'architettura della Cappella Scrovegni », *Padova e il suo territorio*, XVII, vol.97, 2002, p. 16 ; Serenella BORSELLA, « L'architettura della Cappella Scrovegni », *Padova e il suo territorio*, XVII, vol.97, 2002, p. 16, ou Giuliano PISANI, *La Cappella degli Scrovegni. La rivoluzione di Giotto*, Milan, Skira, 2020, p. 11.

⁶⁰² Comme je l'ai d'ailleurs déjà signalé dans le chapitre 6 p. 198 et notes n°510 et 511.

demeure, ainsi que sa propre chapelle attenante au palais. Or, si l'on en croit Bernardino Scardeone, un chroniqueur du XVI^e siècle, cette entreprise édilitaire d'Enrico Scrovegni fut avant tout motivée par la volonté d'arracher l'âme de son père Reginaldo aux tourments du purgatoire en rachetant son péché, afin d'assurer par-là même son propre Salut et celui de sa famille⁶⁰³.

*[...] Henrico Scovinio, qui pro eripienda anima Patris fui Reginaldi Viri Nobilis, et inter Patavinos ditissimi, a poenis Purgatorii, et ad illius expianda peccata Phanum pulcherrimum aedificavit [...]*⁶⁰⁴

Dans l'épithaphe de son monument funéraire, Enrico affirme d'ailleurs très clairement cette ambition, présentant la chapelle comme un don fait à la Vierge, en échange de sa Miséricorde et de son pardon :

*[...] Sed de Scrovegnis Henricus miles honestum/ Confervans animum facit hic venerabile festum/ Namque Dei Matri Templum solemne dicari/ Fecit, ut aterna possit mercede beari [...]*⁶⁰⁵

(Mais Enrico Scrovegni chevalier, sauve ici son âme pieuse en offrant une vénérable festivité et avait en vérité solennellement dédié ce temple à la Mère de Dieu afin d'obtenir sa bénédiction avec une miséricorde éternelle).

Cette volonté de rédemption affirmée par Enrico s'explique par ce que l'on sait de la personnalité de son Père. Reginaldo Scrovegni était en effet un homme d'affaire très riche qui avait accumulé une fortune importante au moyen de l'usure⁶⁰⁶. Or, cette pratique financière était considérée par l'Église comme un péché mortel, comme l'avait récemment réaffirmé, en 1274 le deuxième concile de Lyon⁶⁰⁷. Les usuriers étaient ainsi exclus de la communion et ne pouvaient recevoir l'extrême onction. De ce fait, Reginaldo représentait cette classe d'hommes d'affaires et d'usuriers que Dante décrit comme « *la gente nova e' subiti guadagni* » (*Enfer*, 16,

⁶⁰³ On peut lire également chez Antonio Tolomei : « si vede che Enrico, abbandonate le case avite al Duomo, mirava con isplendore di vita e di costume a cancellare l'escrata memoria del padre ». A. TOLOMEI, *La chiesa di S.Maria della...*, p. 8-9.

⁶⁰⁴ Bernardino SCARDEONE, *Urbis Patavinae Inscriptiones Sacrae et Profanae*, 1560, 332 (repris dans Giacomo Filippo Tomasini et Jacobi Salomoni (éds.), Padoue, Sumptibus Jo. Baptistae Caesari Typogr. Pat. 1701, p. 260.

⁶⁰⁵ Ibid, p. 259.

⁶⁰⁶ Pour plus d'éléments sur le sujet se référer à la contribution de Silvana COLLODO, « Origini e fortuna della famiglia Scrovegni », Giovanna Valenzano et Federica Toniolo (dir.), *Il secolo di Giotto nel Veneto*, Venise, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2007., p. 47-80.

⁶⁰⁷ Ursula SCHLEGEL, « Zum Bildprogramm der Arena Kapelle », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 20, Bd. H. 2, 1957, p. 127.

73). Reginaldo est d'ailleurs lui-même présent dans le septième cercle de *l'Enfer* parmi les avarés et les usuriers (*Enfer* 17, 64-70) :

*E un che d'una scorfa azzura e grossa
segnato avea lo suo sacchetto bianco,
mi disse : Chef ai tu in questa fossa ?
Or te ne va ; e perché se' vivo anco,
sappi che 'l moi vicin Vitaliano
sederà qui dal moi sinistro fianco.
Con questi Fiorentin son padoano.*

Ce serait donc plus spécifiquement le péché d'usure commis par son père, et sans doute par Enrico lui-même⁶⁰⁸, que celui-ci cherchait à racheter par la construction de la chapelle padouane. Avant le 9 avril 1302 l'évêque de Padoue, Ottobono Razzi autorisa ainsi la construction « d'une petite église, à la façon d'un oratoire, uniquement pour lui, sa femme, sa mère et sa famille, auquel le reste de la population ne pourrait pas accéder »⁶⁰⁹. Cette première chapelle, sans doute déjà en grande partie construite, fut officiellement dédiée à la Vierge de la Charité le 25 mars 1303, jour de l'Annonciation⁶¹⁰. Cependant, pour que le nom des Scrovegni puisse être « lavé » publiquement, il fallait que la chapelle soit accessible à d'autres citoyens padouans, et non seulement aux Scrovegni. Dès l'année suivante, en mars 1304, Enrico réussit ainsi à obtenir du pape Benoît XI la possibilité d'ouvrir sa chapelle au public⁶¹¹. Plus encore, le pape accorda une indulgence à tous les fidèles qui visiteraient « *la chiesa della beata Vergine della Carità dell'Arena nella città di Padova* »⁶¹². C'est sans doute cette autorisation papale qui motiva les travaux d'agrandissement menés par Enrico dès 1305. Un document d'archive datant du 9 janvier 1305⁶¹³ atteste d'ailleurs du mécontentement des frères du couvent voisin des

⁶⁰⁸ Cette volonté de rédemption à l'origine de la construction de la chapelle, et comme nous le verrons, de l'ensemble de son programme décoratif, a sans doute précipité l'acquisition de la parcelle de l'Arena, puisque l'année 1300 correspond également à celle du grand Jubilé de la chrétienté voulu par le pape Boniface VIII. Celui-ci accorda à cette occasion et durant toute l'année, l'indulgence plénière à tous les chrétiens qui s'étant rendu à Rome, avaient pris le temps de visiter les basiliques de saint-Pierre ou celle de Saint-Paul-hors-les-Murs.

⁶⁰⁹ G. PISANI, ... *La rivoluzione di Giotto...*, p. 12 et Id., « La concezione agostiniana del programma teologico della Capella degli Scrovegni », dans Francesco Bottin (dir.), *Alberto da Padova e la cultura degli Agostiniani*, Padoue, Presses Universitaires de Padoue, 2014, p. 216 et note n°5 : « L'atto di autorizzazione vescovile, steso dal notaio Federico, figlio di maestro Giovanni, precisa che lo Scrovegni poteva *aedificare unam parvam ecclesiam in modo quasi cuiusdam oratorii, pro se uore matre et familia tantum ad quam concursus non fieret populi* ».

⁶¹⁰ La date de la dédicace est mentionnée par le chroniqueur B. SCARDEONE, *Urbis Patavinae...*, p. 332-333.

⁶¹¹ Les documents retranscrits dans : James H. STUBBLEBINE (éd.), *Giotto, The Arena Chapel frescoes*, New York, Norton, 1969, p. 103-111.

⁶¹² P. L. FANTELLI, « Giotto agli Scrovegni »..., p. 30.

⁶¹³ Oliviero RONCHI, « un documento inedito del 9 gennaio 1305 intorno alla Capella degli Scrovegni », *Atti e memorie della Regia Accademia di SS.LL.AA. in Padova*, CCCXXXVII, n°6, 1935, p. 205-211.

ermite de saint Augustin, qui se plaignirent auprès de Gerardino, vicaire de Pagano della Torre, alors évêque de Padoue, des modifications apportées à l'architecture de sa chapelle par Enrico Scrovegni et qui ne respectaient pas l'accord initial⁶¹⁴. Avec ces travaux, l'oratoire devient véritablement une église publique et fut même muni de plusieurs autels secondaires⁶¹⁵. C'est finalement à l'issue de ces travaux, toujours un 25 mars, que la chapelle fut officiellement consacrée, en 1305⁶¹⁶. À cette date, le cycle pictural réalisé par Giotto sur l'ensemble des parois de la nef et de l'arc triomphal devait déjà être achevé, ce qui permet de définir une fourchette de datation très précise pour ce décor, entre la dédicace de 1303 et la consécration de la chapelle en 1305.

Le portrait peint d'Enrico Scrovegni : un témoin de ses ambitions politiques ?

Il est intéressant de constater, en lisant attentivement la lettre écrite à Gerardino par les augustins, que ce ne sont pas tant les éléments architecturaux ajoutés au projet initial qui y sont pointés du doigt, mais que le mécontentement des religieux s'adresse plus directement à la personnalité du commanditaire et à ses motivations. La lettre mentionne ainsi qu'en cet endroit, selon l'autorisation conférée par l'évêque, Enrico « ne devait pas faire construire une grande église et toutes les autres choses qui y ont été faites plus par volonté d'ostentation, de vaine gloire et d'opulence qu'à la louange, la gloire et l'honneur de Dieu »⁶¹⁷. Ainsi, en tenant compte de la date à laquelle cette plainte est proférée, Anne Derbes et Mark Sandona, estiment probable que « toutes les autres choses » dont parle la lettre se réfèrent plus spécifiquement à l'ensemble du décor de la chapelle⁶¹⁸, comprenant non seulement les fresques de Giotto mais également la statue grandeur nature à l'effigie d'Enrico (qui se trouve aujourd'hui dans la sacristie), les sculptures de Giovanni Pisano⁶¹⁹, le Grand Crucifix en bois également réalisé par Giotto et tout

⁶¹⁴ À ce sujet voir également : P. L. FANTELLI, « Giotto agli Scrovegni »..., p. 30 ; A. DERBES et M. SANDONA, « Enrico Scrovegni : i ritratti del mecenate » *Giotto e il Trecento « Il più sovrano maestro stato in dipintura »: [mostra, Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo - 29 giugno 2009]*, Milan, Skira, 2009, p. 131 et G. PISANI, ... *La rivoluzione di Giotto...*, p. 12.

⁶¹⁵ P. L. FANTELLI, « Giotto agli Scrovegni »..., p. 30.

⁶¹⁶ Enrico Scrovegni ne confère cependant une dotation à l'église que le 1^{er} janvier 1317. Grâce à celle-ci, trois messes peuvent être dites par jour dans la chapelle, comme en atteste le document retranscrit dans A. TOLOMEI, *La chiesa di S. Maria della Carità...*, p. 33-39.

⁶¹⁷ Traduction personnelle à partir de la traduction italienne du document en latin découvert par Ronchi, proposé dans J. H. STUBBLEBINE (éd.), *Giotto, The Arena...*, p. 106-107 : « In quel posto non doveva costruire una grande chiese e le molte altre cose che vi sono state fatte più per ostentazione, vanagloria e opulenza che a lode, gloria e onore di Dio ».

⁶¹⁸ A. DERBES et M. SANDONA, « Enrico Scrovegni... », p. 131.

⁶¹⁹ Il s'agit de la Vierge à l'Enfant et des deux anges prévus pour le monument funéraire d'Enrico Scrovegni et aujourd'hui installés dans le sanctuaire de la Chapelle en dessous de son gisant.

le reste du riche décor mobilier. Anne Derbes et Mark Sandona rappellent en effet qu'Enrico ne souhaita pas simplement faire construire une grande église, mais qu'il fit en sorte de la doter d'un décor somptueux, faisant appel pour cela non pas à des artisans locaux mais aux plus grands maîtres de toute la péninsule italienne et en se procurant des matériaux d'importation très onéreux⁶²⁰.

Mais, ce qui retient plus particulièrement l'attention des deux chercheurs, c'est la manière dont Enrico se met lui-même en scène dans le décor de la chapelle (**Planche n°1**)⁶²¹, puisque celui-ci se fait directement portraiturer de profil dans le Jugement dernier (**fig. 254**)⁶²², où il se place agenouillé, parmi les élus, devant la Vierge et deux autres saints à qui il tend la maquette de la chapelle fraîchement construite (38⁶²³). En échange, la mère du Christ tend sa main en direction d'Enrico, lui accordant par là même la bénédiction souhaitée dans son épitaphe. Très similaire à ceux de Stefano et Lanfranco Porrò précédemment décrits, ce portrait d'Enrico Scrovegni, bien plus ancien, doit sans conteste être considéré comme leur modèle, ou du moins comme le prototype de ce type de représentation, puisque dans les premières années du XIV^e siècle, quand Giotto peint ce détail, il n'est en effet absolument pas commun, pour ne pas dire inédit, pour un « simple » citoyen, de se faire représenter de la sorte, en contact direct avec la Vierge ou le Christ, sans la présence d'un autre saint servant de figure introductrice. Dans les rares exemples de ce type, plus ou moins contemporains des fresques de la chapelle Scrovegni, où un personnage est introduit auprès d'un autre saint, de la Vierge ou du Christ par son saint patron, il s'agira toujours du portrait d'une personne détenant le pouvoir politique ou bien d'un haut représentant. En se faisant ainsi représenter dans le Jugement dernier, Enrico Scrovegni se place donc à la fois parmi les élus auxquels le Royaume de Dieu est offert dans les cieux, mais également, sur terre, parmi les puissants, dont il mime les coutumes⁶²⁴. Ayant cela à l'esprit, nous pouvons à présent mieux comprendre les invectives formulées par les augustins, d'autant que, d'autres documents d'archives contemporains de la réalisation de ces fresques, rapportées eux aussi par Anne Derbes et Mark Sandona, présentent tous Enrico

⁶²⁰ A. DERBES et M. SANDONA, « Enrico Scrovegni ... », p. 131-132.

⁶²¹ Voir vol. II, p. 413 et 414.

⁶²² Ibid., p. 133-134.

⁶²³ Ces chiffres renvoient au schéma légendé de la chapelle proposé dans le volume d'annexes. Voir Planche n°1 (vol. II, p. 413-414).

⁶²⁴ En dehors de ce grand projet architectural, l'ambition politique d'Enrico Scrovegni transparaît également dans ses choix matrimoniaux. Marié à deux reprises, Enrico épousa toujours des femmes issues des familles vénitiennes les plus influentes et qui lui permettraient donc de gravir l'échelle sociale. En premières noces il s'unit ainsi à la sœur d'Ubertino da Carrara, puis à Giacomina d'Este, fille du marquis de Ferrare Francesco d'Este.

Scrovegni sous un jour plutôt négatif, comme un homme hypocrite et à la fortune mal acquise⁶²⁵. Il est donc tout à fait imaginable que les frères aient pu émettre des doutes quant à la posture d'Enrico et aux véritables motivations de son projet édilitaire.

b) Un parcours entre vice et vertu

Cependant, il faut tout de même souligner le soin avec lequel Giotto rend compte de la couleur de la tunique violette portée par Enrico, qui fut établi par le pape Innocent III comme la couleur liturgique de la pénitence⁶²⁶. Enrico offre donc ici sa chapelle avant tout pour obtenir la rémission de ses péchés et de ceux de sa famille. C'est d'ailleurs semble-t-il la figure de la Trahison de la foi chrétienne par avarice, usure ou appât du gain qui occupe la place la plus importante dans le gouffre infernal du revers de façade. À ce propos, Ursula Schlegel avait, par exemple, souligné l'intérêt de la représentation dans *l'Enfer*, de la figure de Judas pendu, justement parmi les avares et les usuriers⁶²⁷. Ce thème qui rentre assez rarement dans la composition du Jugement dernier⁶²⁸, au moins au *Duecento* et dans les premières décennies du *Trecento*, occupe pourtant ici une place assez importante. Situé juste à droite de la lunette arrondie de la porte d'entrée de la chapelle, la figure de Judas (26) pendu et éviscéré⁶²⁹, est relativement isolée et donc facilement repérable parmi l'enchevêtrement des corps des damnés (**fig. 255**). Séparée des élus par la Croix située au centre de la composition, la tête de Judas se trouve dans le même alignement horizontal que celle d'Enrico Scrovegni, située elle-même presque à équidistance de la croix par rapport à Judas (**fig. 253**). Il semblerait donc que l'artiste ait cherché à établir une opposition entre les deux personnages, alors même que Judas s'est rendu coupable, comme Enrico, d'un crime lié à une transaction financière. On notera par

⁶²⁵ Les deux auteurs évoquent en particulier une chronique de Giovanni da Nono qui décrit Enrico comme « un ipocrita nato, [che] ha cercato di ingannare [e] potrebbe ingannare chiunque », A. DERBES et M. SANDONA, « Enrico Scrovegni ... », p. 133 et note n°29 p. 141.

⁶²⁶ A. DERBES et M. SANDONA, « Enrico Scrovegni ... », p.135 et note n°39 p.141. Les chercheurs rappellent entre autre que Giuseppe BASILE fut le premier à mettre en relation la couleur du vêtement porté par Enrico dans cette image et la pénitence dans *Giotto : La Cappella degli Scrovegni*, Milan, Electa, 1992, p. 13.

⁶²⁷ U. SCHLEGEL, « Zum Bildprogramm ... », p. 128-129 ; G. BASILE, *Giotto : La Cappella...*, p. 13.

⁶²⁸ Le seul autre exemple datant du Duecento est celui du baptistère de Florence dont on sait qu'il fut une source d'inspiration importante pour Giotto, comme le souligne également A. DERBES et M. SANDONA, « Barren Metal and the Fruitful Womb : The program of Giotto's Arena Chapel in Padua », *The Art Bulletin*, vol. 80, n°2, 1998, p. 280 ainsi que Edward F. ROTHSCHILD et Ernest H. WILKINS, « Hell in the Florentine Baptistery Mosaic and in Giotto's Paduan Fresco », *Art Studies*, n°6, 1928, p. 31-35.

⁶²⁹ Il s'agit là d'une image composite mêlant le récit de la mort de Judas de l'évangile de Matthieu (Mt 21, 5) et un passage des actes des apôtres (Act 1, 18) qui évoquent réciproquement la pendaison de Judas et son éviscération.

ailleurs le nombre anormalement important de damnés représentés avec des bourses remplies d'argent autour du cou⁶³⁰, évoquant justement le péché de la famille Scrovegni dont Enrico souhaite se départir.

Les allusions à l'usure et à sa possible rédemption ne se trouvent d'ailleurs pas uniquement dans le Jugement dernier. Située à l'extrémité est de la paroi septentrionale, la scène de l'Expulsion des marchands du temple (37), représentée ici de manière très inhabituelle, a par exemple fait l'objet de nombreuses interprétations en rapport avec les activités financières de la famille⁶³¹. De même, dans le soubassement, où prend place le cycle dédié aux allégories des Vices et des Vertus, la Charité (L) comme l'Envie (K) sont définies dans leur rapport à l'argent, ce qui, une nouvelle fois, rompt avec l'iconographie traditionnelle. La première, *Caritas*, une jeune femme couronnée de fleurs, se dresse sur un amas de bourses remplies d'argent dont elle se détourne, son regard et son corps étant tout deux tournés vers le ciel pour recevoir de la main gauche le don de Dieu représenté tout en haut à droite de la composition. De son autre main, elle tient un panier rempli de fleurs et de fruits, symboles « positifs » de l'abondance s'opposant à l'abondance « négative » ou simplement pécuniaire des sacs d'or rejetés à terre. À l'opposé, sur la paroi septentrionale, *Invidia* prend l'allure d'une vieille femme qui s'apprête à être trahie et mordue au visage par le serpent qu'elle porte dans le bandeau qui entoure son propre crâne (**fig. 263**). Elle tient très ostensiblement avec le poing serré, de la main gauche, une bourse pleine d'or qu'elle garde jalousement.

Ce parcours jalonné d'opposition entre les vices, renvoyant le plus souvent à la pratique de l'usure ou d'autres malversations financières, et la vertu chrétienne est en réalité au fondement de l'ensemble du programme décoratif réalisé par Giotto⁶³². Cette opposition et ces dialogues entre parois opposées de l'édifice concernent ainsi aussi bien les murs latéraux de la chapelle que la contre-façade et l'arc triomphal. Rappelons en effet, qu'au sommet de celui-ci campe une icône peinte à la tempera sur bois, directement incrustée dans la paroi murale. Du fait de ce changement de medium, l'image de Dieu le Père (**fig. 256**), assis en majesté sur son un grand trône architecturé, parvient tout à la fois à s'intégrer à la scène narrative dans laquelle

⁶³⁰ G. MILANI, *L'homme à la bourse...*, p. 207-223.

⁶³¹ Sur la question, voir en particulier : Leonetto TINTORI et Millard MEISS « The Paintinf of "The life of St Francis" in Assisi, with Notes on the Arena Chapel », dans James H. STUBBLEBINE (éd.), *Giotto, The Arena Chapel frescoes*, New York, Norton, 1969, p. 208-212 et Laurine M. BONGIORNO, « The Theme of the Old and the New Law in the Arena Chapel », *The Art Bulletin*, vol. 50, n°1, 1968, p. 12-13.

⁶³² Je ne reviendrai pas ici sur l'opposition entre « ignorance » et « sagesse rédemptrice » symbolisée par les deux médaillons en grisaille qui se trouvent au sommet de l'ouverture secondaire de la chapelle, mais il est tout de même possible à la lumière des éléments exposés jusqu'à présent sur le décor de la chapelle, de mieux en comprendre la portée et l'entière signification.

elle s'inscrit (celle du *Commissionnement de Gabriel*) tout en la surplombant, pour exister par elle-même comme une image de la puissance Divine. Or, bien qu'il ne porte pas le nimbe crucifère, le visage de Dieu le Père, tel qu'il est conçu par Giotto dans cette icône, est très similaire à celui du Christ Juge (42) du revers de façade. L'artiste n'a pas choisi de représenter Dieu comme un homme d'âge plus mûr, mais comme un jeune homme à la barbe brune, exactement comme le Christ du Jugement dernier, ce qui crée un véritable parallèle entre les deux images et donc entre les deux compositions peintes sur l'arc triomphal et sur la contre-façade (**fig. 252 et 257**). Et, c'est précisément ce parallélisme qui me semble être la clé de lecture permettant de comprendre l'association thématique des deux scènes présentes en dessous des deux protagonistes de l'Annonciation.

Là, le cycle dédié à la vie de la Vierge avant la naissance du Christ (en bleu sur le schéma), qui se déploie sur toute la partie haute de la paroi septentrionale de la chapelle, progresse chronologiquement au niveau de l'arc triomphal avec l'Annonciation (13) puis avec la Visitation (Lc I, 39-45) peinte sous la représentation de la Vierge annoncée (**fig. 260**). Ainsi, isolée du reste du cycle pictural, cette scène de la Visitation (14) permet de véritablement établir une transition entre le cycle de la vie de la Vierge et celui de l'Enfance du Christ, puisqu'elle est à la fois le dernier épisode se référant à un événement antérieur à la naissance du Christ, mais également le premier où sa nature divine incarnée est reconnue « *in utero* », par Jean-Baptiste, l'Enfant, lui-même à naître, d'Elisabeth⁶³³. Cet épisode vient donc parfaitement compléter le message de l'Annonciation d'encadrement de l'arc triomphal. Cette scène de rencontre entre Marie et Elisabeth qui évoque le moment précis de la reconnaissance de la divinité du Christ par son cousin, dont la présence invisible est uniquement suggérée par l'apparente grossesse de sa mère, ne vient-elle pas en effet parfaitement seconder le rôle que nous avons précédemment attribué à « l'ouverture » de l'arc séparant les deux protagonistes de l'Annonciation et qui était de « montrer le caché comme caché, figurer l'infigurable comme infigurable »⁶³⁴ ?

Mais ce qui nous intéresse encore davantage, c'est l'association de cette Visitation avec l'image présente à l'opposé, sur la retombée nord de l'arc (**fig. 260-261**). Ici, un autre épisode biblique, celui de la Trahison de Judas (Lc 22, 3-6⁶³⁵), cette fois-ci inclus dans le cycle de la Vie

⁶³³ Marilyn ARONBERG LAVIN, *The place of Narrative : mural decoration in italian churches, 431-1600*, Londres/Chicago, Chicago University press, 1990, p. 48.

⁶³⁴ Voir chapitre 6 p. 207-208 (L. MARIN, « Annonciations ou les secrets du tiers », *Trois*, vol 3, n°3, 1988, p. 37.)

⁶³⁵ L'épisode est également relaté en Mt 26, 14-16 ; Mc 14, 10-11, mais, l'évangile de Luc et le seul à faire mention d'une intervention diabolique dans la conduite de Judas : « Or Satan entra dans Judas, appelé Iscariote, qui était

du Christ, achève la transition entre les épisodes relatifs à son ministère (en vert sur le schéma) et le cycle de sa Passion (en rouge sur le schéma). Sans cette juxtaposition sur un même élément structurant et ce relatif isolement des scènes de la Visitation et de la Trahison de Judas, « on pourrait passer à côté de l'association entre la première identification du Christ avant sa naissance et la dernière avant sa mort. Par cette juxtaposition, nous ressentons le contraste frappant entre ceux qui glorifient le Seigneur et ceux qui, pour des gains terrestres, [l'abjureraient] »⁶³⁶. D'ailleurs, sans doute pour accentuer ce contraste, les deux scènes sont construites en parfaite symétrie, bien que, contrairement à l'Annonciation qui les surmonte, leur construction n'induit pas un rapprochement des deux parties de l'arc mais bien une opposition⁶³⁷. Les deux images sont en effet composées selon un schéma identique mais avec un jeu volontaire d'oppositions catégoriques et chromatiques.

De chaque côté, les scènes sont ainsi composées de cinq figures placées en avant d'un petit édicule architecturé. Les deux protagonistes principaux, Judas et le Grand prêtre à gauche (Trahison de Judas), Marie et Elisabeth à droite, se trouvent au centre de la scène. Ils sont, dans les deux cas, encadrés par un premier groupe de deux témoins d'un côté et une troisième figure isolée de l'autre. Cependant, si les cinq personnages sont tous féminins à droite (Visitation), ils sont, par opposition, tous masculins dans la scène de gauche (Trahison de Judas). Dans cette dernière, le grand prêtre, qui tourne le dos à l'ouverture de l'arc, est vêtu de rouge et s'adresse directement à l'Isariote à qui il vient de confier la bourse que celui-ci tient de manière ostensible dans sa main gauche et contre son abdomen. Lui-même est vêtu d'une longue tunique jaune. Or, dans la scène opposée de la Visitation, ce même rapport chromatique se retrouve, de manière symétrique⁶³⁸. Ici, c'est Marie tournant le dos à la scène de gauche, qui porte un vêtement du grand prêtre alors que face à elle, Elisabeth, revêt la robe jaune de Judas dont elle est le pendant symétrique. Mais, si d'un côté, dans la Visitation, la cinquième figure qui vient clore la composition tout à droite, n'est qu'un témoin supplémentaire de la scène, à gauche

du nombre des Douze. Il s'en alla conférer avec les grands prêtres et les chefs des gardes sur le moyen de leur livrer. Ils se réjouirent et convinrent de lui donner de l'argent. Il acquiesça, et il cherchait une occasion favorable pour leur livrer à l'insu de la foule ».

⁶³⁶ Il s'agit là d'une traduction assez libre des propos de Marilyn Aronberg Lavin que je me permets donc de retranscrire également dans leur version originale : « *one would miss the association between the first identification of christ before his birth and last before his death. With this juxtaposition we feel the sharp contrast between thos who magnify the lord and those who, for worldly gain would diminish him.* », M. ARONBERG LAVIN *The place of narrative....*, p. 49.

⁶³⁷ A. DERBES et M. SANDONA, « Barren Metal and the Fruitful Womb... », p. 274.

⁶³⁸ La concordance des couleurs entre la Visitation et la Trahison de Judas avait déjà été mise en lumière par Michel ALPATOFF, « The Parallelism of Giotto's Paduan Frescoes », *The Art Bulletin*, 1947, vol. 29, n°3, p 149-154 et plus spécifiquement p.152.

derrière Judas se tient une figure démoniaque qui enserre déjà le traître au-dessus duquel on aperçoit également une ombre plus sombre, qui contraste à nouveau avec les auréoles d'or de la Vierge et de sa cousine sur l'image opposée.

De chaque côté de l'ouverture de l'arc se trouve donc figurée symboliquement par ces deux scènes « la Nouvelle Alliance [...] respectivement acceptée et rejetée par l'Ancienne »⁶³⁹ avec une opposition tangible entre la stérilité du profit pécunier et la fertilité de l'Incarnation⁶⁴⁰. Ici encore, comme à Lentate sul Seveso, Feltre ou Mocchirolo, avant de pénétrer dans le sanctuaire, le programme décoratif met une nouvelle fois en scène la distinction entre positif et négatif, en respectant toujours la logique des points cardinaux qui fait correspondre le nord au négatif et le sud au positif, alors même que cela nécessite de placer la scène positive à la gauche de l'icône de Dieu le Père et la Trahison à sa droite⁶⁴¹. Cela permet de renforcer le parallélisme entre l'arc triomphal et le Jugement dernier du revers de façade puisque, à l'opposé du cadre de la Trahison de Judas, sur le mur de contre façade se trouve justement la représentation du même Judas pendu et éviscéré. De l'autre côté en revanche, face à la Visitation, on retrouve Enrico Scrovegni offrant à la Vierge sa chapelle. Cela nous autorise alors à penser le cycle tout entier comme une sorte de confession en images d'Enrico Scrovegni justifiant la Miséricorde qui lui est accordée par la Vierge au revers de façade. Contrairement à Judas qui n'a pas cru en la Rémission et s'est pendu sans se repentir, Enrico confesse la Trahison commise par sa famille, espérant recevoir l'absolution en retour.

C'est d'ailleurs peut-être également dans ce sens que l'on pourrait interpréter les deux chambres vides, travaillées en trompe l'œil de manière symétrique de part et d'autre de l'arc triomphal, sous la Visitation et la Trahison de Judas. Ces deux espaces perspectifs (46),

⁶³⁹ Laurine M. BONGIORNO, « The Theme of the Old and New Law in the Arena Chapel », *The Art Bulletin*, 1969, vol.50, n°1, p. 13 : « *In the two scenes on either side of the arch below, the visitation and the Pact of Judas, the New Covenant is respectively accepted and rejected by the Old. On the one hand, Elisabeth, who in her greeting bends in deference to the Virgin, is the first to recognize the divinity of the Child in Mary's womb. On the other hand, Christ is rejected by Judas, who sells him, and by the « scribes and high priests » who seal the bargain. In both episodes the architecture, with its round arches, indicates that the Old Law is the efficient cause.* ».

⁶⁴⁰ A. DERBES et M. SANDONA, « Barren Metal and the Fruitful Womb ... », p. 279.

⁶⁴¹ Il me semble important de préciser ici que dans d'autres édifices du corpus à destination uniquement publique et dont le décor n'a pas nécessairement pour objet de mettre en valeur, d'une quelconque manière, son commanditaire, il arrive assez fréquemment que le thème du partage entre les justes et les damnés soit évoqué au niveau de l'arc triomphal sans que n'y figure pour autant un Jugement dernier. Je pense ici en particulier aux bustes des vierges folles et des vierges sages qui ornent l'*intradós* de l'arc triomphal de l'église de San Pietro à Teglio ou aux différentes représentations du sacrifice de Caïn et Abel de part et d'autre de l'arc que j'ai déjà pu commenter au chapitre précédent.

communément appelés « *Coretti* »⁶⁴², se présentent sous la forme de deux petites chambres feintes, travaillées selon une perspective empirique parfaitement maîtrisée par l'artiste. Assez énigmatiques, elles ont très tôt⁶⁴³ suscité l'intérêt et l'admiration des chercheurs. Quelle que soit la manière dont ils les interprètent, s'accordent pour considérer ces *Coretti* comme de véritables morceaux de bravoure, qui démontrent toute l'habileté et le génie de Giotto. Depuis Roberto Longhi⁶⁴⁴, beaucoup voient donc simplement dans ces espaces perspectifs, une représentation illusionniste censée prolonger, au moins fictivement, l'espace de la chapelle, peut-être pour correspondre au projet initial voulu par Enrico Scrovegni et qui ne vit finalement pas entièrement le jour. Cette interprétation se base essentiellement sur la comparaison entre l'aspect de la chapelle peinte au revers de façade sous la forme d'un *modello* dans les mains d'Enrico Scrovegni et qui semble être munie d'un transept ou du moins de deux chapelles latérales, qui n'ont finalement pas été construites (**fig. 254**). Les *Coretti* suggèreraient donc ce transept ou ces chapelles absentes par le moyen du trompe-l'œil.

Néanmoins, à cette interprétation s'oppose celle défendue par d'autres chercheurs à la suite d'Ursula Schlegel, qui voit dans ces *Coretti* une représentation feinte de deux monuments funéraires, qui symboliseraient donc les tombes d'Enrico Scrovegni et de sa femme. Cette analyse des *Coretti* proposée par Schlegel résulte essentiellement de la question non résolue de la forme et de l'emplacement originels, à l'intérieur de la chapelle, du véritable monument funéraire, commandé et sculpté pour Enrico Scrovegni. Aujourd'hui installé dans le sanctuaire avec les statues de Giovanni Pisano, exécutées sans doute en même temps que le cycle pictural de Giotto, et le gisant d'Enrico, sculpté quant à lui après le décès de ce dernier advenu en 1336, nous ne disposons d'aucune source permettant de connaître la localisation et l'aspect du tombeau primitif. Nous savons seulement, d'après le testament d'Enrico, que lui-même s'était fait construire un monument funéraire, qui existait donc déjà avant son décès, et que sa volonté était de se faire inhumer à l'intérieur de la chapelle. Sans trancher en faveur de l'une ou l'autre de ces hypothèses, je dirais simplement que si la sépulture des Scrovegni était bien évoquée par les *Coretti* ou directement présente dans le sanctuaire comme elle l'est aujourd'hui⁶⁴⁵, cela

⁶⁴² Au sujet de ces *Coretti*, voir également l'article de Michael KOHNEN, « Die coretti der Arena-Kapelle zu Padua und die ornamentale Wanddekoration um 1300 », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 48. Bd., H. 3, 2004, p. 417-423.

⁶⁴³ Pietro Toesca est le premier, en 1951, à avoir reconnu, apprécié et commenté ces éléments des fresques padouanes de Giotto : Pietro TOESCA, *Il Trecento*, Turin, Utet, 1951, p. 476.

⁶⁴⁴ Roberto Longhi, dans « Giotto speizioso », *Paragone*, XXXI, 1952, p. 18-24, voit dans les *Coretti*, le prototype des représentations spatiales en perspectives qui fleuriront au *Quattrocento*.

⁶⁴⁵ C'est également l'hypothèse défendue par Irene HUECK dans son article « Zu Enrico Scrovegnis Veränderungen der Arenakapella », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, n°17, 1973, p. 277-294.

reviendrait une nouvelle fois, comme dans le revers de façade, à placer les Scrovegni dans un espace de l'église directement en contact avec le divin et donc « du côté des élus ». En outre, cette disposition du tombeau et la double représentation du commanditaire et de sa famille dans le sanctuaire et sur l'arc triomphal seraient également assez proches de ce que nous avons pu décrire dans l'agencement du décor et du cénotaphe de l'oratoire Porrò de Lentate sul Seveso.

*

* *

En somme, l'étude détaillée de ces quelques monuments à vocation d'abord privée puis semi-publique, a montré que l'arc triomphal ou du moins l'entrée du sanctuaire, était, sans doute en raison du statut particulier de ces édifices (à la fois public et privé), un lieu toujours propice à la distinction par l'image entre justes et réprouvés, permettant au commanditaire d'affirmer sa place au sein du premier de ces deux groupes dans l'espoir de se placer ainsi « parmi les élus » à l'heure du Jugement.

Notons par ailleurs que, bien que je ne les aie pas étudiés ici en détail, cette particularité du décor de ces oratoires semi-privés se rencontre également, bien que de manière différente, dans les autres édifices de ce type rassemblés dans le corpus. Dans l'oratoire San Giorgio, également érigé pour servir de mausolée à son commanditaire Raimondino Lupi, celui-ci se fait représenter, sur l'une des parois latérales de l'édifice, dans une scène de présentation de sa famille à la Vierge, très proche de ce que l'on peut observer, à une date voisine, dans les deux oratoires de la famille Porrò précédemment décrits. D'une autre manière, dans l'oratoire Biraghi de Solaro par exemple, dans lequel le décor suit, comme je l'ai déjà évoqué, toute l'histoire de Salut, le couple des commanditaires, Ambrogio et Caterina Biraghi, est présent à deux reprises, directement au contact du sang rédempteur du Crucifié. Sur les murs latéraux du sanctuaire, les époux apparaissent une première fois par l'intermédiaire de leurs saints patrons respectifs, alors que l'intégralité du soubassement et de l'autel de pierre sont recouverts par la croix rouge sur fond blanc, emblème de leur famille. À Albizzate, ce sont tout simplement les écus de la famille Visconti qui sont présents de part et d'autre de l'arc triomphal. À Castel San Pietro, c'est la fonction épiscopale du commanditaire, Bonifacio da Modena, qui est mise en valeur par le parallélisme qui peut être établi entre le décor du cylindre absidal et le relief sculpté sur la façade du sanctuaire.

Mais, si cette glorification du commanditaire s'explique assez aisément du fait du caractère en partie privé de ces édifices, nous constaterons que, dans certaines églises qui ne furent pourtant pas construites à l'origine dans le seul but de servir d'oratoire ou de mausolée à un commanditaire particulier, certains vont tout de même parvenir à utiliser l'espace de l'église, et en particulier l'arc triomphal, pour médiatiser leurs propres aspirations politiques ou religieuses et « se placer » matériellement du côté des élus. Néanmoins, dans cette seconde catégorie d'édifices destinés à accueillir un plus large ensemble de fidèles, et bien souvent également une communauté monastique, le décor mêle, de manière sans doute encore plus habile que dans ces premiers exemples, la glorification de son commanditaire avec la fonction liturgique et culturelle du lieu pour lequel il est conçu.

II — ÉDIFICES PUBLICS ET AMBITIONS PRIVÉES

1. La propagande politique des Carraresi dans l'abside de Sant'Agostino

L'inscription d'un programme politique au sein d'un décor ecclésial s'observe notamment dans le cas de l'église dominicaine de Sant'Agostino à Padoue, dont il ne reste cependant que peu de témoignages, puisque celle-ci fut entièrement détruite entre 1819 et 1822. Érigée entre 1226 et 1275⁶⁴⁶, à la demande du futur pape Benoît XI, Niccolò di Boccassio, alors évêque de Padoue⁶⁴⁷, son aspect architectural est en partie dû à l'intervention de l'architecte et frère dominicain Benvenuto da Bologna⁶⁴⁸, dont la présence sur le chantier est documentée en 1303. Décrite au XIX^e siècle, par Pietro Selvatico, comme le plus bel édifice médiéval de Padoue après la basilique Sant'Antonio⁶⁴⁹, l'église dominicaine de Sant'Agostino était un monument d'une importance politique toute particulière dans la cité au *Trecento*, puisqu'elle fut choisie comme nécropole officielle par la famille da Carrara. Des tombes de la famille da Carrara que contenait l'église, trois ont pu être conservées, en grande partie grâce aux initiatives

⁶⁴⁶Giovambattista ROSSETTI, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova: con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie*, Padoue, Stamperia del Seminario, 1765, p. 3; Pietro SELVATICO, *Guida di Padova e dei suoi principali contorni*, Padoue, 1869, p. 329.

⁶⁴⁷P. SELVATICO, *Guida di Padova...*, p. 329.

⁶⁴⁸Au même Benedetto da Bologna est également sont attribuées la façade et une grande partie de l'architecture de l'église dominicaine de San Nicolò à Trévise, dont l'érection fut également demandée par le pape Benoît XI (Niccolò di Boccassio), lui-même dominicain et originaire de Trévise. Encore existante, l'église trévisane nous permet ainsi de nous faire une meilleure idée de ce à quoi devait ressembler l'église dominicaine de Padoue avant sa destruction. Voir notamment : Pietro TOESCA, *Il Trecento*, Turin, Utet, 1951, p. 107-108 et note n°94 p. 107.

⁶⁴⁹P. SELVATICO, *Guida di Padova...*, p. 329.

de décrochage menées par le physicien padouan Giuseppe Zeni, au moment de la destruction de l'édifice. Les monuments funéraires de Jacopo II, Ubertino III et Jacopo V da Carrara furent ainsi déplacés à l'intérieur de l'église des Eremitani de Padoue, également dédiée à saint Augustin, où elles se trouvent encore aujourd'hui.

Grâce à un document datant du 26 février 1351 et retranscrit pour la première fois par Gerolamo Biscaro, nous savons que les sculpteurs Andriolo de'Santi⁶⁵⁰ (*Andriolo tayapiera fu Pagano*), Albertino di Zilberto (*Aleberto tayapiera fu Ziliberto di Pietro Santo*) et Francesco di Bonaventura (*Francesco tayapiera fu Bonaventura*), avaient déjà reçu un versement de 100 ducats d'or de la part de Jacopino et Francesco da Carrara, pour la réalisation d'un tombeau « *cum toto suo fornimento lapideo [...] pro sepultura olim bonae memoria Egregii et Potentis Domini Jacobi de Carraria olim Civitatis Paduae et districtus Domini Generalis* »⁶⁵¹. Ce document nous permet donc de connaître assez précisément la date de la commande du tombeau de Jacopo II da Carrara, décédé le 19 décembre 1350 et dont Jacopino et Francesco, à l'origine de cette commande, respectivement frère et fils du défunt, sont les héritiers directs. Par ailleurs, même si cela n'est pas explicitement spécifié dans le document de 1351, on peut affirmer, du fait de la proximité stylistique entre les deux tombes, que cette commande de Jacopino et Francesco da Carrara incluait également le tombeau d'Ubertino III décédé en 1345⁶⁵². Nous savons par ailleurs, que ces deux monuments funéraires, prenaient place à l'origine, sur les parois latérales de l'abside majeure, celui de Jacopo se trouvant sur la paroi de gauche (pour qui faisait face à l'abside) et celui d'Ubertino sur la paroi de droite. Les deux tombeaux appartenaient donc à un programme commun, dont on ne peut connaître avec précision la date de fin d'exécution, mais qui ne devait vraisemblablement pas se limiter aux tombes elles-mêmes.

De fait, les travaux de sauvegarde de Giuseppe Zeni, ont permis de conserver, outre les tombeaux, quelques fragments de fresques appartenant à l'église dominicaine, aujourd'hui également conservés à Sant'Agostino degli Eremitani. On y trouve la partie centrale d'une grande scène de Couronnement de la Vierge qui prend place sur un somptueux trône

⁶⁵⁰ C'est à ce même sculpteur que l'on doit la réalisation, entre 1342 et 1344 du portail de l'église franciscaine de San Lorenzo à Vicence (voir vol. II, p. 438-440).

⁶⁵¹ Le document original fut retrouvé dans les archives notariales de Prosdocimo di Asolo actif à Trévise, Noale et Venise. Il s'agit d'une quittance des trois artistes pour le versement des 100 ducats fait à *ser Pasquale fu Guglielmo de Padoue, fattore dei nobili e potenti Jacopino e Francesco Signori Generali della città e distretto di Padova* : BISCARO Gerolamo, « Le tombe di Ubertino e Jacopo da Carrara », *L'Arte*, II, 1899, p. 94 et document I p. 97.

⁶⁵² Zuleika MURAT, « Le arche di Ubertino e Jacopo da Carrara nel percorso artistico di Anriolo de'Santi », *Predella*, n°33, 2013, p. 186.

architecturé et vue en perspective⁶⁵³, ainsi que deux portraits, très naturalistes de Jacopo II et Ubertino III da Carrara, très semblables aux gisants qui décoraient leurs tombeaux respectifs⁶⁵⁴. Or, s'il fut un temps suggéré que la fresque du couronnement de la Vierge avait été réalisée pour orner l'*arcosolium* de l'un des deux tombeaux⁶⁵⁵, cette hypothèse fut définitivement rejetée grâce aux recherches menées par Anna Maria Spiazzi⁶⁵⁶. Par la suite, la critique s'accorda plutôt à voir dans ces trois fragments, les constituantes d'une seule et même composition formant ainsi une scène paradisiaque de *Commendatio animae*, où les anges et les saints, qui devaient probablement entourer les deux donateurs, venaient introduire et recommander l'âme des seigneurs défunts au couple du Christ et de la Vierge couronnée⁶⁵⁷. En cela nous commençons donc à entrevoir le parallèle qui peut se nouer entre le programme décoratif de l'abside majeure de Sant'Agostino, transformée en véritable chapelle funéraire par Jacopo et Ubertino da Carrara, et les édifices semi-privés commentés précédemment. Il reste toutefois à élucider la question de la localisation de cette *Commendatio animae* à l'intérieur de l'église.

Pour plusieurs chercheurs, celle-ci devait se trouver à l'aboutissement du programme décoratif de la chapelle, sur le mur du fond de l'abside⁶⁵⁸, alors que, sur les parois latérales devaient sans doute se développer deux cycles narratifs mis en corrélation l'un avec l'autre, le premier dédié au saint dédicataire de l'édifice, saint Augustin, et le second à la vie du Christ lui-même. De ces deux cycles il reste d'ailleurs le fragment d'une tête d'homme que Tiziana Franco interprète comme le détail d'une composition sur le thème du baptême d'Adéodat ou d'Alipio⁶⁵⁹, appartenant donc au cycle de la vie de saint Augustin ainsi que la scène du Baptême

⁶⁵³ La beauté et la complexité du trône imaginé par Guariento marqua assez fortement l'esprit de ses contemporains et suivants, en témoigne notamment sa reprise, toujours à Padoue, par Altichiero da Zevio dans le Couronnement de la Vierge de l'oratoire San Giorgio.

⁶⁵⁴ À ce propos se référer à la bibliographie exhaustive fournie par Z. MURAT, « Il *Paradiso* dei Carraresi. Propaganda politica e magnificenza dinastica nelle pitture di Guariento a Sant'agostino », Serena Romano et Delphine Zaru (éds.), *Arte di corte in Italia del Nord : programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, Rome, Viella, 2013, p. 98 note n°3.

⁶⁵⁵ F. FLORES D'ARCAIS, *Guariento. Tutta la pittura*, Venice, Alfieri, 1974, p. 24-25 et 65-66 ; Lucio GROSSATO, cat. 13 à 15, dans L. Grossato (dir.), *Da Giotto al Mantegna*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 1974), Milan, Electa, 1974.

⁶⁵⁶ SPIAZZI A. M., cat. 9., dans Vittorio Sgarbi (éd), *Giotto e il suo tempo [exposition, Padova, 25 novembre 2000-29 aprile 2001]*, Milan, Federico Motta, 2000, p. 317-319.

⁶⁵⁷ Voir entre autres : Ibid. ; Tiziana FRANCO, « Guariento : ricerche tra spazio reale e spazio dipinto », dans G. Valenzano et F. Toniolo, *Il secolo....*, p. 338 ; Z. MURAT, « Il *Paradiso* dei Carraresi... ».

⁶⁵⁸ T. FRANCO, « Guariento : ricerche tra spazio... », p. 338

⁶⁵⁹ Ibid.

du Christ aujourd'hui conservée à Pavie⁶⁶⁰. Néanmoins, dans un article plus récent Zuleika Murat propose, de manière assez convaincante, de placer la *Commendatio animae* de Guariento, non pas dans l'abside mais sur l'arc triomphal qui en ouvrait l'accès. Pour appuyer son hypothèse la chercheuse se réfère au texte de la première version de 1765 des *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova* de Giovambattista Rossetti, qui contient, contrairement à la précédente version de 1780, d'importantes références aux fresques qui nous intéressent. Comme l'explique Zuleika Murat, à l'époque où Rossetti documente l'église de Sant'Agostino, celle-ci a déjà subi d'importantes modifications par rapport à l'organisation d'origine des espaces liturgiques. Ces modifications concernent essentiellement l'emplacement du chœur des dominicains, autrefois située dans la partie orientale de l'église, en avant de l'abside et au-delà du *tramezzo*, mais qui fut transféré en 1615 dans l'abside majeure elle-même. Suite à ces remaniements, l'église fut également dotée, en 1660, d'un nouvel autel majeur qu'on fit installer en avant du chœur des religieux et donc, directement sous l'arc triomphal⁶⁶¹. C'est cet événement qui explique, pour Zuleika Murat, que l'abside où se trouvait autrefois l'autel majeure soit, à partir du milieu du XVII^e siècle, décrite dans les sources comme le « chœur » de l'église⁶⁶². La chercheuse rapporte également que, plus tard, en 1750, mais toujours dans la continuité de ces remaniements liturgiques, une vaste campagne de restauration fut menée, durant laquelle une grande partie des fresques de l'église furent dissimulées par l'application d'un enduit blanc, à l'exception du « ciel et des murailles peintes dans le chœur » qui furent quant à elles restaurées⁶⁶³. Or, dans la description de l'église de Sant'Agostino Giovambattista Rossetti évoque justement le « chœur » de l'église, qu'il faut donc assimiler à l'abside, et cite « ne muri laterali di esso coro », les deux tombes de Jacopo et Ubertino da Carrara. Il évoque ensuite le nouvel autel majeur de 1660, placé donc sous l'arc triomphal, qui était lui-même surmonté d'un tabernacle en le décrivant en ces termes :

« In quel tratto di muro, ch'è sopra al Tabernacolo, vi era dipinto un Paradiso, col Padre Eterno sedente in magnifico, e moestoso Trono, cicondato da grand moltitudine di Angeli, e di Santi, opera sempre mai rispettabile del celebratissimo Giotto. [...] Contuttociò in tempi, che si presumono tanto illuminati, furono occi si ciechi, che non

⁶⁶⁰ Emanuele VINCI, « Guariento. Battesimo di Cristo », *Museo in Rivista. Notiziario dei Musei Civici di Pavia*, I, 1998, p. 114-115. ; Id. cat. 11, *Giotto e il suo tempo...*, p. 322-323; A. M. SPIAZZI, cat. 15, dans Davide Banzato, F. Flores d'Arcais, A. M. Spiazzi (éds.), *Guariento e la Padova Carrarese* (cat. exp.) Padoue, Musei civici agli Eremitani, Palazzo Zuckermann, Casa del Petrarca di Arquà, Museo Diocesano, 16 avril au 31 juillet 2011, Padoue, Marsilio, 2011, p. 126-127.

⁶⁶¹ Z. MURAT, « Il Paradiso dei Carraresi... », p. 101-102.

⁶⁶² Ibid., p. 103.

⁶⁶³ Ibid.

conobbero il suo pregio, e ci tocco la disgrazi di vederla miseramente cancellata »⁶⁶⁴.

Indiquée comme ayant été supprimée, cette grande composition, dans laquelle on peut sans doute reconnaître le Couronnement de la Vierge de Guariento, devait donc faire partie des fresques dissimulées par les travaux de 1750, durant lesquels ne furent recouvertes que les peintures se trouvant à l'extérieur de l'abside, devenue le chœur des dominicains. Zuleika Murat voit donc dans ce passage des *Descrizione* de Rossetti, la preuve assez éloquente de la localisation de la *Commendatio animae* de Guariento non pas à l'intérieur de l'abside mais bien sur l'arc triomphal⁶⁶⁵. Cela me semble d'autant plus probable qu'un peu plus loin, Rossetti décrit justement l'espace qui était donc devenu le « chœur » de la chapelle en y évoquant la présence de fresques, différentes de celles décrites précédemment sur le mur au-dessus du tabernacle :

« Questo Coro, come ancora le due Cappelle contigue, già descritte, sono dipinte a fresco di maniera secca, conforme al gusto di qu' tempi, ne i quali essa regnava in queste contrade simile ad un di presso a quella di Giotto, a cui da alcuni falsamente vengono attribuite »⁶⁶⁶.

Et c'est également dans ce chœur, que Giovambattista Rossetti situe les deux « sepolcri di marmo d'antica struttura, ne' quali fiacciano le ossa di due Pricipi Carraresi : cioè di Uberto III [...], e di Jacopo »⁶⁶⁷.

Cette hypothèse, si elle se vérifie, suggérerait une visibilité bien plus grande pour ces fresques qui mettent en scène l'accès au paradis de deux anciens seigneurs de la cité de Padoue et dont la dynastie, à l'époque de leur réalisation, était toujours au pouvoir. Dans cette église dominicaine, par ailleurs très fréquentée par la population padouane, on pourrait donc affirmer, toujours à la suite de Zuleika Murat, que le décor de l'abside et de l'arc triomphal était à la fois conforme aux exigences liturgiques et didactiques des frères dominicains – grâce aux cycles narratifs des parois latérales qui proposaient un parallélisme entre le Christ et saint Augustin, lui-même *alter Christus*⁶⁶⁸ – mais contribuaient également à la glorification de la dynastie des Carraresi, dont les dons à l'édifice ne se limitaient d'ailleurs pas aux sépultures et à la commande des fresques de Guariento⁶⁶⁹. Dans ce contexte iconographique, Zuleika Murat

⁶⁶⁴ G. ROSSETTI Giovambattista, *Descrizione delle pitture...* 1765, p. 8-9.

⁶⁶⁵ Z. MURAT, « Il Paradiso dei Carraresi... », p. 101-105.

⁶⁶⁶ G. ROSSETTI, *Descrizione delle pitture...* 1765, p. 9

⁶⁶⁷ Ibid.

⁶⁶⁸ Bien qu'il faille rappeler que cette expression a été avant tout forgée pour François d'Assise.

⁶⁶⁹ Id., « Le arche... », p. 191.

suppose alors que le mur du fond de l'abside, comme dans l'église voisine des Eremitani de Sant'Agostino, ait accueilli une représentation du Jugement dernier, qui se serait parfaitement accordée avec l'une et l'autre de ces fonctions. Elle note à ce sujet que, comme dans ces deux églises dédiées à saint Augustin, « la tematica legata alla sorte dell'anima dopo la morte poteva ben inserirsi in un ambiente a destinazione funeraria, e interamente decorato grazie a generosi lasciti disposti pro *remedio animae* »⁶⁷⁰.

Ainsi, bien que beaucoup d'éléments avancés ici restent assez hypothétiques, cet exemple montre de quelle manière les Carraresi se sont servis de l'espace religieux « public » pour mettre en scène une certaine forme de propagande politique à la gloire de leur famille, en utilisant des images à connotation eschatologique qui leur permettaient d'affirmer leur place « parmi les élus ». Avec ce dernier exemple, nous voyons également que la fonction funéraire de ces édifices, qu'ils soient privés ou publics, bien attestées dans les cas de la chapelle Scrovegni, de l'oratoire Porro de Lentate sul Seveso ou de Sant'Agostino, favorise le déploiement de ce type de décor, et justifie le fait de placer au centre du programme pictural la question du devenir de l'âme des commanditaires de ses décors. Et c'est précisément, me semble-t-il, cette fonction funéraire du chœur de l'église des *Umiliati* de Viboldone qui explique la particularité de son décor.

2. La place de Guglielmo Villa dans le chœur de l'abbatiale de Viboldone⁶⁷¹

Cet édifice, dont il a déjà été maintes fois question dans les chapitres précédents⁶⁷², se situe dans la localité de San Giuliano Milanese, à une dizaine de kilomètres au sud de Milan. Telle que nous la connaissons aujourd'hui, l'architecture de l'édifice résulte de la réfection d'une ancienne église de la fin du XII^e siècle (vers 1177)⁶⁷³. Les travaux furent orchestrés par Guglielmo Villa (Faba), dont le nom apparaît dans une inscription sur la façade.

⁶⁷⁰ Id., « Il *Paradiso* dei Carraresi... », p. 107.

⁶⁷¹ Je reprendrai ici en grande partie certains éléments que j'ai déjà avancés par ailleurs, dans un article écrit à la fin de l'année 2020 et paru en 2022 : Pauline VASILE, « Cheminement axial et dynamique verticale », *Rives méditerranéennes* [En ligne], 63 | 2022.

⁶⁷² Je me permets ici de renvoyer en priorité aux p. 117 à 121. Nous aurons également l'occasion de revenir sur certains aspects du décor de cet édifice dans les chapitres suivants p. 276 à 288 en particulier. Pour un bilan historiographique plus général, je renvoie également à la bibliographie substantielle, bien que non exhaustive, concernant le monument qui est proposée dans le volume d'annexes : vol. II, p. 151 à 158.

⁶⁷³ Fernanda WITTEGENS, *Gli affreschi della Badia degli Umiliati in Viboldone*, Milan, Rizzoli & C. Anonima per l'arte della Stampa, 1933, p. 11.

MCCCXLVIII HOC OPUS FACTUM TEMPORE DOMINI
FRATIS GUILLELMI DE VILLA PROFESSI ET PREPOSITI
HUIUS DOMUS DECRETORUM DOCTORIS.

Celle-ci nous indique également la date de 1348 pour l'achèvement des travaux d'architecture de cette nouvelle église. Souvent décrit comme un homme très cultivé, Guglielmo Villa fut brièvement nommé maître général de l'ordre en 1336 succédant ainsi à Benedetto da Alzate. Finalement, à la suite d'une décision papale, le chapitre général de l'ordre nommera en 1338 un nouveau Général, Giacomo da Almenno, qui prendra la place de Guglielmo Villa. Malgré, l'appui présumé de l'archevêque de Milan Giovanni Visconti⁶⁷⁴, le pape Clément VI lui refuse la place d'évêque de Lodi en 1343. Les ambitions cléricales contrariées de Guglielmo Villa se concentreront donc uniquement dans l'abbaye de Viboldone, qui était alors l'une des communautés les plus importantes de l'ordre, tant par le nombre de ses membres que par ses revenus, et dont il conserve la charge de prévôt de 1333 jusqu'à sa mort le 12 décembre 1365⁶⁷⁵.

a) Description, attribution et datation du décor de la quatrième et de la cinquième travée.

Ainsi, en plus de la réfection architecturale de l'église dédiée à saint Pierre et Paul, Guglielmo Villa fait venir, une dizaine d'années après l'achèvement des travaux, plusieurs artistes locaux et d'autres originaires de Toscane, avec qui il élabore le programme décoratif de sa nouvelle église. La fresque la plus ancienne de ce décor, située sur la lunette orientale de la cinquième travée, accueille une inscription sur laquelle figure la date de 1349, qui permet d'affiner la datation de ce décor. Cette fresque, aujourd'hui communément attribuée au « maître de 1349 »⁶⁷⁶, met en scène une Vierge à l'Enfant entourée de saint Jean-Baptiste, saint Nicolas

⁶⁷⁴ Alberto CADILI, *Giovanni Visconti arcivescovo di Milano (1342-1354)*, Milan, edizioni biblioteca Franceseana, 2007, p. 110-111.

⁶⁷⁵ F. WITIGENS, *Gli affreschi della Badia...*, p. 11 ; Daniela CASTAGNETTI, « La regola del primo e secondo ordine dall'approvazione alla « Regula Benedicti », dans *Sulle tracce degli Umiliati*, Milan, Vita e pensiero, 1997, p. 216-219 ; Marco LUNARI, « Appunti per un storiografia sugli Umiliati tra Quattro e Cinquecento », Ibid., p. 63-66.

⁶⁷⁶ Dans son article de 1976 Bradley J. Delaney évoque la possibilité que le « maître de 1349 » soit en réalité Giusto de' Menabuoi. La *Maestà* de Viboldone serait alors la première œuvre produite lors du séjour Milanais de l'artiste. L'auteur explique l'écart stylistique entre la *Maestà* et le *Jugement dernier* à la fois par l'écart chronologique entre les deux réalisations qui expliquerait l'évolution du style de Giusto de l'un à l'autre, mais suggère également que la *Maestà* réalisée plus tôt ne fut pas commanditée par Guglielmo Villa, contrairement au *Jugement dernier*. Mais cette proposition reste très marginale (B. J. DELANEY « Giusto de' Menabuoi in Lombardy », *The Art Bulletin*, vol. 58, n°1, 1976, p. 22-31). D'autre part, si l'identité, toscane ou lombarde, du « maître de 1349 » continue de faire débat, dans sa synthèse sur « I pittori Lombardi di Viboldone », Liana

(ou saint Ambroise), saint Bernard et de l'archange Michel⁶⁷⁷ à gauche qui introduit auprès de la Vierge un dévot dont l'identification reste à première vue incertaine⁶⁷⁸.

Les trois autres parois de cette travée sont occupées, comme je l'ai déjà signalé, par un Jugement dernier réalisé dans la cinquième décennie du *Trecento*, juste après la lunette de 1349, par Giusto de' Menabuoi. Comme je le signalais également dans le chapitre 3, ce Jugement dernier reprend, presque à l'identique, la composition de celui réalisé par Giotto au revers de façade de la chapelle des Scrovegni. Néanmoins, à Viboldone, la scène est éclatée en trois compartiments (**fig. 95-97**). Au centre, sur la lunette de l'arc séparant la cinquième de la quatrième travée, c'est-à-dire, au revers de l'arc triomphal, se trouve le Christ Juge. Coiffé du nimbe crucifère il siège dans une mandorle sur un arc-en-ciel. D'un geste opposé de ses mains, il distingue déjà les justes, vers qui son visage se tourne et à qui il présente sa paume ouverte, des réprouvés, qui se trouveront à sa gauche et qu'il chasse d'un revers de main. Sur celle-ci

Castelfranchi Vegas affirme l'identité lombarde de celui-ci, tout en mettant en lumière le caractère « mixte » de cette composition, nourri par la tradition toscane (L. CASTELFRANCHI VEGAS, « I pittori lombardi di Viboldone », dans *Un monastero alle porte della città. Atti del convegno per i 650 anni dell'Abbazia di Viboldone*, Milan, Vita e Pensiero, 1999, p. 263).

⁶⁷⁷ L'identification de saint Bernard et saint Jean-Baptiste peut être faite de manière certaine puisque nous conservons pour ces personnages une inscription qui les désigne comme tels, mais une lacune cache l'inscription qui devait identifier saint Michel et l'autre saint le plus souvent identifié à saint Nicolas.

⁶⁷⁸ Si celui-ci fut parfois assimilé à Guglielmo Villa, B. J. Delaney attire l'attention sur le fait que ce personnage est vêtu, non de la tunique blanche caractéristique des frères Humiliés, mais d'un vêtement laïc bleu-gris. De plus, le portrait ne correspond pas aux traits que nous connaissons de Guglielmo Villa, d'après le gisant de sa pierre tombale découverte en 1903 (B. J. DELANEY, « Giusto de' Menabuoi... », p. 22-31). Andrea Luigi Casero, à la suite de Delaney, nous invite ainsi à considérer que ce dévot puisse être le portrait, non du commanditaire du cycle, mais de l'un des grands bienfaiteurs de la communauté monastique de Viboldone ayant participé au financement des travaux et étant déjà mort au moment de la réalisation de cette fresque en 1349. Dans cette perspective, saint Michel serait présent aux côtés du dévot en sa qualité de guide des élus vers le Paradis. À moins que, comme le souligne également Casero, la présence de Saint Michel soit uniquement liée au nom du dévot qui reste jusqu'à présent inconnu (A. L. CASERO, *Justus Pinxit. Nuove proposte di ricerca e problemi aperti sull'attività Lombarda di Giusto de' Menabuoi*, Milan, Scalpendi Editore, 2017, p. 28-29). M. L. Gatti Perer, évoque quant à elle la possibilité que le saint Michel et le dévot agenouillé tels qu'ils apparaissent aujourd'hui dans la *Maestà* soient en réalité des ajouts postérieurs, les deux personnages venant ainsi se substituer à d'autres, probablement un saint Georges et un autre prélat, qui pourraient alors très bien être Guglielmo Villa et qui devaient être représentés dans une posture très similaire à celui que nous voyons actuellement. Une éventualité, déjà partiellement évoquée par Fernanda WITTEGNS, *Gli affreschi della Badia...*, p. 23. Ce repeint aurait alors, toujours selon Maria Luisa Gatti Perer, été orchestré par Andrea Visconti, maître général de l'ordre entre 1401 et 1402, en qui l'on pourrait alors reconnaître le prélat agenouillé (M. L. GATTI PERER, « Gli affreschi trecenteschi », dans Rosa Auletta Marucci, *L'Abbazia di Viboldone*, Milan, Amilcare Pizzi, 1990, p. 129-133). Mais cette hypothèse, jugée « peu plausible » seulement quelques années plus tard par Carla Travi, sera communément rejetée par la critique (C. TRAVI, « *Maestro del 1349* », dans Mina Gregori (dir.), *Pittura a Milano dall'alto Medioevo al Tardogotico*, Milan, CARIPOLO, 1997, p. 213) en grande partie parce qu'elle ne tient absolument pas compte du vêtement laïc que porte le dévot agenouillé dans la *Maestà*, mais également car, comme le rappelle Casero, les travaux réalisés à l'occasion des restaurations de 1991-1992 ont permis de vérifier que la partie de la fresque contenant saint Michel et le dévot n'a pas subi de remaniement au cours du temps (A. L. CASERO, *Justus Pinxit...*, p. 28).

comme à son côté, les plaies de sa Passion sont bien visibles, celle du flanc droit est même mise en valeur par une ouverture régulière de sa tunique en forme de losange. Autour de la mandorle, huit anges, répartis symétriquement de part et d'autre, portent les insignes de la Passion et sonnent les trompettes annonciatrices de la fin des temps. D'ailleurs, aux extrémités de la composition, exactement comme dans la chapelle des Scrovegni de Padoue, deux autres anges s'occupent d'enrouler le ciel dévoilant la beauté lumineuse et constellée de pierres précieuses de la Jérusalem céleste. Directement sous le Christ Juge, les défunts reviennent à la vie, émergeant de leurs tombeaux. Leur devenir se partage alors entre l'assemblée des élus, située en bas à droite du Christ et qui se constitue en une assemblée très ordonnée d'hommes et de femmes, laïcs et religieux tous figurés en prière le regard tourné vers la mandorle du Christ. Dans cette partie de la composition, dans la partie la plus basse de l'arc, parmi le cortège des élus, un personnage se démarque, agenouillé contrairement aux autres personnages qui sont eux figurés debout. Vêtu de la tunique blanche-grise à capuche caractéristique des frères Humiliés, celui-ci, dont le visage est assez caractérisé, ressemble dans ses traits au gisant réalisé par le « *Maestro di Viboldone* »⁶⁷⁹ pour le monument funéraire de Guglielmo Villa retrouvé en 1903 à l'intérieur de l'église⁶⁸⁰. À l'opposé, en bas à gauche du Christ Juge, la foule des réprouvés conduit en enfer par des figures diaboliques est beaucoup plus désordonnée. Au centre, la figure monstrueuse de Satan, très proche de celle imaginée par Giotto, s'occupe d'en dévorer certains, alors que d'autres subissent toute sorte de sévices physiques renvoyant aux fautes qu'ils ont pu commettre durant leur vie. Parmi eux, on trouve notamment le groupe des trois pendus, par la tête, la langue et le sexe, une femme allongée gavée par un démon accroupi sur elle ainsi qu'un évêque simoniaque sur lequel nous aurons l'occasion de revenir⁶⁸¹.

Toujours intégré au Jugement dernier, le décor des parois méridionale et septentrionale de la cinquième travée se divise en trois registres. Dans la partie la plus haute, la garde angélique figure dans une nuée. Dans la partie médiane, le décor est encore divisé en deux parties par la

⁶⁷⁹ Ce nom de convention désigne la production d'un sculpteur local, sans doute originaire de Campione d'Italia et actif à Viboldone dès 1348. C'est à lui que l'on doit notamment les sculptures de la façade de l'église et c'est même à partir de ce groupe sculpté que l'identité artistique du « *Maestro de Viboldone* » a pu être forgée par Costantino BARONI, *La scultura gotica lombarda*, Milan, Edizioni d'Arte Emilio Bestetti, 1944, p. 101-102 et 118. À propos de cet artiste, je renvoie également à la thèse de Elisa ECCHER, *Attorno al Maestro di Viboldone. Scultura gotica lombarda tra le province di Milano, Pavia, Como, Lecco e Monza*, Thèse de doctorat en « culture d'europa. Ambiente, spazi, storie, arti, idee », Scienze dei Beni Culturali, dipartimento di lettere e Filosofia, Università degli Studi di Trento, année 2017/2018 [Inédit].

⁶⁸⁰ La ressemblance entre la sculpture et le portrait peint est mise en avant par E. ECCHER, *Ibid.*, p. 254 et B. J. DELANEY, « Giusto de' Menabuoi... » p. 24.

⁶⁸¹ Sur la représentation de l'enfer dans les fresques de Viboldone voir J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà...*p. 354-355.

fenêtre qui s'ouvre de chaque côté au centre de la paroi. La zone la plus proche du Christ Juge est réservée aux deux cortèges des saints et des saintes, représentants de l'Église Universelle et triomphante, menés par les deux intercesseurs : la Vierge couronnée, d'une part, qui prend place dans une mandorle lumineuse, et saint Jean-Baptiste d'autre part. Dans la partie plus orientale des deux parois, de l'autre côté de la fenêtre, ce sont les douze apôtres, répartis en deux groupes de six, qui figurent assis sur un trône incurvé, très semblable à celui que Giotto avait peint pour les apôtres du Jugement dernier de l'Arena. Enfin, dans le registre inférieur, les portraits des quatre Docteurs de l'Église latine accompagnés de deux prophètes⁶⁸², représentés deux par deux, sont conservés de manière très fragmentaire.

Au dos de ce Jugement dernier, sur l'avvers de l'arc triomphal qui fait ici la jonction entre la nef et le chœur des frères Humiliés, une grande Crucifixion occupe l'intégralité de la paroi. Elle est complétée dans les écoinçons de l'arc par deux médaillons avec Adam et Ève et est surmontée, comme je l'ai déjà précisé dans le chapitre précédent, par une Annonciation peinte dans le voultain oriental de la voûte de la quatrième travée (**fig. 93**).

Comme je l'expliquais déjà en partie dans le chapitre 3, parmi les différentes hypothèses avancées pour l'attribution de cette Crucifixion et du cycle narratif qui l'accompagne sur les parois latérales de la quatrième travée, je retiendrai la très probable intervention de Giusto de' Menabuoi, au moins en ce qui concerne la conception iconographique et spatiale du programme, fortement liée, comme nous allons justement le voir, au Jugement dernier de la cinquième travée. Néanmoins, comme je l'ai déjà signalé, il me semble qu'il faille attribuer la réalisation effective de l'ensemble de ce cycle non pas à Giusto mais à Anovelo da Imbonate. De même, si l'hypothèse d'un changement de commanditaire (représenté aux pieds du Christ Crucifié) par rapport à la cinquième travée en faveur de Tiberio da Parma⁶⁸³, maître général de l'ordre entre 1355 et 1371, ou Nicola de Gradi⁶⁸⁴, successeur de Guglielmo Villa à Viboldone entre 1368 et 1385, a été souvent évoquée, il semble plus vraisemblable que l'ensemble du décor, qui révèle une vision globale des différents espaces du vaisseau central de l'église et de

⁶⁸² Ceux-ci, contrairement au reste de la composition du Jugement dernier intégralement réalisée par Giusto de' Menabuoi, pourraient avoir été réalisés par le Maître de 1349 » : M. GREGORI, « Giusto de Menabuoi a Viboldone », dans *Un monastero alle porte della città. Atti del convegno per i 650 anni dell'Abbazia di Viboldone*, Milan, Vita e Pensiero, 1999, p. 252-253.

⁶⁸³ F. WITTEGNS, *Gli affreschi della Badia...*, p. 41-42; E. ARSLAN « Riflessioni sulla pittura gotica « internazionale » in Lombardia nel tardo trecento », *Arte Lombarda*, Vol 8, n°2, 1963, p. 45-47 ; M. L. GATTI PERER, « Gli affreschi trecenteschi », dans R. A. Marucci, *L'Abbazia di Viboldone...*, p. 135; L. CASTELFRANCHI VEGAS, « I pittori lombardi... », p. 269.

⁶⁸⁴ C. TRAVI, « Storie di Cristo », dans Mina Gregori (dir.), *Pittura a Milano dall'alto Medioevo al Tardogotico*, Milan, CARIPLO, 1997, p. 225.

leurs articulations symboliques, ait fait l'objet d'un projet unitaire précédant sa réalisation, élaboré par un seul commanditaire, Guglielmo Villa⁶⁸⁵. Cela ne permet cependant pas de poser avec certitude l'année de sa mort, 1365, comme *terminus ante quem* pour la réalisation de ce décor. Il est en effet bien probable que celui-ci, même s'il avait été conçu en amont, ait été achevé après la mort de son commanditaire⁶⁸⁶. Sans trancher définitivement, nous proposerons donc une datation approximative de ce décor de la quatrième travée entre 1360 et 1370⁶⁸⁷.

b) L'arc triomphal : la polysémie d'un décor à deux faces.

À la lumière des éléments avancés jusqu'à présent, nous voyons donc que dans la partie centrale de la nef de Viboldone, l'arc triomphal, qui surplombait le *tramezzo* de l'édifice, était le lieu du déploiement d'un riche décor, tant à son avers, située face à l'assemblée des fidèles, qu'au revers tourné vers le chœur des frères Humiliés, qui parvenait à charger d'une forte connotation liturgique et eschatologique cet espace charnière, situé véritablement au centre de l'église. En effet, et même si cela n'était pas directement visible pour le fidèle depuis l'entrée, ni même pour les frères depuis le chœur, par leur positionnement, le couple de l'Annonciation et de la Crucifixion de la quatrième travée y est directement mis en lien avec le Jugement dernier représenté au revers du même arc. Cette triple association, sur un même élément structurant de l'architecture, présente un véritable condensé du temps humain et du temps chrétien au chœur même de l'édifice. La Création, que représentent les médaillons d'Adam et Ève, après être entrée dans l'ère de la Grâce au moment de l'Incarnation, évoquée ici par le voué de l'Annonciation, et dans l'économie du Salut après la Crucifixion, se trouve toujours, à l'image de l'assemblée des fidèles groupés dans la nef, dans l'attente d'un Jugement encore invisible mais déjà prophétisé et « à venir ».

⁶⁸⁵ Maria Luisa Gatti Perer soulignait déjà la grande unité du cycle pictural du vaisseau central de Viboldone et évoquait la possibilité que l'ensemble du décor ait fait l'objet d'un unique projet réalisé par la suite sur plusieurs dizaines d'années. Elle écrit à ce sujet : « gli affreschi di Viboldone fanno parte di un progetto iconografico preciso-cui presiede una mente ordinatrice di raro intelletto a iniziare della Madonna del 1349 ». M. L. GATTI PERER, « Gli affreschi trecenteschi », dans R. A. Marucci, *L'Abbazia di Viboldone...*, p. 136 et 185.

⁶⁸⁶ Paolo DI SIMONE, « Profughi toscani nella Milano viscontea. In margine al problema di Stefano Fiorentino », dans Rosa Alcoy Pedros (dir.), *Arte fugitiu. Estudis d'art medieval desplaçat*. Barcelone, Universitat de Barcelona, 2014, p. 483.

⁶⁸⁷ Cette hypothèse est évoquée notamment par Edoardo Arslan qui suggère une datation du décor entre 1365 et 1370 voire même entre 1367 et 1370, directement après la fin de la réalisation des fresques de l'oratoire Biraghi de Solaro en 1367, très proche stylistiquement des fresques de la quatrième travée de Viboldone (E. ARSLAN « Riflessioni sulla pittura gotica... », p. 45-47). Pour Fernanda Wittgens cependant le décor de la quatrième travée de Viboldone, dont les liens avec Solaro sont indéniables, doit être placé avant ce dernier et doit donc avoir été achevé avant 1367 (F. WITTGENS, *Gli affreschi della Badia...*, p. 37).

Ce dialogue entre les deux faces de l'arc triomphal se ressent d'ailleurs dans la construction même des scènes puisque les figures en médaillons d'Adam et Ève figurant dans les écoinçons de la Crucifixion et qui introduisent cette histoire du Salut, répondent quasi-symétriquement à celles de saint Jean-Baptiste et de la Vierge qui guident le cortège des élus en direction du Christ Juge. Celui-ci se fait, quant à lui, au revers de l'arc, l'écho divin du Christ humain mort sur la croix (figuré à l'avant), ce qui permet de faire cohabiter, sur les deux faces de ce même arc triomphal, les deux Nature du Christ à la fois vrai homme et vrai Dieu.

C'est d'ailleurs peut-être en partie l'intérêt symbolique que présente une telle association physique entre la Crucifixion, l'Annonciation et le Jugement dernier qui explique la localisation si particulière de cette dernière scène, rejetée dans la travée la plus orientale de la nef. Or, si l'on peut dans un premier temps être tenté d'y voir une simple manifestation de ce glissement progressif de la représentation du Jugement dernier depuis le revers de façade vers l'abside, que décrivait Jérôme Baschet, il me semble néanmoins nécessaire de souligner ici la différence fondamentale entre ce Jugement dernier et celui de l'arc triomphal de l'oratoire Porrò de Lentate sul Seveso qui tient au fait que, malgré son positionnement, le second reste bien visible pour l'ensemble des fidèles rassemblés dans la nef, alors que celui de Viboldone se dérobe totalement à leur vue⁶⁸⁸.

Malgré tout, nous pourrions, dans un premier temps, apporter à cette localisation insolite du Jugement dernier de Viboldone une réponse d'ordre purement organisationnel. L'espace de la contre-façade étant à Viboldone percé d'une grande rosace, la surface murale restante est, il est vrai, trop étroite pour permettre le développement d'une telle représentation. Le report de cette scène au revers de l'arc triomphal permet, dans ces conditions, de conserver en partie la signification symbolique du schéma traditionnel de la répartition du décor. Ainsi localisé, le Jugement dernier se trouve toujours au revers d'un élément structurant qui sert d'interface entre deux espaces de sacralité différentes, non plus entre l'intérieur et l'extérieur de l'édifice mais entre la nef et le chœur. Au sein du système iconographique, cette position du Jugement dernier respecte également le rapport frontal que l'on retrouve lorsque cette scène est située en revers de façade, entre le Christ Juge et la théophanie absidiale, respectant également en cela la logique

⁶⁸⁸ Ce positionnement « insolite » du Jugement dernier de Viboldone avait déjà été souligné à deux reprises par Francesca Flores d'Arcais : « Giusto a Viboldone », dans A. C. Quintavalle (dir.), *Medioevo : l'Europa delle cattedrali*, atti del Convegno internazionale di studi Parama, 19-23 settembre 2006, Parme, Electa, 2007, p. 510 ; « Un ipotesi per gli affreschi trecenteschi della chiesa di S. Pietro dell'Abbazia di Viboldone », M. Rossi, Alessandro Rovetta, Francesco Tedeschi (éds.), *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, Milan, Vita & Pensiero, 2013, p. 31-34.

médiévale des points cardinaux qui veut que l'on réserve à la partie occidentale de l'édifice les scènes les plus négatives et à la partie orientale les images plus positives⁶⁸⁹.

Cependant, le choix de reporter cette représentation si loin dans l'espace ecclésial et de la dérober à la vue des fidèles ne peut et ne doit pas, selon moi, s'expliquer uniquement par la contrainte formelle. Il me semble ainsi plus opportun d'y voir d'un changement de destination de cette scène qui accompagne, d'une manière générale, son glissement progressif vers la zone du sanctuaire, comme l'ont démontré me semble-t-il les précédents exemples étudiés. Autrefois placée dans l'espace de l'édifice « le plus accessible » à l'ensemble des fidèles, la représentation du Jugement dernier, disposée ici dans le chœur, ne s'adresserait plus à l'assemblée des fidèles mais aux membres de la communauté monastique des Humiliés qui y prenaient place⁶⁹⁰. La présence des Docteurs de l'Église Latine en complément de la représentation du Jugement dernier, semble d'ailleurs abonder en ce sens, puisque si leur représentation est assez fréquente à cette époque lorsqu'elle est associée à celle des Évangélistes, elle est beaucoup moins commune dans le cadre de la représentation du Jugement dernier, mais peut se justifier par la localisation de cette scène, dans le chœur des religieux, dont les quatre Docteurs forment une sorte d'image idéale. Leur présence réaffirme le rôle du clerc qui est de comprendre et d'expliquer les Écritures pour guider le fidèle sur la voie du Seigneur jusqu'à la Seconde Venue, justement représentée face à eux. De même, la plateforme incurvée des trônes des apôtres, empruntée à Giotto, reportée sur les murs latéraux du chœur, sert ici à refermer l'espace autour des frères Humiliés qui sont ainsi englobés dans la scène du Jugement dernier, peut-être déjà parmi les élus, ou du moins comme les représentants terrestres des apôtres⁶⁹¹.

Ceci ne ferait d'ailleurs que corroborer l'hypothèse de Francesca Flores d'Arcais pour qui cette localisation insolite du Jugement dernier s'explique par la nature particulière de cette cinquième travée. Dans la communauté des Humiliés de Viboldone, constituée de frères et de sœurs, les espaces liturgiques des hommes et des femmes devaient, en effet, être séparés. Pour Flores d'Arcais, cette cinquième travée du vaisseau central devait donc être l'espace liturgique réservé uniquement aux frères, alors que les sœurs assistaient à l'office dans la seconde travée du vaisseau de droite, qui porte d'ailleurs un décor singulier et significatif dans ce contexte : la parabole des vierges sages et des vierges folles. Les fidèles avaient accès, quant à eux, aux

⁶⁸⁹ R. CASSANELLI « Milano »..., p. 38.

⁶⁹⁰ Cette hypothèse d'un changement de « destinataire » de l'image de la résurrection des corps et du Jugement dernier avait également été émise par Anne-Sophie Molinié, *Corps ressuscitants et corps ressuscités : les images de la résurrection des corps en Italie centrale et septentrionale du milieu du XV^e au début du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 143-145.

⁶⁹¹ M. L. GATTI PERER, « Gli affreschi teccenteschi », dans R. A. Marucci, *L'Abbazia di Viboldone...*, p. 137.

quatre premières travées de la nef, l'autel devant se trouver sous l'arc de la Crucifixion⁶⁹². Dans ce contexte la Vierge à l'Enfant de l'arc absidal pourrait alors être également une image du prêtre officiant tenant l'hostie au moment de la célébration eucharistique. Les fresques du chœur de l'église abbatiale pourraient donc être interprétées comme une image céleste de la liturgie terrestre qui s'y déroule, la théophanie, présente au sommet du Jugement dernier, rendant manifeste la présence réelle de Dieu et des anges dans l'édifice au moment de la célébration eucharistique.

Mais c'est précisément cette emphase autour de la fonction cléricale, par le biais des Docteurs, de l'église, des apôtres et de la Vierge, qui m'amène à considérer également la possibilité que ce positionnement insolite du Jugement dernier au sein du décor de l'abbatiale de Viboldone puisse résulter essentiellement d'un choix délibéré de son commanditaire, Guglielmo Villa. Or, si la localisation du tombeau de ce dernier est encore incertaine, beaucoup s'accordent à penser qu'il devait prendre place dans le chœur de l'église conçu par Guglielmo Villa comme une sorte de mausolée personnel, ce qui explique sans doute la référence directe à la célèbre chapelle d'Enrico Scrovegni dans la composition du Jugement dernier. Dans ce contexte, la représentation des Docteurs de l'Église au-dessus de la pierre tombale du prélat auraient alors renvoyé métaphoriquement, non pas à l'ensemble des frères Humiliés; mais à son propre statut de théologien, puisque celui-ci est, entre autre, connu pour être l'un des rares écrivains de l'ordre des *Umiliati*, auteur d'un commentaire de la règle de saint Benoît. De même sur la paroi occidentale, son portrait agenouillé à la droite du Christ Juge, jouerait un rôle similaire à celui d'Enrico Scrovegni ou des membres de la familles Porro sur l'arc triomphal de Lentate, c'est à dire celui d'assurer à l'âme du défunt après sa mort, un accès direct aux cieux dans le cortège des élus. D'ailleurs, comme à la chapelle Scrovegni, il semble qu'il soit possible d'identifier, parmi les damnés figurés dans le gouffre infernal du Jugement dernier, certains personnages directement liés à la personnalité du commanditaire de l'image. Je veux parler plus particulièrement ici de la figure de l'évêque simoniaque qui répète dans l'enfer le geste même qui l'y a conduit. Ce détail, maintes fois souligné par les spécialistes, révélerait, pour Maria Luisa Gatti Perer notamment, une condamnation personnelle de Guglielmo Villa adressée au Clément VI, décédé en 1352. Outre le fait que celui-ci ait été connu et parfois montré du doigt pour son règne fastueux, il était pour Guglielmo Villa, le pape qui lui refusa la place d'évêque de Lodi, mettant définitivement un terme aux ambitions ecclésiastiques de

⁶⁹² FLORES D'ARCAIS, *op.cit.*, 2013, p. 31-34.

l'abbé de Viboldone⁶⁹³. Dans le chœur de son église qui lui sert également de chapelle funéraire, il semblerait donc que Guglielmo Villa ait souhaité se faire représenter pour ses successeurs, comme un membre éminent de sa communauté religieuse dont les aspirations n'ont été freinées que par l'entremise d'un ecclésiastique corrompu dont il se présente comme l'exact opposé.

*

* *

En somme, dans la partie centrale de l'église abbatiale de Viboldone, aux abords du sanctuaire, le décor savant de l'arc triomphal, constitué d'un ensemble d'images à caractère liminaire ou limite, évoquant les étapes qui jalonnent la marche de l'Homme vers le Salut, conforte dans son rôle de « seuil » et « d'interface » la frontière que constitue cet arc, entre l'espace moins sacré de la nef et le chœur réservé aux clercs. Ceci se fait sur un mode qui reprend certaines constantes observables dans le décor de nombreuses autres églises d'Italie septentrionale de la même période, mais qui s'exprime ici de manière très singulière, en raison notamment des particularités architecturales de l'édifice. Celles-ci permettent par exemple, l'ornementation des deux faces de l'arc triomphal qui peut ainsi, grâce à son décor, à la fois séparer, et relier, la nef et le chœur. À l'intérieur du chœur, la disposition originale du décor, qui va à l'encontre des schémas traditionnels d'organisation du cycle pictural, observés dans les églises d'Italie septentrionale de cette époque, doit être appréciée, par-dessus tout, pour sa polysémie. Parmi toutes les hypothèses avancées ici pour expliquer la localisation particulière du Jugement dernier, il me semble donc qu'aucune ne doit être admise pour elle seule, mais que toutes doivent être considérées en même temps, puisque chacune d'elles est valable mais s'adresse à un public différent. En ce sens, ce décor, exactement comme celui de l'abside de l'église padouane de Sant'Agostino, répond aux besoins liturgiques et cultuels de cet édifice public et monastique, tout en contribuant à la glorification de son commanditaire, l'abbé Guglielmo Villa.

⁶⁹³L'auteure évoque également une probable influence ou participation de Pétrarque tant en ce qui concerne cette critique de la papauté (lettres invectives envers la cour papale écrites entre 1347 et 1359), qu'au niveau de l'élaboration du cycle, en particulier en ce qui concerne la représentation des docteurs de l'Église, M. L. GATTI PERER, « Gli affreschi tecenteschi », dans R. A. Marucci, *L'Abbazia di Viboldone...*, p. 150-152.

PARTIE III – AU TERME DE L’*ITER* ECCLESIAL

LES RAPPORTS DE VERTICALITÉ DANS LES DIFFÉRENTS REGISTRES DE DÉCOR DU SANCTUAIRE

Il a été question dans les chapitres précédents de traiter de la manière dont les images participent à la division interne de l’espace ecclésial et à la polarisation de celui-ci depuis l’entrée vers le point focal qu’est l’autel. Dans un premier temps je me suis ainsi penchée sur la disposition d’ensemble du décor et sur la manière dont celle-ci pouvait participer à la matérialisation d’une dynamique axiale à l’intérieur de l’édifice, tendue depuis l’entrée vers le sanctuaire. Cela a en partie permis d’expliquer les disparités de conservation entre les décors de façades, contre-façades, arcs triomphaux et sanctuaires, recensés au sein de corpus. En effet, à l’aide de plusieurs études de cas précises, il fut possible d’établir un lien entre le degré de sacralité de chacun des espaces et la prolifération du décor qui leur est associé. Par ailleurs, même lorsqu’une grande partie de la surface murale de l’église est recouverte de fresques et/ou d’un décor sculpté, il fut possible de décrire plusieurs modalités de gradation dans la forme et le contenu du décor peint ou sculpté depuis les premières travées à l’entrée de l’édifice jusque dans la zone du sanctuaire. Ces premières observations m’ont permis de réaffirmer le rôle de l’image dans la hiérarchisation des espaces à l’intérieur de l’église.

Une fois ce constat établi, il fallait donc s’intéresser plus spécifiquement au décor des différentes zones de transition entre deux espaces jouissant d’un degré de sacralité

différent (façade, contre-façade et arc triomphal), pour bien comprendre et mettre en lumière cette hiérarchisation.

L'étude systématique de ces espaces liminaux, menée dans les deux chapitres précédents, a permis, entre autres, de réaffirmer la symbolique ambivalente de la porte d'entrée de l'église, interface entre l'intérieur et l'extérieur, entre le sacré et le plus profane, entre le négatif et le positif. Ce faisant, nous avons pu constater que les images qui se trouvent aux abords de la porte participent à la ritualisation du franchissement de celle-ci, à l'entrée comme à la sortie de l'édifice, guidant, avertissant, protégeant ou bénissant le fidèle qui s'y adonne.

En poursuivant notre étude et notre cheminement, nous avons finalement constaté qu'au niveau de l'arc triomphal, l'acte d'entrer (même symboliquement), dans le sanctuaire nécessite à nouveau un franchissement, permettant la conjonction de l'humain et du divin. Pour cet espace charnière, les artistes, commanditaires et concepteurs des programmes décoratifs devaient donc choisir une image qui illustre la centralité symbolique de l'arc triomphal au sein de l'espace ecclésial, tout en matérialisant son statut de seuil. Et il semblerait que ce soit l'Annonciation qui ait pu le mieux satisfaire à l'ensemble de ces impératifs.

Comme nous avons pu le constater, l'Annonciation peut donc être considérée à bien des égards comme un seuil – temporel, spatial et représentationnel – puisqu'il s'agit d'un épisode pris dans la cyclicité du temps chrétien et qui se trouve tout à la fois au centre symbolique de celui-ci. Par ailleurs, étant le moment et le lieu de l'Incarnation, sa figuration nécessite le dépassement de l'impossibilité théorique de « représenter l'irreprésentable ». Il faut donc « creuser » à l'intérieur du visuel, du temporel et de l'espace pour faire émerger, au cœur de l'Annonciation, le mystère incommensurable de l'Incarnation qu'elle commente et actualise. En encadrant une ouverture – et notamment celle de l'arc triomphal, les Annonciations matérialisent donc, de manière très littérale, ce moment du dépassement, de l'impossible franchissement qui s'opère dans « l'intervalle sacré » qui unit et sépare à la fois les deux protagonistes de la scène.

En outre, en s'organisant dans les écoinçons de part et d'autre de l'ouverture de l'arc – comme parfois de part et d'autre du portail d'entrée de l'église –, cette scène charnière affiche son statut « d'image seuil » puisqu'elle se présente alors elle-même structurellement comme un seuil. D'ailleurs, du fait de ce statut, l'arc triomphal lui-même qui accueille cette représentation de l'Annonciation, constitue-lui aussi une sorte « d'annonce », une projection extérieure de la sacralité du sanctuaire. En ce sens, il est assez naturel d'y faire figurer une scène « annonçant » elle-même l'événement sacré qui se produit dans le sanctuaire au moment de la célébration eucharistique.

D'ailleurs, comme nous avons pu le constater, de nombreux dispositifs visuels, directement imagés (représentation de Dieu le Père ou du Christ bénissant au sommet de l'arc) ou mis en scène (colombes liturgiques), matérialisent, au cœur même de ces Annonciations d'écoinçons, littéralement « ouvertes », la venue « du Créateur dans la Créature » qui se réalise dans un rapport de verticalité.

Dans cette troisième partie qui sera essentiellement consacrée à l'ornementation du sanctuaire, c'est donc en suivant cette dynamique verticale, depuis le haut vers le bas que je traiterai ici des décors recensés à l'intérieur du corpus, en distinguant néanmoins, à chaque étape, les sanctuaires à abside semi-circulaire (ou polygonale) et les sanctuaires à chevet plat. Néanmoins, là encore, comme pour l'arc triomphal, il s'agira également de faire apparaître, au sein de la série, les particularités régionales, chronologiques ou typologiques qui peuvent y être observées. Dans le chapitre précédent nous avons en effet pu constater que la destination première de l'édifice et le commanditaire jouent également un rôle déterminant dans l'organisation générale du décor d'un édifice et le choix des iconographies utilisées pour l'ornementation d'espaces aussi charnières que la façade, le revers de façade, l'arc triomphal ou le sanctuaire, bien que la glorification du commanditaire s'accorde toujours avec la fonction liturgique du lieu cultuel.

CHAPITRE 8 – LE REGISTRE THÉOPHANIQUE

Notre étude des différents registres décoratifs du sanctuaire se fera ici de haut en bas. En commençant par le sommet, nous distinguerons ainsi, pour le registre supérieur, la conque (ou cul-de-four) de l'abside de la voûte des sanctuaires à chevet plat, tout en constatant néanmoins que, dans la majorité des cas, les images choisies pour l'ornementation de l'un et l'autre de ces espaces sont identiques. D'une manière générale il est d'ailleurs frappant de constater que pour ce registre supérieur, systématiquement théophanique (ou divin), comme nous le verrons, les thématiques iconographiques favorisées par les artistes, commanditaires et concepteurs, sont assez peu variées.

I — LA *MAIESTAS DOMINI*

De fait, sur les cinquante-cinq⁶⁹⁴ conques absidiales du corpus pour lesquelles le décor est encore lisible (ou connu), quarante-et-une sont ornées d'une *Maiestas Domini*. Elle est également choisie de manière récurrente pour l'ornementation de la voûte des sanctuaires des églises à chevet plat, où on la rencontre à six reprises⁶⁹⁵ (sur treize voûtes pour lesquelles un décor a été recensé). Dans deux cas seulement d'églises à chevet plat, à San Michele de Massino Visconti et dans l'église Santi Filippo e Giacomo di Nosedo à Milan, la *Maiestas Domini* est figurée directement sur le mur droit du sanctuaire, derrière l'autel. Dans la petite église milanaise, la représentation du Christ en Majesté entouré d'anges figure dans la partie

⁶⁹⁴ Celles-ci appartiennent en réalité à cinquante-quatre édifices différents, la cinquante-cinquième étant l'abside méridionale de Sant'Ambrogio à Chironico. Nous pourrions également ajouter à cette liste la voûte de Sant'Agostino à Vicence, bien que l'iconographie présentée détourne légèrement les codes de représentation traditionnels de la *Maiestas Domini* tels que nous les avons présentés plus haut. À Monte Carasso, c'est Dieu le Père qui figure au niveau de la clé de voûte parmi les représentations, sur les voûtains, des Évangélistes et des Pères de l'Église.

⁶⁹⁵ À Mocchirolo, Quinto, Ascona, Cannobio et Santa Maria in Castello de Giornico et dans l'oratoire san Giorgio de Padoue. Nous pourrions même ajouter une sixième occurrence sur la voûte du chœur de l'abbatiale Sant'Agostino à Vicence, même s'il ne s'agit pas, au sens strict d'une *Maiestas Domini*, mais plutôt d'une représentation plus générique d'un Christ en gloire.

sommitale du mur (**fig. 71 à 83**). Néanmoins, s'agissant de la seule partie de l'édifice à avoir conservé, au moins en partie, son décor à fresque, il est impossible, dans ce cas précis, d'en dire davantage sur l'enchaînement vertical du décor. À Massino Visconti en revanche, la *Maiestas Domini* se superpose bien à un second registre de décor, dont nous parlerons plus loin, et il semblerait bien qu'elle n'ait été, à l'origine, surmontée d'aucune autre image puisqu'il apparaît évident que la surface murale de l'édifice a été rehaussée postérieurement à la réalisation des fresques de Giovanni De Campo (seconde moitié du XV^e siècle).

Ce dénominatif, en apparence abstrait, de *Maiestas Domini*, renvoie à « une représentation du Christ assis sur un trône ou sur un arc-en-ciel, entouré d'une auréole (mandorle) et accompagné de quatre « animaux »/chérubins ou Vivants/symboles des évangélistes »⁶⁹⁶. Cette iconographie qui jouit d'une importante tradition historiographique⁶⁹⁷, restitue et synthétise essentiellement deux grandes théophanies bibliques : la vision du char d'Ézéchiel (Ez 1, 1-28 et Ez 10, 1-22) et le chapitre 4 et 5 de l'Apocalypse de Jean (Ap 4, 1-11).

⁶⁹⁶ Piotr SKUBISZEWSKI, « *Maiestas Domini* et Liturgie », Cinquante années d'études médiévales. À la confluence de nos disciplines. Actes du Colloque organisé à l'occasion du cinquantenaire du CESCUM, Poitiers, 1-4 septembre 2003, Paris, Brepols, 2005, p. 312.

⁶⁹⁷ Sans dresser une liste exhaustive de toutes les publications sur le sujet depuis l'ouvrage de Joseph SAUER paru pour la première fois en 1902 : *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis, Sicardus und Durandus*, Fribourg-en-Brigau, Herder 1902, p. 317 et 323 (seconde édition 1924) ; il convient de citer quelques ouvrages et articles plus récents ou de références tels que ceux de Frédéric VAN DER MEER, *Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien. Étude sur les origines d'une iconographie spéciale du Christ*, (Studi di Antichità Cristiana, XIII), Rome/Paris, Belles-Lettres, 1938 ; Paul VAN MOORSEL, « The Coptic Apse-Composition and Its Living Créatures », *Études Nubiennes. Colloque de Chantilly 2-6 juillet 1975*, Paris, 1978, p. 325-333 ; Catherine JOLIVET-LEVY, *Les églises byzantines de Cappadoce : le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, édition du centre national de la recherche scientifique, 1991 ; Jean-Michel SPIESER, *Urban and Religions Spaces in Late Antiquity and Early Byzantium*, Aldershot, Routledge, 2001 (première parution française 1995) ; Yves CHRISTE, *l'Apocalypse de Jean : sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris, Picard, 1996 ; Anne-Orange POILPRE, « *Maiestas Domini* », *Une image de l'Église en Occident (V^e-IX^e siècle)*, Paris, Cerf, 2005 ; Marcello ANGHEBEN : « Apocalypse et liturgie dans le décor des absides romanes », *L'Apocalypse nel Medioevo*, atti del convegno internazionale dell'Università degli studi di Milano e della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino (S.I.S.M.E.L), Gargnano sul Garda, Florence, 10-20 mai, 2009, 2011. p. 329-350, « La *Maiestas Domini* de la façade méridionale », *Les chapitres séculiers et leur culture : Vie canoniale, art et musique à Saint-Yrieix (VI^e-XIII^e siècle)*, Actes du colloque tenu à Limoges, Saint-Yrieix et Poitiers du 18 au 20 juin 2009, 2014, p. 419-438, « La théophanie absidiale de Galliano. Les archanges-avocats transmettant les prières du Pater et l'Église céleste célébrant le sacrifice eucharistique », *Hortus Artium Medievalium*, 20, 2014, p. 209-223. Au regard de cette liste je constate que, malgré la pérennité de cette iconographie jusqu'au début du XVI^e siècle, bien que son emploi ait certes décliné après la fin du XII^e siècle, très peu de chercheurs se sont intéressés aux particularités et aux développements de ce thème durant le Bas Moyen Âge et le début de l'époque Moderne.

En occident, c'est surtout durant la période romane que cette iconographie connaît un essor remarquable, jusqu'à « envahir [...] tous les domaines de la création artistique au service de l'Église »⁶⁹⁸. Durant cette période, en Italie mais également en Catalogne, Castille, Pologne etc., la *Maiestas Domini* romane n'apparaît que dans le décor absidial. Elle est donc constamment en rapport avec l'autel et domine le lieu du sacrifice eucharistique. En dehors du cul-de-four de l'abside, elle se manifeste et se multiplie dans l'espace liturgique dans le décor des éléments mobiliers, tissus, devantures d'autel et livres liturgiques.

1. Le Christ trônant

a) Attitude

Dans les différents exemples identifiés dans ce corpus, le Christ (lorsqu'il est encore visible) est systématiquement trônant, comme il est décrit dans le récit de l'Apocalypse⁶⁹⁹, barbu et presque toujours coiffé d'un nimbe crucifère. Le nimbe n'est en réalité absent qu'à trois reprises dans des décors relativement tardifs, à Albizzate (v. 1400) (**fig. 22 et 24**), Ditto (première moitié du XV^e) et San Lorenzo de Boccioleto (milieu du XV^e)⁷⁰⁰.

Son attitude reste également très stable puisque, à l'unique exception de San Martino à Ditto où le Christ tient un orbe crucifère, celui-ci est ailleurs toujours figuré bénissant de la main droite et tenant le livre, toujours ouvert, de la main gauche. En cela, ces images révèlent une inversion des mains et une transformation du « livre » par rapport à la description faite du « Siégeant » dans le récit de l'Apocalypse où il est décrit de la sorte : « Et je vis dans la main droite de Celui qui siège sur le trône un livre roulé, écrit au recto et au verso, et scellé de sept sceaux » (Ap. 5, 1). Résolument fermé dans les premiers chapitres du récit johannique, le livre n'apparaît ouvert, comme sur nos images, qu'à l'issue de la levée du septième sceau, au chapitre 8 : « Et lorsque l'Agneau ouvrit le septième sceau, il se fit un silence dans le ciel, environ une demi-heure... » (Ap.8,1). Dans la vision du Livre d'Ézéchiel en revanche, le « volume roulé », lui-même « écrit au recto et au verso », est immédiatement présenté « déployé » devant le prophète (Ez 2, 8-11). Il semblerait donc, en se basant sur l'observation du livre, que pour bien comprendre toute la complexité de la *Maiestas Domini* occidentale, il faille y voir une synthèse

⁶⁹⁸ P. SKUBISZEWSKI, « *Maiestas Domini* ... », p. 339.

⁶⁹⁹ Il est « celui qui siège » : Ap 4, 2 (*supra sedem sedens*) ; 6, 16 (*sedentis super thronum*)

⁷⁰⁰ Est à noter également l'absence de ce nimbe crucifère dans les fresques tarliennes (XVI^e siècle) de Corzoneso non comptabilisées ici.

des différentes visions d'Ézéchiel (Ez 1, 1-28 ; 10, 1-22 et 2, 8-11) et des chapitres 4, 5 et 8 de l'Apocalypse, et non seulement des chapitres 4 et 5.

b) Le Livre

Le livre ouvert extrait ainsi l'image d'une temporalité liée à l'ouverture des sceaux et à la révélation. En se présentant ouvert le livre montre le mystère déjà dévoilé, la Révélation accomplie et c'est en ce sens que l'on pourra donc considérer la conque absidiale (ou la voûte du sanctuaire) non pas comme une anticipation, mais, comme une réalité immuable, une fenêtre ouverte sur une réalité céleste atemporelle par laquelle il nous est possible de voir l'image (*l'imago*) du Livre déjà ouvert.

Ce Livre tient, d'ailleurs, une place particulièrement importante dans le récit johannique de l'Apocalypse. C'est par lui que la vision progresse « que l'on passe de la contemplation du Trônant à l'adoration de l'Agneau, à l'accomplissement du Jugement par l'ouverture des sceaux, et enfin à la lecture du contenu »⁷⁰¹. Mais, l'exégèse apocalyptique, comme le soulignait déjà Vincent Debiais, fait aussi et surtout du livre de la vision du chapitre 5 de l'Apocalypse une image du Christ lui-même⁷⁰². Vincent Debiais cite à ce propos des extraits de Haimon d'Auxerre qui affirme que « ce livre, qui est la vie, représente le Seigneur Jésus-Christ qui donna sa vie pour ses fidèles »⁷⁰³, et Ambroise Autpert pour qui le livre, dans la vision de l'Anonyme, constitue une anticipation de la face rayonnante de Dieu, la dimension christique du Juge avant l'intronisation de l'Agneau⁷⁰⁴.

c) L'inscription

Dans les images de la *Maiestas Domini* présentes dans notre corpus, le support livresque, qui renvoie donc directement au Christ, se présente comme un medium permettant l'insertion d'inscriptions épigraphiques particulièrement abondantes durant toute la période étudiée sur l'ensemble de la zone géographique ici considérée. Les différents livres ouverts répertoriés dans les *Maiestas Domini* du corpus sont ainsi presque toujours porteurs d'une inscription, la plus

⁷⁰¹ Vincent DEBIAIS, « Au-delà de l'efficacité. Figurer les paroles de Dieu et du Christ dans les images monumentales romanes », dans Michel FOURNIER et Daniel Le BLEVEC, *La parole sacrée – formes, fonctions, sens (XIe-XVe s)*, Toulouse, Privat, 2012, p. 36.

⁷⁰² Ibid., p. 36.

⁷⁰³ HAIMON D'AUXERRE, *Expositio in Apocalypsin*, 1, 7, chap.20, PL 117, 1190 : *Alius autem liber, qui est vitae, dominum Jesum Christum significat, qui vitam suis fidelibus tribuit.*

⁷⁰⁴ V. DEBIAIS, « Au-delà de... », p. 36-37 – Ambroise AUTPERT, *In Apocalypsin*, V, CCCM 27, 390.

fréquente étant, dans sa forme complète ou abrégée : « *Ego sum lux mundi via (vera) ver(itas) et vita* » identifiable au moins à treize reprises (**fig. 6 et 24**)⁷⁰⁵. Il s'agit d'une citation composite qui ne se rapporte pas directement aux textes théophaniques mais résulte de la fusion de Jn 8, 12 « *Ego sum lux mundi* » et de Jn 14, 6 « *Ego sum via veritas et vita* ». Mais il peut arriver également que l'on rencontre d'autres types d'inscriptions, qui seront néanmoins toujours construites sur le même modèle, celui d'une présentation du Christ par lui-même. Dans la collégiale de Santa Maria « la Rossa » à Crescenzago par exemple, le livre ouvert contient l'inscription suivante en lettres majuscules : SUM D(O)MINUS MUNDI LUX CELI REX Q(UOQUE) PROFU(N)DI/IMPERO ISPOO STUO D(E)STUO Q(UOQUE) CORONO.

Or, parce qu'elle se trouve sur le Livre, cette inscription acquiert un statut particulier, il s'agit d'une « parole ultime », prononcée après l'ouverture des sceaux, dans la période d'accomplissement de la Révélation⁷⁰⁶. Le Christ Juge de la vision johannique, par la présence de cette inscription tracée sur le livre, « se présente lui-même au monde sous la forme d'un livre, livre qui proclame par l'écrit la réalité essentielle de Dieu »⁷⁰⁷. C'est pourquoi les paroles présentes sur le livre de la *Maiestas Domini* sont, avant tout, des paroles permettant d'affirmer la nature divine du Christ et non des citations *in extenso* du texte de l'Apocalypse⁷⁰⁸.

2. Les Vivants

Autour de la mandorle contenant le Christ en Majesté, composante iconographique incontournable de la *Maiestas Domini*, la disposition et la forme des quatre Vivants, dont la présence est également obligatoire, connaît, quant à elle, un certain nombre de variations tant chronologiques que « régionales ».

a) Leur lien à la mandorle du Christ

Dans la partie la plus occidentale du corpus, les Vivants seront majoritairement organisés de manière centrifuge autour de la mandorle du Christ et tournés en direction de celui-ci. Ceci est d'autant plus vrai dans le cas des édifices les plus anciens, datant d'avant le milieu du *Trecento*, puisque cette disposition y est absolument systématique. Elle se rencontre ainsi sans surprise à Crescenzago (**fig. 70**), Milan (« *Chiesa Rossa* »), Corzoneso (**fig. 46**), Camignolo,

⁷⁰⁵ Exemples de la *Maiestas Domini* de Caltignaga et Albizzate.

⁷⁰⁶ Ibid., p. 36.

⁷⁰⁷ Ibid., p. 37.

⁷⁰⁸ Ibid., p. 38.

Caravate (**fig. 39**), Rovio, Cademario (**fig. 126**), Progero, Chironico et Castel San Pietro (**fig. 139**). Au XV^e siècle, elle réapparaît sporadiquement à Teglio (**fig. 160**), Curogna, Croglio, Ditto et Bosco di Cellio, mais pour l'essentiel, à partir du milieu du *Trecento*, les Vivants seront simplement représentés dans la calotte à côté de la mandorle sans que ne s'établisse une relation dynamique entre l'un et l'autre.

Cette disposition centrifuge des Vivants pourrait trouver son origine du côté de la chrétienté orientale, dont l'exemple le plus ancien de *Maiestas Domini*, conservé à Thessalonique dans l'abside de Hosios David, adopte ce même schéma. Néanmoins, bien que dérivée d'un modèle lointain (Grec ou Égyptien), cette typologie présente un caractère très régional que soulignait déjà Yves Christe en parlant de *Maiestas Domini* de type « lombard »⁷⁰⁹. L'étude du présent corpus ne fait d'ailleurs qu'affirmer cette hypothèse puisque la dynamique centrifuge des Vivants est totalement méconnue dans la partie la plus orientale du corpus. En Vénétie, les Vivants sont ainsi systématiquement installés à côté de la mandorle comme dans les exemples Lombards les plus tardifs.

b) L'assimilation des Vivants aux Évangélistes

Malgré ces distinctions régionales et chronologiques, l'assimilation des Vivants aux Évangélistes est quant à elle absolument constante, bien qu'elle puisse se traduire de différentes manières. Celle-ci résulte, dans un premier temps, de la réduction de l'image-source de la vision d'Ézéchiel opérée par Jean qui substitue déjà aux « animaux » composites et tétramorphiques du premier, des créatures homogènes représentant chacune une espèce bien définie⁷¹⁰ : « le premier est comme un lion ; le deuxième [...] comme un jeune taureau ; le troisième [...] comme un visage d'homme ; le quatrième [...] comme un aigle en plein vol [...] » (Ap 4, 7). Une simplification qui va de pair avec une première assimilation, celle du *Shaddai* vétérotestamentaire au Christ Sauveur, qui est à la base de la pensée christologique développée dès le II^e siècle par les Pères de l'Église et les premiers exégètes chrétiens. Irénée de Lyon est ainsi le premier à proposer une interprétation dogmatique à cette affinité entre la vision

⁷⁰⁹ Yves CHRISTE, « Une « *Maiestas Domini* » de type Lombard », *Arte Lombarda*, n°102/103 (3-4), 1992, p. 5-13; *l'Apocalypse de Jean : sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris, Picard, 1996, surtout p. 123-130.

⁷¹⁰ Tout ce développement sur l'assimilation des Vivants aux Évangélistes doit beaucoup aux travaux de P. SKUBISZEWSKI exposés dans son long article « *Maiestas Domini* et Liturgie », *Cinquante années d'études médiévales. À la confluence de nos disciplines*. Actes du Colloque organisé à l'occasion du cinquantenaire du CESC, Poitiers, 1-4 septembre 2003, Paris, Brepols, 2005, p. 309-409.

d'Ézéchiel et la vision théophanique de Jean. Or, dans cette première interprétation d'Irénée, on reconnaît déjà la seconde analogie, celle entre les Vivants et les Évangélistes assez clairement énoncée dans le passage suivant de son ouvrage *Contre l'Hérésie* :

« [...] il apparaît que le Verbe, Artisan de l'univers, qui siège sur les chérubins et maintient toutes choses, lorsqu'il s'est manifesté aux hommes, nous a donné un Évangile à quadruple forme, encore que maintenu par un unique Esprit. C'est ainsi que David, implorant sa venue, disait : "Toi qui sièges sur les Chérubins, montre-toi". Car les Chérubins ont une quadruple figure, et leurs figures sont les images de l'activité du Fils de Dieu. "Le premier de ces vivants, est-il dit, est semblable à une lionne", ce qui caractérise la puissance, la prééminence et la royauté du Fils de Dieu; "le second est semblable à un jeune taureau", ce qui manifeste sa fonction de sacrificateur et de prêtre; "le troisième a un visage pareil à celui d'un homme", ce qui évoque clairement sa venue humaine; "le quatrième est semblable à un aigle qui vole", ce qui indique le don de l'Esprit volant sur l'Église. Les Évangélistes seront donc eux aussi en accord avec ces vivants sur lesquels siège le Christ Jésus. Ainsi, l'Évangile selon Jean raconte sa génération prééminente, puissante et glorieuse, qu'il tient du Père, en disant : " Au commencement était le Verbe, et le Verbe était auprès de Dieu, et le Verbe était Dieu"[...]. L'Évangile selon Luc étant de caractère sacerdotal, commence par le prêtre Zacharie offrant à Dieu le sacrifice de l'encens, cas déjà était préparé le Veau gras qui serait immolé par le recouvrement du fils cadet. Quant à Matthieu, il raconte sa génération humaine, en disant : "Livre de la génération de Jésus-Christ, fils de David, fils d'Abraham", et encore : "La génération du Christ arriva ainsi." Cet Évangile est donc bien à forme humaine, et c'est pourquoi, tout au long de celui-ci, le Seigneur demeure en forme d'humilité et de douceur. Marc enfin commence par l'Esprit prophétique survenant d'en haut sur les hommes, en disant : "Commencement de l'Évangile, selon qu'il est écrit dans le prophète Isaïe". Il montre ainsi une image ailée de l'Évangile, et c'est pourquoi il annonce son message en raccourci et par touches rapides, car tel est le caractère prophétique. [...] En somme, telle se présente l'activité du Fils de Dieu, telle aussi la forme des vivants, et telle la forme de ces vivants, tel aussi le caractère de l'Évangile : quadruple forme des vivants, quadruple forme de l'Évangile, quadruple forme de l'activité du Seigneur »⁷¹¹.

En image, l'analogie entre les Vivants et les Évangélistes peut se traduire de différentes manières. Dans un premier temps, nous constaterons que, pour les édifices à chevet plat, il arrive que la voûte du sanctuaire, dérivant du modèle de la *Maiestas Domini* ne comporte

⁷¹¹ IRENEE DE LYON, *Contre l'Hérésie*, Livre III, 11,8, éd. A.Rousseau, I.Doutreleau, Texte et traduction, Paris, 1974 (Sources Chrétiennes 211), p. 160-171.

qu'une « simple » figuration des Évangélistes trônants, là où devrait prendre place une véritable théophanie (Solaro, Bellinzona et Vittorio Veneto). À Solaro, chacun d'eux tient un phylactère (Marc, Matthieu et Luc) ou un livre ouvert (Jean) sur lesquels figurent les premiers versets de leurs évangiles. Représentés sous leur forme humaine, ils étaient tous, à l'origine, accompagnés de leurs animaux symboliques dont les figurations ont presque entièrement disparu aujourd'hui. C'est également l'aspect humain des Évangélistes qui est mis en valeur à Bellinzona, puisque l'animal symbolique n'occupe qu'une place très restreinte à l'arrière de la tête de chacun des personnages.

Là où elle entre véritablement dans la composition de la *Maiestas Domini*, l'assimilation des Vivants aux Évangélistes passe alors essentiellement par la présence à proximité de chacun d'eux, d'un livre, d'un phylactère ou d'une titulature qui identifiera l'homme à Matthieu, le lion à Marc, le bœuf à Luc et l'aigle à Jean. À Corzoneso par exemple le nom des Vivants/Évangélistes sont inscrits au bas de la calotte : S. IOHANES, S. LUCUS, S. MARCUS, S. MATEUS ; alors qu'à Cademario les inscriptions se trouvent accolées à chacun d'eux, avec néanmoins une erreur dans l'identification ou le *titulus* du lion désigné comme S. MARTINUS⁷¹² (fig. 127).

Par ailleurs, sur l'ensemble des exemples recensés pour les décors de conque absidiale, les Vivants tiennent ou présentent chacun, à vingt-et-une reprises⁷¹³, un livre fermé, ce qui reste donc la configuration la plus répandue. En une seule occasion, dans l'église de San Martino à Caprino Veronese, un rouleau replié se substitue au livre. À Boccioleto, une nouvelle variante est introduite puisque deux des Vivants/Évangélistes, Marc et Luc, se tiennent bien sur un livre fermé, alors que les deux autres, Jean et Matthieu, dans la partie haute du cul-de-four, tiennent un phylactère déployé. Une solution hybride, encore différente, est adoptée à San Pietro de Teglio, où une distinction est faite, comme à Boccioleto entre les deux vivants « célestes », Jean et Matthieu, qui tiennent un livre ouvert sur lequel figure une inscription, et les deux vivants « terrestres », Marc et Luc, qui se tiennent sur un livre fermé. Cette distinction entre les Vivants

⁷¹² Cette erreur avait déjà été soulignée par Virgilio GILARDONI, *Arte e monumenti della Lombardia prealpina, vol III, Il Romanico*. La Vesconta, Bellinzona, Casagrande, 1967, p. 609.

⁷¹³ À Santa Maria « la Rossa » à Crescenzago, Santa Maria « la Rossa » alla Conca Fallata (Milan), San Remigio à Corzoneso, Sant'Ambrogio à Camignolo, Sant'Agostino à Caravate, San Virgilio à Rovio, Sant'Ambrogio à Cademario, Sant'Abbondio à Côme, San Bassiano à Lodi Vecchio, Santa Maria in Valtenesi à Manerba del Garda, San Lodovico di Tolosa à Albizzate (oratoire Visconti), Sant'Ambrogio à Chironico, Santa Maria à Progero, San Michele à Cambianica, San Giovanni Battista à Piana di Rossa, San Martino à Caprino Veronese, San Pietro in Vincoli à Brenzone sul Garda, Santa Maria dei Berici à Arcugnano, Sant Maria Novella à Erbè et dans les deux théophanies des voûtes de Sant'Agostino à Vicence et de San Martino à Quinto. C'est également avec des livres fermés que se présentent les Vivants/Évangélistes de la *Maiestas Domini* de l'église des Santi Filippo e Giacomo di Nosedo à Milan (sur le mur oriental du fond du sanctuaire, derrière la table d'autel).

apparaît comme un moyen efficace de rendre compte de la double Nature du Christ (humaine et divine) et de son ministère (royal et sacerdotal)⁷¹⁴. Parfois, et particulièrement dans les décors les plus anciens, cette distinction entre les Animaux « terrestres » et « célestes » est attestée par le fait que le bœuf et le lion apparaissent dépourvus d'ailes, tel qu'on peut le voir à Rovio par exemple. Dans les églises San Pietro Martire à Varallo et San Salvatore à Massino Visconti, les concepteurs des programmes iconographiques ont imaginé encore une sixième option, en plaçant derrière l'animal symbolique de chacun des Vivants, l'Évangéliste auquel il est associé assis face à son pupitre.

Enfin, le corpus rapporte également un petit groupe de *Maiestas Domini*, toutes datables de la première moitié du XV^e siècle en plus de celle plus ancienne de la « Chiesa Rossa » de Castel San Pietro où les Vivants tiennent chacun un phylactère déployé contenant une inscription. Il s'agit des églises de Torre de' Busi, Curogna, Croglio, Ditto, Bosco di Cellio, Sologno (**fig. 10 et 13**) et San Nicolao à Giornico. À Croglio, ces phylactères contiennent chacun un extrait des Évangiles (dans une version abrégée): Mt 2, 1 pour l'ange (*cum ergo natus esset Iesus in Bethleem*), Mc 16, 14 pour le lion (*novissime recumbentibus illis undecim apparuit*), Lc 1, 26 pour le bœuf (*in mense autem sexto missus est angelus Gabrihel a Deo*), Jn 1, 1 pour l'aigle (*In principio erat Verbum*). À Ditto et Curogna, ces phylactères servent uniquement à faire figurer le nom de chacun.

Cette même présentation des vivants tenant un phylactère inscrit se retrouve également dans d'autres *Maiestas Domini* comptabilisées dans le corpus et présentes sur la voûte des sanctuaires de Santa Maria della Mesericordia à Ascona et de Santa Maria in Castello de Giornico, ainsi que sur celle du sanctuaire de San Michele à Massino Visconti. Ces trois décors ont également été réalisés vers le milieu du *Quattrocento*. À Ascona (**fig. 116-118**) comme à Massino Visconti, les inscriptions sur les phylactères sont identiques à celles visibles à Croglio alors qu'à Giornico (**fig. 63**) il s'agit comme à Ditto ou Curogna d'une inscription plus simple mentionnant uniquement la titulature de chacun des Vivants/Évangélistes.

Il n'est pas évident de comprendre ce qui a pu motiver le choix des extraits des Évangiles lisibles à Croglio, Ascona et Massino Visconti, mais le fait qu'ils soient toujours identiques, ne doit pas nous laisser indifférent. Sans vraiment comprendre pourquoi le choix des concepteurs s'est arrêté spécifiquement sur ces passages, il me semble pouvoir affirmer que ceux-ci servent, au même titre que les éléments évoqués plus haut, à rendre compte de la double Nature du « Siégeant », au centre de la scène. En effet, les extraits des Évangiles de Matthieu (Mt 2, 1) et

⁷¹⁴ P. SKUBISZEWSKI, « *Maiestas Domini* et Liturgie », p. 341-342.

de Luc (Lc 1, 26) font directement référence à la Naissance et à l'Incarnation du Christ et donc à son humanité, le premier en rappelant son lignage, le second parce qu'il évoque la mission de l'Ange annonciateur. À l'inverse, les deux autres extraits (Jn 1, 1 et Mc 16, 14) évoquent la Nature divine du Verbe (Jn 1, 1) et le miracle de sa Résurrection (Mc 16, 14).

Dans les phylactères de Sologno (**fig. 13**) et San Nicolao de Giornico, on trouve un troisième type d'inscription sans doute encore plus complexe. Sur le phylactère de Marc on peut lire : « M(ARCUS) INUNERECLAMORIS MARCUS FIT IMAGO LEONIS » ; sur celui de Matthieu : « M(ATTHÆUS) EST HOMO MATRE DEUS GENUS INDICAT MATTH(OEUS) » ; sur celui de Jean : « J(OHANNES) TRANS VOLAT ALAS AQUILA ASTRA IOHNES » et enfin sur celui de Luc beaucoup plus endommagé se devine encore l'inscription suivante : « L(UCAS) TEMPPIA LUCAS CURAS VITULUM PINGENDO FIGURAS ». Ce même texte se retrouve également dans les phylactères tenus par les vivants de la *Maiestas Domini* peinte sur la voûte du petit oratoire de San Zeno à Campione d'Italia et semble relativement répandu dans tout l'arc Alpin, mais essentiellement dans des fresques assez tardives, datant pour la plupart de la seconde moitié du XV^e, voire du début du XVI^e siècle⁷¹⁵. Toutefois, John R. Rahn en 1887, avait déjà lu cette inscription dans la théophanie absidiale de Sant'Apollinare à Brissago réalisée dans le courant du XIII^e siècle mais aujourd'hui disparue⁷¹⁶. Cette formule pourrait trouver son origine dans l'adaptation des vers du poète chrétien Caius Coelius Sedulius (V^e siècle) :

« Hoc Matthaëus agens hominem generaliter implet,
 Marcus ut alta fremit vox per deserta leonis,
 Iura sacerdotii Lucas tenet ore iuveni,
 More volans aquilae verbo petit astra Iohannes »⁷¹⁷.

« Par son acte Matthieu tient généralement le rôle de l'homme
 Marc gronde comme la voix puissante du lion dans le désert,
 Luc possède le pouvoir du sacerdoce sous l'apparence du taureau,
 Volant à la façon de l'aigle, par son verbe Jean gagne les astres »⁷¹⁸.

⁷¹⁵ Dans la recension qu'il fit à l'occasion de ses recherches doctorales Damien Bigini relève ce motif à Sant'Ambrogio de Negrentino (v.1465-1475), à San Giorgio de Losone (v.1450), San Michele à Palagnedra (fin XV^e), San Fedele à Verscio (fin XV^e), San Rocco et San Sebastiano à Germasino (début XVI^e), San Vittore à Brezzo di Bedero (1510), Santo Stefano à Miglieglia (1511), San Giorgio à Brissago Valtravaglia (1522), Santa Croce de Naro (1529), Santa Maria delle Grazie in Campagna à Maggia (v.1510-1530), Sant'Antonio Abbate à Viconago (v.1520-1531), Santi Ippolito e Cassiano à Tovo (1560). Voir : Damien BIGINI, *Maiestas Domini et Apôtres dans le diocèse de Côme (XIV^e-XVI^e siècle)*, thèse de doctorat d'histoire et d'histoire de l'art sous la direction de Mme Dominique RIGAUX, Université de Grenoble, Laboratoire du CRHIPA, Centre de Recherche en Histoire et histoire de l'art, Italie, Pays Alpains, 2010, vol.1, p. 167-169.

⁷¹⁶ J. R. RAHN, *I monumenti artistici ...*, p. 70-71.

⁷¹⁷ CAIUS COELIUS SEDULIUS, *Carmen Paschale*, livre I, 355-359.

⁷¹⁸ Traduction de Robert Favreau citée par P. SKUBISZEWSKI, « *Maiestas Domini* et Liturgie », p. 317.

Mais, il est plus probable d'un point de vue chronologique, qu'elle provienne des formules similaires employées à plusieurs reprises dans la *Légende Dorée* dans laquelle Jacques de Voragine fait dire à l'Évangéliste Jean : « Ne sais-tu pas que l'aigle, qui vole plus haut que tous les autres oiseaux, et qui regarde le soleil en face, doit cependant, de par sa nature, descendre vers la terre »⁷¹⁹. Par ailleurs, dans le chapitre 154 dédié à Luc, il commente l'association entre les Vivants et les Évangélistes telle qu'elle fut dictée par saint Jérôme en rappelant que :

« Suivant saint Jérôme, Matthieu a pour attribut l'homme, parce qu'il insiste surtout sur l'humanité du Christ ; Luc a pour attribut le bœuf, parce qu'il traite surtout du sacerdoce du Christ ; Jean a pour attribut l'aigle, parce que, volant plus haut que les autres, il nous parle surtout de la divinité du Christ ; et Marc a pour attribut le lion parce que son évangile nous témoigne surtout de la résurrection. Car on dit que les lionceaux, quand ils naissent, gisent pendant trois jours comme des cadavres, et puis sont réveillés par le rugissement de leur mère »⁷²⁰.

Ces mêmes formulations se retrouvent enfin dans un autre texte fondamental qui a très probablement pu servir de sources à l'établissement de cette version synthétique utilisée dans les inscriptions peintes, le *Rationale divinarum officiorum* de Guillaume Durand. C'est dans le chapitre 3 du livre 1, qui traite d'ailleurs des « peintures, des voiles et des ornements de l'église », que l'auteur, décrivant un type iconographique récurrent dans l'ornementation du sanctuaire qui n'est autre, semble-t-il, que la *Maiestas Domini*, rappelle en effet cette équivalence avec des tournures de phrases très similaires à celles qui se rencontrent dans les inscriptions précédemment citées :

« À Matthieu appartient la figure humaine ; Marc a celle du lion. On place ces deux personnages à la droite du trône de Dieu, parce que la naissance et la résurrection du Christ furent une joie générale pour tous. Voilà pourquoi on lit dans le Psalmiste : « L'allégresse a éclaté au matin. » Luc, c'est le veau parce qu'il a commencé son livre en parlant du prêtre Zacharie, et a traité plus spécialement que les autres évangélistes de la Passion et de l'hostie du Christ. Car le veau est l'animal propre aux sacrifices des prêtres ; on compare aussi saint Luc au veau, à cause de ses deux cornes ; en effet, son livre contient les deux testaments ; le veau a quatre ongles aux pieds, et l'évangile de Luc contient les sentences des quatre évangélistes. Par le veau est encore figuré le Christ, qui fut immolé pour nous comme un veau ; et on le place à gauche, parce que la mort du Christ fut triste aux

⁷¹⁹ JACQUES DE VORAGINE, *La Légende Dorée*, XI, 7, traduction de Théodore de Wyzewa, Paris, Perrin, 1902, p. 55.

⁷²⁰ Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, CLIV, I, texte et traduction de T. de Wyzewa, Paris, Perrin, 1902, p. 588.

apôtres. (...) Jean a la figure d'un aigle, parce qu'il prend son vol vers les régions les plus élevées, lorsqu'il dit : « Dans le principe était le Verbe. » Cela signifie aussi le Christ, dont la jeunesse se renouvelle comme celle de l'aigle, parce que, ressuscité d'entre les morts, il fleurit et entre dans le ciel ; ici, l'aigle n'est pas représenté auprès du trône de Dieu, mais au-dessus de lui, parce qu'il figure son ascension et qu'il proclame que le Verbe est en Dieu »⁷²¹.

c) Leur disposition par rapport au « Siégeant »

La lecture de ce passage du *Rationale* de Guillaume Durand invite à présent à considérer la dernière variable d'importance dans la représentation des Vivants/Évangélistes, qui concerne leur positionnement par rapport à la figure centrale du Christ. Si l'on se réfère aux recommandations de l'évêque de Mende, l'ange/Matthieu devrait se trouver à la droite du Christ au-dessus du lion/Marc face au bœuf/Luc au-dessus duquel, dans la partie la plus haute de la composition devrait prendre place l'aigle/Jean ; conformément à ce qui est décrit dans la Vision d'Ézéchiel (Ez 1, 10). C'est cette disposition qu'adopte d'ailleurs le tétramorphe dans la mosaïque absidiale de Hosios David de Thessalonique réalisée à la fin du V^e siècle, ce qui en fait l'un des plus anciens témoignages de ce thème iconographique. Cette typologie reparait également un peu plus tard dans le décor des chapelles monastiques de Baouit et de Sakkara (VI^e-VII^e siècle), vers 870 au fol. 5r du Sacramentaire de Metz et elle est celle qui se rencontre également le plus fréquemment dans les théophanies absidiales des églises byzantines de Cappadoce. Mais, paradoxalement, le corpus ne contient qu'un seul exemple de cette exacte disposition, à San Pietro de Teglio.

Pour une partie des cas recensés, et notamment les exemples les plus anciens, les concepteurs des programmes iconographiques ont procédé à une inversion entre le lion et le bœuf si bien que l'ange se trouvant toujours en haut à droite du Christ y est couplé avec le bœuf

⁷²¹ *Quandoque etiam circumpinguntur quatuor animalia, secundum uisionem Ezchielis et eiusdem Iohannis : Facies hominis et facies leonis a dextris, facies bouis a sinistris et facies auile desuper ipsos quatuor. Hii suunt quatuor euangeliste, unde pinguntur cum libris in pedibus quia que uerbis et scriptura docuerunt, mente et opere compleuerunt. Matheus figuram sortitur humanam, Marcus figuram tenet leonis, hii ponuntur a dextris quia Christi natiuitas et resurrection fuerunt omnium letitia generalis, unde in Psalmo : Et ad matutinum letitia. Lucas uero uitelus est, eo quod a Zacharia sacerdote inchoauit et Christi passionem et hostiam specialis pertractauit. [...] Per hunc quoque figuratur Christus qui fuit pro nobis uitulus immolatus, ideoque ponitur a sinistris, quia mors Christi fuit apostolis tristis. [...] Iohannes autem figuratur aquile quoniam ad excelsa peruolans ait : In principio erat Verbum. Hic quoque significat Christum cuius iuentus ut aquila renouatur, quia resurgens a mortuis floret et in celum ingreditur ; hic tamen non iuxta sed super esse depingitur quoniam ascensionem designat et uerbum apud Deum pronuntiat. [...] : G. DURAND, *Rationale diuinorum...*, I, III, 9, Traduction française de Charles Barthélemy, Paris, Louis VIVIÈS 1854.*

alors qu'à la gauche de « Celui qui Siège » prennent place en haut l'aigle et en bas le lion. Yves Christe considère le fol. 47v. de l'Évangile de Lothaire (849-851) comme l'un des exemples les plus anciens de *Maiestas Domini* présentant cette même inversion, attestée par la suite de manière quasi-systématique du IX^e au XII^e siècle en Italie du Nord et dans l'arc Alpin, à Torba près de Castelseprio, dans l'abside centrale de Müstair (IX^e), dans l'abside de la cathédrale d'Aquilée (début XI^e). L'étude du présent corpus prouve que cette inversion, qu'Yves Christe qualifie à nouveau de « lombarde » (même si elle s'étend en réalité bien au-delà des limites de l'actuelle Lombardie), est encore largement représentée dans l'imagerie monumentale au moins jusqu'au milieu du XIII^e siècle, puisqu'elle se retrouve à Rovio, Caravate (**fig. 38-39**) et Camignolo. Elle est même encore présente au XIV^e et XV^e siècles dans l'abside de Santa Maria in Valtenesi à Manerba del Garda, de San Nazzaro e Celso à Sologno (**fig. 11**) de San Salvatore à Massino Visconti et dans celle de San Pietro Martire à Varallo. Il semble toutefois que cette inversion soit totalement absente de l'art monumental vénitien, ce qui semble valider à nouveau l'hypothèse de Yves Christe.

En réalité, dans la grande majorité des cas répertoriés, aussi bien en Lombardie qu'en Vénétie (soit vingt et un sur trente-sept⁷²²), les iconographes ont conservé la superposition des couples qui étaient celle des images les plus archaïques : l'aigle et le lion d'un côté, l'ange et le bœuf de l'autre, mais en les inversant. Ainsi, l'aigle se trouvera en haut à gauche du Christ au-dessus du lion alors que l'ange sera lui en haut à droite surmontant le bœuf. Dans les exemples les plus tardifs, à San Nicolao de Giornico, San Lorenzo de Boccioleto, San Giacomo de Bosco di Cellio, San Michele à Massino Visconti⁷²³, San Martino à Quinto⁷²⁴ ainsi que dans deux autres cas plus précoces sur la voûte de l'Oratoire Porrò de Mocchirolo et dans l'abside la Santissima Trinità in Monte Oliveto à Vérone⁷²⁵, il arrive que l'on rencontre un quatrième type de disposition du tétramorphe avec l'aigle/Jean en haut à la droite du Christ, l'ange/Matthieu en haut à gauche, le bœuf/Luc en bas à droite et le lion/Marc en bas à gauche.

⁷²² En comptant également les *Maiestas Domini* présentes dans les sanctuaires des édifices à chevet plat.

⁷²³ Ici la *Maiestas Domini* se trouve sur le mur du fond du sanctuaire.

⁷²⁴ Ici la *Maiestas Domini* n'occupe pas la conque absidiale, puisque l'édifice en est dépourvu, elle se trouve donc reportée sur la voûte en berceau du chœur.

⁷²⁵ Il est à noter dans ce cas précis que le tétramorphe n'encadre pas une *Maiestas Domini* mais une Trinité représentée sous la forme du trône de grâce.

d) **Forme humaine et aspect animal**

Enfin, outre leurs attributs (livres, phylactères...), leur disposition et leur relation à la mandorle du Christ, les Vivants varient également dans leur mode de représentation d'une image à l'autre puisqu'ils apparaissent tantôt zoocéphales, tantôt « célestes » (ou animaux). Sans pouvoir absolument l'affirmer, il semblerait que la forme « céleste », symbolique (ou animale) soit la plus ancienne puisque c'est celle que l'on rencontre à Rovio, Camignolo et Tirano. Au *Trecento* elle est cependant bien moins représentée que la forme zoocéphale, même si elle se rencontre encore dans la majorité des théophanies absidiales de la première moitié du siècle, à Côme (Sant'Abbondio), Lodi Vecchio (**fig. 178-180**), Caprino Veronese et Brenzone sul Garda. Au *Quattrocento* elle réapparaît toutefois de manière bien plus fréquente, supplantant à nouveau le forme zoocéphale, puisqu'on la retrouve à Albizzate, Vérone (Santissima Trinità), Erbé, Bosco di Cellio, Boccioleto, Sologno, Massino Visconti (San Michele), dans les deux églises de Giornico, de même que dans les *Maiestas Domini* des voûtes des chœurs de San Martino à Quinto et Santa Maria della Misericordia à Ascona. Outre les formes principales, que sont la zoocéphale et la forme animale, il existe quelques cas particuliers, à Torre de'Busi, Bolzano Novarese, Massino Visconti (San Salvatore), et Varallo où la forme animale se mêle à la représentation entièrement humaine de certains ou de tous les Évangélistes.

*

* *

Mais finalement, malgré ces diverses variations observables dans la disposition et la forme des Vivants, dans la forme de la mandorle ou le contenu des diverses inscriptions, ce qu'il me semble important de souligner c'est la pérennité et l'hégémonie de cette iconographie de la *Maiestas Domini* appliquée à l'ornementation de l'abside ou de la voûte du sanctuaire durant toute la période étudiée et sur l'ensemble de l'aire géographique prise ici en considération.

Pour être encore plus précis, en ce qui concerne le décor du sanctuaire de l'ensemble de cette zone géographique, il faudrait même faire remonter au XII^e siècle, l'utilisation de cette image, même s'il semblerait que celle-ci ait été véritablement adoptée de manière stable plutôt à partir du XIII^e siècle. À Côme par exemple, on pouvait déjà observer, dans l'abside de l'église

de San Giacomo e Filippo, une *Maiestas Domini*, sans doute réalisée dans le courant du XII^e siècle. De même, à l'autre extrémité de la zone géographique étudiée, si l'on considère que dans sa forme initiale le *Pantocrator* de l'abside de la basilique San Marco était bien accompagné des quatre Vivants, nous aurions un exemple assez précoce (après 1100) de l'utilisation de ce thème en Vénétie⁷²⁶, à une époque où il est déjà adopté à Sant'Angelo in Formis (**fig. 287**). La présence supposée de la *Maiestas Domini* dans l'abside de la basilique San Marco serait d'autant plus remarquable qu'il s'agit là d'un édifice directement relié à la tradition medio-byzantine et dans lequel il aurait été donc plus attendu de trouver, dans le sanctuaire, une représentation de la Vierge à l'Enfant sur le modèle de la *Théotokos* ou de l'*Hodégétria*, comme cela est d'ailleurs le cas dans la voisine cathédrale de Torcello (**fig. 285**), déjà plus d'une fois mentionnée ici.

En dehors même des limites géographiques du corpus, la *Maiestas Domini*, est par ailleurs, toujours à partir du XII^e siècle, très souvent choisie pour l'ornementation du cul-de-four des absides de l'ensemble de l'aire alpine de même que dans les édifices pyrénéens et catalans pour lesquels j'ai déjà brièvement signalé les points de contacts avec l'iconographie lombarde⁷²⁷. Nous pouvons mentionner ainsi à titre de comparaison, la cathédrale de Saint-Lizier en Ariège dont nous verrons, dans les chapitres suivants, qu'elle partage avec les édifices du présent corpus, l'ensemble de son programme absidial depuis la conque théophanique jusqu'au soubassement.

II — AMBIGUÏTES ICONOGRAPHIQUES : VISION ATEMPORELLE OU CHRIST JUGE ?

Ceci étant dit, il nous faut tout de même poursuivre notre analyse du corpus en nous attardant à présent sur le décor de San Salvatore de Caltignaga (**fig. 4 et 5**) dont le thème précis de la théophanie absidiale, que j'ai pour le moment volontairement laissé de côté, n'est pas évident à définir, puisqu'il combine des éléments iconographiques caractéristiques de la *Maiestas Domini*, du Jugement dernier ou de la *Déisis*, tout en en omettant d'autres. Pour mieux

⁷²⁶ « If the conch contained in fact the four apocalyptic creatures, they would have to have been suppressed later, these symbolic motifs being needed to fill the pendentives of the east dome where they are now seen, together with the Christ of the aps, in a comprehensive view of an extended program in which apse and dome are firmly linked together » : Otto DEMUS, *The Mosaic decoration of San Marco, Venice.*, Dumbarton Oaks / Chicago et Londres, The University of Chicago Press, vol.1, p. 31.

⁷²⁷ Nous reviendrons sur ce parallèle entre la Lombardie et la Catalogne dans le chapitre suivant.

comprendre ce phénomène il faut donc revenir sur certaines caractéristiques iconographiques des théophanies déjà citées.

1. La présence des intercesseurs

Pour commencer, remarquons que les trois exemples de *Déisis* absidiales répertoriés se distinguent des *Maiestas Domini* précédemment décrites, par l'absence du tétramorphe et de la mandorle⁷²⁸, de même que par l'aspect du livre tenu par le Christ trônant qui ne se présente plus ouvert mais bien fermé. Par ailleurs, le qualificatif de *Déisis*, lié à l'iconographie du Jugement dernier⁷²⁹, implique la présence aux côtés du Christ en Majesté, des deux intercesseurs⁷³⁰ : la Vierge et saint Jean-Baptiste. Il arrive parfois dans la peinture occidentale que l'Évangéliste se substitue au Baptiste comme c'est le cas à Piove di Sacco (**fig. 267**). On parlera enfin de *Déisis* « élargie » lorsque d'autres saints se joignent aux intercesseurs comme à Sant'Abbondio (**fig. 141**) ou à San Fermo Maggiore (**fig. 219**).

Or, une lecture attentive des images contenues dans le corpus montre qu'à de nombreuses reprises, dans des décors tous datables de la première moitié du *Trecento* ou des toutes dernières années du *Duecento*, les intercesseurs, qui devraient à priori être absents des visions apocalyptiques atemporelles synthétisées par la *Maiestas Domini*, prennent malgré tout place dans la conque absidiale de part et d'autre de la mandorle et du tétramorphe. C'est ce que l'on

⁷²⁸ Au moins pour les exemples de Sant'Abbondio et San Fermo Maggiore.

⁷²⁹ Ces mêmes intercesseurs se retrouvent d'ailleurs dans les représentations absidiales du Jugement dernier de Crémone et Sirmione.

⁷³⁰ Sans proposer un historique complet de l'emploi de ce terme il me semble tout de même nécessaire de rappeler que, bien que l'utilisation de ce terme en histoire de l'art, tant occidental que byzantin, soit fréquente et que son application aux représentations du Christ entouré de la Vierge et de Jean *Podromos* fassent généralement consensus, il n'existe pas, à ma connaissance, de définition bien précise de ce thème iconographique. Dans son article de référence sur le sujet, Christopher Walter évoque ainsi plusieurs définitions partielles proposées au cours du temps par les membres de la communauté scientifique à commencer par John BECKWITH qui la définit comme « *Christ represented between the Virgin. An Saint John the Baptist* » (*The Art of Constantinople. An Introduction to Byzantine Arte*, Londres, Phaidon, 1961, p. 169) ou encore Louis BREHIER, qui est le premier à rapprocher cette image dans sa définition même au thème du Jugement dernier puisqu'il dit de la *Déisis* qu'elle « n'est qu'un épisode du Jugement dernier » (*L'art Chrétien, son développement iconographique. Des origines à nos jours*, Paris, H. Laurens, 1928, p. 147). Pour une lecture historiographique plus complète de ce thème voir en particulier : Christopher WALTER, « Two Notes on the Deësis », *Revue des études byzantines*, n°26, 1968, p. 311-336 ; Id., « Futher notes on the Deësis », *Revue des études byzantines*, n°20, 1978, p. 161-187, Id., « Bulletin on the Deësis and the Paraclesis », *Revue des études byzantines*, n°38, 1980, p. 261-269 ; Tania VELMANS, « L'image de la *Déisis* dans les églises de Géorgie et dans le reste du monde byzantin », *Cahier Archéologique*, n°29, 1980-81 et Anthony CULTER, « Under the Sign of the Deësis : On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature », *Dumbarton Oaks Papers*, n°41, Studies on Art and Archéology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday, 1987, p. 145-154.

observe à Crescenzago (**fig. 71**), à Milan (« *Chiesa Rossa* »), Lodi Vecchio⁷³¹ (**fig. 178-180**), Caprino Veronese (**fig. 199, 201-203**), Brenzone sul Garda et San Pietro di Feletto (**fig. 279-280**), même si dans ce dernier cas il semblerait que Jean-Baptiste ait été remplacé par saint Pierre, saint tutélaire de l'édifice. Cette évolution et cette combinaison de la *Maiestas Domini* et de l'iconographie byzantine de la *Déisis*, renvoie à un phénomène similaire observable dans les absides des églises Cappadociennes dès la seconde moitié du X^e siècle, où la *Maiestas Domini* « classique » inclut progressivement la représentation des intercesseurs, avant de se transformer totalement en *Déisis*, perdant par là-même certains des éléments constitutifs de la *Maiestas Domini* comme le tétramorphe ou la mandorle. Dans un cas comme dans l'autre, en admettant la présence des intercesseurs à ses côtés, la vision atemporelle du Christ en Majesté, de « l'Anonyme trônant » (Ap 4) se transforme en une image eschatologique du Christ Juge.

2. L'ostentation des plaies

Ce phénomène de glissement eschatologique, et plus spécifiquement encore entre eschatologie présente et eschatologie future, s'observe également, mais d'une autre manière, dans un petit groupe de *Maiestas Domini*, toutes situées (comme celle de Caltignaga) dans l'ancien diocèse de Novare. Ce groupement d'édifices qui comptent parmi les exemples les plus tardifs recensés dans le corpus, est constitué de l'oratoire de San Lorenzo à Boccioleto, San Pietro Martire à Varallo, San Martino à Bolzano Novarese, San Nazzaro e Celso à Sologno (**fig. 11-12**), San Salvatore à Massino Visconti⁷³². Là, le Christ en Majesté exhibe très ostensiblement les plaies laissées dans ses membres par les clous de la Passion. Dans les fresques de l'atelier de Giovanni de Campo (dit aussi Johannes de Champo) à Sologno et Massino Visconti (comme à Caltignaga d'ailleurs) c'est même l'ensemble des cinq plaies qui sont visibles, puisque la plaie au côté apparaît également dans une déchirure de la tunique du Christ. Par ailleurs, ces deux Majestés divines, avec celle de Varallo et de San Nicolao à Giornico sont les seules à prendre place dans un cadre spatial précis. En effet, le « sol », sur lequel se tiennent le bœuf et le lion, est recouvert d'une végétation verdoyante, évoquant le jardin paradisiaque et contribue à l'historicisation de la vision (**fig. 14**).

⁷³¹ Il s'agit dans ce cas précis d'une combinaison de la *Maiestas Domini* et de la *Déisis* « élargie » puisque la Vierge et saint Jean-Baptiste sont accompagnés de saint Christophe et saint Bassiano de Lodi.

⁷³² Il n'y a en réalité qu'un seul exemple de *Maiestas Domini* novaraise à avoir été recensé dans le corpus, dans laquelle les plaies du Pantocrator n'apparaissent pas. Il s'agit de celle de la petite église de San Michele à Massino Visconti.

En dehors des limites chronologiques du corpus, toujours dans la région de Novare, ce détail de l'ostentation des plaies du Christ en Majesté se retrouve assez fréquemment durant toute la seconde moitié du XV^e siècle et au XVI^e siècle. Il peut s'observer par exemple dans les *Maiestas Domini* des absides de San Marcello à Paruzzaro (1514-1524), San Bernardo d'Aosta à Ordarino (v. 1473) ou de San Martino di Vicolungo⁷³³. Ailleurs en Lombardie dans le Tessin ou en Vénétie, ce détail est à ma connaissance assez rare, bien qu'il soit possible d'en identifier quelques exemples, tous postérieurs à la seconde moitié du *Quattrocento*, sur la voûte de l'église de Santo Stefano à Miglieglia par exemple, ainsi qu'à San Michele de Palagnedra qui se situent toutes deux dans une zone du Tessin assez proche du lac d'Orta et donc voisine des provinces de Novare et Verceil. Ces éléments autorisent, me semble-t-il, à interpréter ce détail iconographique comme une particularité régionale témoignant d'une évolution dans la conception du Christ en Majesté, au moins dans ces régions, à partir du milieu du *Quattrocento*.

Cependant, contrairement à ce que l'on a pu observer ailleurs dans le corpus, cette ostentation des plaies dans les *Maiestas Domini* piémontaises ne se combine jamais, dans les cas ici évoqués, avec la présence des intercesseurs traditionnels de la résurrection des corps (la Vierge et saint Jean-Baptiste) ou avec tout autre élément iconographique se rapportant directement au thème du Jugement dernier. Ce serait donc plutôt à un Christ de la Seconde Venue que l'on aurait affaire dans ces édifices piémontais et non à un Christ Juge, si l'on suit la classification proposée par Peter K. Klein entre *Maiestas Domini*, Seconde Parousie et Jugement dernier⁷³⁴. Toutefois, en se référant toujours aux mêmes critères de classification, le cas de San Nazzaro e Celso à Sologno me semble légèrement plus ambigu puisque les deux saints dédicataires de l'édifice sont présents de part et d'autre de la mandorle du Christ (**fig. 11 et 14**). Par ce positionnement ceux-ci assument donc un rôle d'intercession, au moins envers le commanditaire, que San Nazzaro introduit directement auprès du Christ et qui figure donc lui-même dans le jardin paradisiaque. Le cartel que ce commanditaire présente au « Siégeant »

⁷³³ Les fresques de ces deux dernières peuvent sans doute être rattachées, comme celles de Caltignaga et Sologno, aux réalisations piémontaises de Giovanni de Campo et de son atelier, mais ces attributions étant toujours hypothétiques, j'ai pris le parti, par souci de concision et pour ne pas trop déborder les limites chronologiques que je m'étais fixées, de ne pas inclure ces édifices au corpus final, préférant les citer simplement ici à titre de comparaison.

⁷³⁴ Classification établie à partir des exemples des portails des abbayes de Moissac, Beaulieu-sur-Dordogne et de la basilique de Saint-Denis : P. K. KLEIN, « Le Tympan de Beaulieu : Jugement dernier ou seconde Parousie ? », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, vol. 19, 1988, p. 129-127 ; « Programmes eschatologiques, fonction et réception historiques des portails du XII^e siècle : Moissac, Beaulieu, Saint-Denis », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 33, p. 317-349.

porte par ailleurs une inscription « *XP FILII DEUS MISERERE MEI* », qui se réfère directement au Psaume 50 évoquant la pénitence du Pécheur face à Dieu.

Tout ceci, nous ramène enfin à la théophanie de Caltignaga qui résume à elle-seule à la fois le glissement eschatologique et l'ambiguïté de ces théophanies absidiales de la seconde moitié du *Quattrocento* puisqu'elle mêle des éléments renvoyant aussi bien à la *Maiestas Domini* (la mandorle, le livre), qu'à la Seconde Parousie (les plaies) et qu'au Jugement dernier évoqué par le cortège des pèlerins, des pauvres et des estropiés en prière qui implorent le pardon du Christ trônant, sans pour autant que n'y figure la résurrection des corps qui en ferait sans conteste une image du Jugement dernier.

III — AUTRES IMAGES THÉOPHANIQUES

1. Christ Juge, Couronnement de la Vierge, Trinité et Trône de Grâce

Mais, malgré son incontestable prévalence, la *Maiestas Domini* et ses variations, ne sont pas les seules théophanies à pouvoir occuper la conque absidiale ou la voûte du sanctuaire des églises d'Italie septentrionale décorées entre le milieu du XII^e et le milieu du XV^e siècle. Dans le corpus d'absides répertoriées se trouvent, ainsi, en plus des trois *Déisis* de Sant'Abbondio, Piove di Sacco et San Fermo Maggiore, deux Jugements derniers (Sirmione (**fig. 212**) et Crémone), quatre Couronnements de la Vierge (San Giovanni al monte di Quarona, Sant'Ambrogio à Chironico⁷³⁵, San Lorenzo à Castiglione Olona et Santa Maria Maggiore à Erbusco) une Ascension du Christ (San Giorgio Martire à Rugolo de Sarmede), trois interprétations symboliques de la voûte céleste sous forme d'un ciel étoilé (San Zeno Maggiore à Vérone, la « *Chiesa di Villa* » à Castiglione Olona et l'église dite « *dei Santoni* » de Dovera) et un trône de Grâce (Santissima Trinità à Vérone).

Notons toutefois que ce dernier apparaît tout de même très proche dans sa composition des différentes *Maiestas Domini* rassemblées ici (**fig. 221 et 226**). Ce groupe trinitaire véronais, formé par la figure monumentale de Dieu le Père, trônant sur un siège architecturé et soutenant la Croix sur laquelle est installé le corps mort du Crucifié, est inscrit dans une mandorle soutenue (ou présentée) par deux anges. Tout autour de la mandorle, exactement comme dans la représentation de la *Maiestas Domini*, viennent se positionner les quatre Vivants/Évangélistes représentés sous leur forme animale. À la droite de Dieu se tiennent ainsi

⁷³⁵ Dans l'abside de droite (pour qui se place face au sanctuaire).

l'un sur l'autre, l'ange/Matthieu et le lion/Marc alors qu'à sa gauche se retrouvent l'aigle de Jean et le bœuf de Luc. Les deux animaux terrestres sont ainsi bien représentés avec leurs quatre pattes posées au « sol », présentant un livre ouvert (**fig. 229**) sur lequel devait probablement figurer une inscription, alors que les deux animaux célestes volent dans la partie haute de la calotte absidiale en tenant chacun un livre fermé.

Signalons par ailleurs, qu'à Castiglione Olona, si le voûtain d'axe de la voûte sexpartite du sanctuaire est bien occupée par une représentation du Couronnement de la Vierge, dans la lunette, au-dessus de l'*oculus* du sanctuaire, et donc juste en-dessous de ce Couronnement, figure également la Trinité (**fig. 31**). À gauche, le Fils, coiffé du nimbe crucifère, bénit de la main droite et pose sa main gauche sur le livre ouvert sur lequel figure une inscription. Dans un geste symétrique, le Père, à droite, pose sa main droite sur le livre et tient dans l'autre un orbe crucifère. Entre les deux figures, reliant de ses ailes l'auréole du Père et celle du fils, s'insère enfin la colombe du Saint Esprit, complétant ainsi le groupe trinitaire en-dessous duquel, dans l'embrasement de l'*oculus*, six séraphins aux ailes colorées. Dans l'axe de l'autel s'alignent donc trois images à caractère théophanique depuis la clé de voûte du sanctuaire, sculptée à l'effigie de Dieu le Père, en passant par le Couronnement de la Vierge puis par la figuration de la Trinité.

Dans les églises à chevet plat, outre la *Maiestas Domini* (ou les Évangélistes seuls) la voûte du sanctuaire pourra également accueillir des représentations du Couronnement de la Vierge. C'est le cas à Locarno et Lentate sul Seveso où le Couronnement occupe dans les deux cas le voûtain oriental du sanctuaire alors que les trois autres sont occupés par des représentations des Docteurs de l'Église, des Évangélistes et d'autres figures de saints. Enfin, il arrive également que la théophanie ne figure pas au niveau de la couverture du sanctuaire mais directement dans la partie sommitale du mur de fond d'église. À Feltre, par exemple, dans l'oratoire dédié à la Santissima Trinità, la Trinité occupe une grande partie du mur de fond d'église où elle est encadrée par une Annonciation et par les représentations de saint Victor et de sainte Corona (**fig. 283**). À Padoue, dans l'oratoire San Giorgio, nous retrouvons, au-dessus de l'autel, deux images superposées : celle de la Crucifixion et au sommet à nouveau, un couronnement de la Vierge (**fig. 266**). Malgré tout, ici encore, et même s'il est impossible à mon sens, de parler de véritable *Maiestas Domini*, il est tout de même possible de signaler, sur la voûte en berceau de l'oratoire, au niveau de l'autel, la présence dans le ciel étoilé des quatre Vivants/Évangélistes et d'un médaillon central qui devait sans doute accueillir une représentation du Christ bénissant.

2. La théophanie énigmatique du sanctuaire de l'abbatiale de Viboldone.

Enfin, dans l'église abbatiale de Viboldone dont nous avons déjà largement discuté dans le chapitre précédent, c'est une représentation, pour le moins unique, de la Trinité qui prend place sur la voûte de l'abside carrée, derrière la lunette de la cinquième travée où figure la *Maestà* du « Maître de 1349 » (**fig. 98-99**). En raison de sa localisation au sein de l'église, cette image était totalement invisible aux fidèles, et uniquement accessible aux frères Humiliés, qui assistaient à l'office dans le chœur, juste adjacent, ce qui peut sans doute expliquer sa complexité, puisqu'elle s'adressait plutôt à des « regardeurs » que l'on pourrait qualifier d'avertis.

À l'heure actuelle, cette fresque ne subsiste qu'à l'état de *sinopia*, sans qu'il ne soit possible de déceler aucune trace de polychromie (**fig. 100**). Il n'existe pas non plus, à ma connaissance, de source ancienne mentionnant cette fresque, si bien qu'il est possible de douter que celle-ci ait véritablement été totalement achevée un jour, ce qui rend son interprétation d'autant plus complexe. C'est d'ailleurs peut-être pour cela que cette *sinopia* ne fit que très peu l'objet de commentaires dans les travaux consacrés aux fresques de l'abbatiale, à l'exception sans doute de l'article de la chercheuse américaine Nancy Mandeville Caciola, paru en 2016, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir⁷³⁶.

Dans le détail, l'image s'organise autour d'un groupe central constitué de trois personnages, assis côte à côte exactement de la même manière et adoptant tous la même gestuelle. Présentés de manière frontale, tous trois lèvent la main droite en signe de bénédiction alors qu'ils lèvent de la main gauche un calice recouvert d'une patène. Tous sont coiffés du même nimbe crucifère qui nous autorise donc à voir en eux, de manière indiscutable, une représentation de la Trinité sous sa forme dite « triandrique »⁷³⁷. Au centre de la composition, ce groupe trinitaire est magnifié par la présence d'un drap d'honneur tendu derrière eux par des anges nimbés dont on perçoit le haut du corps derrière le voile. À gauche et à droite, les deux personnages sont enfin entourés, dans la partie haute de la composition, par quatre autres anges volant, les bras croisés sur leur poitrine en signe d'adoration. Dans la partie basse, se trouvent deux autres personnages. À gauche (pour qui se tient face à l'image), un personnage masculin

⁷³⁶ Nancy Mandeville CACIOLA, « A Guglielmita Trinity? », *California Italian Studies*, 6, n°1, 2016, p. 1-20. <http://dx.doi.org/10.5070/C361028808>.

⁷³⁷ À propos de l'apparition de cette iconographie et de son développement dans les arts visuels à partir du XII^e siècle, voir notamment : François BÆSPFLUG, *La Trinité dans l'art d'Occident (1400-1460). Sept chefs d'œuvre de la peinture*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2006, p. 21, 49, 108, 131-139 ; Anna Maria D'ACHILLE, « Sulla Iconografia Trinitaria medievale : la Trinità del Santuario sul Monte Autore presso Vallepietra », *Arte medievale*, n° 1991, p. 49-73.

auréolé et tenant lui-même de ses deux mains, un calice recouvert d'une patène, identique à ceux soutenus par le groupe trinitaire. Il semble également que ses mains soient recouvertes d'une pièce de tissu qui pend le long de son buste. Face à lui, de l'autre côté du groupe trinitaire, se tient enfin un personnage féminin, dont la partie haute du buste et la tête ont malheureusement disparu. Cette femme est représentée agenouillée, les bras croisés sur la poitrine, dans un geste très proche de ceux des anges voletant au-dessus d'elle.

a) Une Trinité locale ou « Guillelmité » ?

Ces deux personnages, qui encadrent le groupe central, sont sans doute les plus difficiles à analyser et leur identification doit nécessairement passer par une première lecture attentive du groupe trinitaire. Commençons par noter qu'à première vue, les trois personnes de la Trinité apparaissent parfaitement identiques. Néanmoins, en observant plus attentivement la *sinopia*, certaines différences pourraient être signalées d'un personnage à l'autre. Notons par exemple que le bras de la figure de gauche (à droite du personnage central) est beaucoup plus écarté de son buste que ceux des deux autres, laissant plus aisément percevoir les courbes de son corps. La tunique de ce personnage de gauche est, comme celle du personnage central, ceinturée juste en dessous de la poitrine, suivant la mode vestimentaire de la fin du XIV^e et du début du XV^e siècle, alors que la ceinture de la figure de droite se trouve plus bas, au niveau de sa taille. En revanche, au niveau de l'encolure, la tunique du personnage central se distingue des deux autres par une légère ouverture verticale qui laisse entrevoir ce qui pourrait être une seconde couche de vêtements. Enfin, dans son état actuel, la *sinopia* suggère un traitement différencié des trois visages, et notamment de la chevelure des trois personnages, celle de celui de gauche semblant plus longue que celle des deux autres, alors que sur le menton du personnage central on pourrait être tenté de voir l'esquisse d'une barbe. Décélant plus ou moins les mêmes variations dans les trois figures du groupe central, Nancy Mandeville Caciola en proposait en 2016 la description suivante :

« En dépit de leurs auréoles identiques et de la similarité de leur posture, le groupe trinitaire présente également des différences importantes. Le personnage du centre, qui est barbu et un peu plus âgé que les deux autres, doit être Dieu le Père, tandis que le jeune homme au visage doux et imberbe, à droite, est probablement une représentation du jeune Jésus. La figure de gauche est une jeune femme, dont les lèvres dessinent un sourire bienveillant mais mystérieux : elle pourrait presque être la jumelle du jeune de droite. La représentation du sexe de cette personne est particulièrement

évidente dans la courbe de son sein droit plein, clairement montré sous son bras droit levé. [...] Cette femme serait le Saint-Esprit »⁷³⁸.

La chercheuse américaine voyait donc dans le personnage de gauche une femme, qu'elle associait au Saint Esprit, faisant ainsi du personnage central Dieu le Père et du personnage de droite le Christ. Plus spécifiquement encore, Nancy Mandeville Caciola proposait de voir dans cet Esprit Saint féminin une représentation de Guglielma de Milan (appelée aussi Guglielma de Bohême), morte en 1281. Cette mystique chrétienne, vénérée après sa mort comme une sainte par un groupe de dévots, parmi lesquels se trouvaient des membres de toutes les plus grandes familles milanaises, était en effet perçue par ses adorateurs, comme une incarnation féminine du Saint Esprit. Le culte qui lui était rendu fut très vite déclaré hérétique et, en 1300, ses disciples, les Guillelmites, furent condamnés par le tribunal de l'Inquisition. Le procès qui réunit une trentaine de personnes entraîna plusieurs condamnations à mort. Figurant parmi les condamnés, Maifreda da Pirovano, une Humiliée, cousine de Matteo Visconti, l'une des plus proches disciples de Guglielma, déjà de son vivant, pourrait ainsi, d'après Nancy Mandeville Caciola, être identifiée au personnage féminin agenouillé à la droite de la représentation de Guglielma en Saint Esprit. Ainsi positionnée, Maifreda da Pirovano se ferait le pendant, toujours d'après la chercheuse américaine, du personnage masculin agenouillé à l'opposé du groupe trinitaire et qui devrait être assimilé à saint Pierre, qui serait ici présenté à la droite du Christ dont il est le premier vicaire. Cette interprétation de la chercheuse américaine se base sur sa lecture de l'aspect physique du personnage, qu'elle décrit comme barbu et tonsuré et sur l'analyse qu'elle propose de son geste. D'après elle :

« Puisqu'il porte un calice liturgique, il s'agit certainement d'un membre de la hiérarchie cléricale ; puisqu'il s'agenouille devant Jésus il serait logique que ce personnage soit le « vicaire du Christ » : par tradition, le premier pape de l'Église catholique. En outre, comme l'église dans laquelle se trouve cette *sinopia* était dédiée à saint Pierre, il est logique que Pierre soit représenté ici »⁷³⁹.

⁷³⁸ N. M. CACIOLA, « A Guglielmite Trinity? »..., p. 6 : « Despite their identical haloes and gestural similarities, however, there are some important differences in the Trinitarian group as well. The figure at center, who is bearded and somewhat older than the other two, must be God the Father – while the Sweet-faced, beardless youth at the right is likely a representation of the youthful Jesus. The figure at left is a young woman, her lips pulled into a benevolent, yet mysterious smile : she could almost be the fraternal twin of the youth on the right. The representation of this person's sex is most evident in the curve of her full right breast clearly shown below her upraised right arm. [...] This woman would be the Holy Spirit ». Traduction personnelle.

⁷³⁹ Ibid., p. 12-13 : « Since he is carrying a vessel for the mass, he is clearly a member of the clerical hierarchy; since he genuflects before Jesus it would make sense that this figure is the “vicar of Christ”: by tradition, the first pope of the Catholic Church. Furthermore, since the Church in which this *sinopia* is located was dedicated to Saint Peter, it fitting that Peter be included here ». Traduction personnelle.

Ainsi, son pendant féminin associé à la figuration de Guglielma en Saint Esprit serait donc, pour Nancy Mandeville Caciola, une image de Maifreda da Pirovano en tant que première vicairie de la sainte. D'ailleurs, la chercheuse rapporte qu'au cours de l'année 1300, que les disciples de Guglielma considèrent comme l'année de sa résurrection, Maifreda da Pirovano, accompagnée d'autres dévots, organisa, au moment de Pâques, la célébration d'une messe spéciale pour laquelle elle revêtit l'habit des prêtres. Cette messe était censée préparer le retour à la vie de celle qu'ils considéraient comme une sainte. C'est cet événement précis qui condamna définitivement aux yeux de l'Inquisition Maifreda et le théologien Andrea Saramita qui l'organisa avec elle. Pour Nancy Mandeville Caciola, cette image serait donc une sorte de revendication de la légitimité du culte guillelmitte par les *Umiliati* de Viboldone. Cette interprétation, expliquerait d'ailleurs selon elle, l'état d'inachèvement de l'image puisque :

« Il est clair qu'en décembre 1300, toutes les œuvres d'art connues du public concernant le groupe avaient été soit détruites par les inquisiteurs, soit repeintes par leurs propriétaires. Ainsi, l'état incomplet de la sinopia de Viboldone suggère qu'elle a été esquissée avant le procès, mais qu'elle était encore inachevée lorsque le groupe a été supprimé. Il est possible qu'elle ait été blanchie à la chaux immédiatement après le procès, avant d'être replâtrée, comme le reste de l'église, au cours des siècles post-médiévaux »⁷⁴⁰.

b) Une Trinité « eucharistique »

Néanmoins, pour intéressante qu'elle soit, l'analyse que propose Nancy Mandeville Caciola me semble assez facilement infirmable par une lecture plus attentive et consciencieuse de l'image. Il m'est donc impossible d'y adhérer. Commençons déjà par signaler, comme le fait d'ailleurs la chercheuse elle-même, qu'il n'existe aucun document ni aucune source fiable permettant de rattacher indéniablement la communauté des *Umiliati* de Viboldone aux Guillemites. D'ailleurs, aucune des trente personnes inquiétées par le procès en Inquisition de 1300 ne peut être rattachée à cette abbaye.

En ce qui concerne plus directement l'image, la description du groupe trinitaire proposée par Nancy Mandeville Caciola et en particulier celle du personnage central, décrit comme plus

⁷⁴⁰ N. M. CACIOLA, « A Guglielmitte Trinity? »..., p. 16 : « Clearly by December 1300 any publicly known artworks pertaining to the group would either have been destroyed by the inquisitors, or painted over by their owners. Thus the incomplete state of the sinopia at Viboldone would suggest that it had been sketched before the trial, but was still unfinished when the group was suppressed. Perhaps in the immediate aftermath it was whitewashed before being later re-plastered, along with the rest of the Church, in the post-medieval centuries ». Traduction personnelle.

âgé que les deux autres et barbu, ne me paraît pas si évidente. En examinant l'image de plus près, *in-situ*, il semble, en effet, bien probable que l'aspect plus sombre du bas de son visage, qui pourrait suggérer la présence d'une barbe, soit uniquement dû à une altération de l'enduit. Par ailleurs, d'une manière plus générale, s'agissant d'une simple *sinopia*, il est, à mon avis, trop hasardeux de fonder une analyse aussi spécifique en se basant sur des éléments de dessin relevant du détail, lorsque l'on sait que la mise en couleurs de l'ensemble peut largement modifier l'aspect du dessin initial. Par ailleurs, même en admettant une véritable différenciation des trois personnages, et en plaçant donc Dieu le Père au centre du groupe trinitaire, comme le veut la logique, il me semble qu'il serait incongru que le Christ ne se trouve pas "à la droite du Père" (et donc à gauche de l'image) mais à sa gauche, comme le suggère la chercheuse américaine. D'ailleurs, dans les autres représentations triandriques de la Trinité, dans lesquelles les personnages peuvent être distingués les uns des autres grâce à leurs attributs (croix ou stigmates pour le Christ, colombe pour le Saint Esprit), le Christ sera invariablement représenté à la droite de Dieu le Père, lui-même toujours figuré au centre. Qui plus est, cette iconographie de la Trinité « triandrique », si elle est bien attestée depuis le XII^e siècle, ne se répand réellement que dans le courant du XIV^e siècle, pour devenir relativement fréquente au début du XV^e siècle seulement. Or, la Trinité de Viboldone n'est pas simplement une Trinité « triandrique ». Les trois Personnes tiennent en effet chacune un calice recouvert d'une patène ce qui en fait avant tout une image de la Trinité dite « eucharistique » telle que la définit Dominique Rigaux⁷⁴¹. Et, même si l'origine précise de cette iconographie reste encore difficile à déterminer, elle semble surtout connue en Italie à partir de la fin du XIII^e siècle⁷⁴² mais encore plus spécifiquement dans la seconde moitié du XIV^e siècle. De cette époque sont conservés plusieurs exemples de cette iconographie de la Trinité dans des manuscrits mais aussi dans l'art monumental, et ce dans un contexte très proche de celui de Viboldone, en particulier dans le baptistère de Parme (**fig. 290**). Or, nous avons déjà discuté dans les chapitres précédents, de la proximité entre l'atelier artistique de Viboldone et le foyer émilien durant la seconde moitié du *Trecento*, suite à la nomination de Tiberio da Parma en tant que général de l'ordre des *Umiliati* en 1355. Tous ces éléments font qu'il serait inconcevable de dater la réalisation de cette ébauche de la voûte du

⁷⁴¹ D. RIGAU, *À la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens (1250-1497)*, Paris, Cerf, 1989, p. 182-190.

⁷⁴² L'exemple le plus ancien de cette iconographie dans la peinture murale italienne pourrait être, d'après Dominique Rigaux, celui de l'abside de l'église Santa Maria del Piaggio à Villadossola, qui doit sans doute dater de la première moitié du Duecento. La chercheuse française mentionne également un autre exemple précoce de la fin du XIII^e ou du début du XIV^e siècle dans la collégiale de Castell'Arquato : Ibid. p. 186 et 188.

sanctuaire de Viboldone d'avant le milieu du *Trecento*, ce qui contredit totalement l'hypothèse de datation formulée par Nancy Mandeville Caciola.

Il semblerait d'ailleurs bien plus probable que la Trinité profondément eucharistique de Viboldone soit liée à l'instigation milanaise, en 1336 par décret de Giovanni Visconti (1290-1354), de la fête du *Corpus Domini*, qui commémore la présence réelle de Jésus dans l'Eucharistie. Les chroniques rappellent d'ailleurs, que, parmi les principaux dignitaires participant aux festivités de cette première Fête-Dieu, se trouvait l'abbé Guglielmo Villa lui-même⁷⁴³. Celui-ci étant, comme je l'ai déjà signalé, le commanditaire et, à mon avis, le concepteur de l'intégralité du programme décoratif du vaisseau central de la nef de l'abbaye dont le chantier débute en 1349 avec la réalisation de la lunette de la *Maestà*, il me semble que nous avons là un bon *terminus post-quem* pour la réalisation de cette esquisse de la Trinité sur la voûte du sanctuaire.

Néanmoins, la qualification de Trinité « eucharistique », que l'on peut à présent définitivement apposer au groupe central de cette *sinopia*, de même que le *terminus post-quem* qu'il nous a été possible de déterminer pour sa réalisation ne nous permettent toujours pas de bien comprendre qui peuvent être les deux personnages agenouillés représentés de part et d'autre. En comparant les deux groupes trinitaires de Parme et de Viboldone, Dominique Rigaux nous invite à considérer dans les deux cas l'importance accordée à celui qu'elle définit comme le « chef de l'Église », à savoir saint Pierre, que la chercheuse identifie, comme l'avait déjà suggéré Nancy Mandeville Caciola, au personnage masculin agenouillé à droite de l'image⁷⁴⁴. Mais alors qui pourrait être son pendant féminin à gauche de l'image ?

Dans un article, publié en octobre 2022⁷⁴⁵, consacré aux fresques du vaisseau central de l'abbatiale, j'avais assimilé les deux personnages entourant le groupe trinitaire à Marie et saint Jean-Baptiste, pensant reconnaître dans le geste du personnage féminin, celui de la Vierge annoncée ou de la Vierge d'intercession présente dans de nombreuses représentations du Jugement dernier de la même époque. De ce fait, il me semblait logique de voir dans le personnage masculin une représentation de saint Jean-Baptiste qui fait généralement pendant à la mère du Christ dans ces mêmes images du Jugement dernier ou de la *Déisis*, même s'il faut reconnaître que celui-ci n'est généralement pas figuré avec un calice. Aujourd'hui, après une

⁷⁴³ F. WITTGENS *Gli affreschi della Badia degli Umiliati in Viboldone*, Milan, Rizzoli & C. Anonima per l'arte della Stampa, 1933 p. 37 ; L. CASTELFRANCHI VEGAS, *L'Abbazia di Viboldone*, Milan, Banca Popolare di Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1959, p. 32 et D. RIGAUX, *À la table du Seigneur...*, p. 189.

⁷⁴⁴ D. RIGAUX, *À la table du Seigneur...*, p. 187.

⁷⁴⁵ Pauline VASILE, « Cheminement axial et dynamique verticale », *Rives méditerranéennes*, 63 | 2022, p. 129-148.

étude plus approfondie de cette image, de cette iconographie et de son contexte de réalisation, l'identification du personnage masculin à saint Pierre me semble toutefois bien plus probable et intéressante, justement pour l'importance qu'elle confère au « premier vicaire du Christ ». Dans cet espace de l'église, accessible seulement au prêtre officiant, et sans doute partiellement visible par la congrégation des frères *Umiliati*, l'image affirme la noblesse de la fonction cléricale en convoquant son premier et son plus haut représentant dans l'alignement duquel l'officiant viendra lui-même se placer physiquement durant la messe. Ainsi, la présence de ce personnage masculin, portant un calice identique à celui du groupe trinitaire, à cet endroit précis de l'église, insiste sur le lien entre cette image Eucharistique que l'on pourrait qualifier de « céleste » et sa pratique réelle, ou terrestre dans l'espace de l'église. Celle-ci est en effet performée par l'entremise du prêtre dont saint Pierre constitue ici l'image idéale, faisant ainsi la transition entre l'officiant terrestre et la Trinité.

Or, Maria Luisa Gatti Perer suggérait déjà en 1990, d'associer la réalisation de cette *sinopia* non pas directement à l'institution de la fête du *Corpus Domini*, mais aux débats théologiques des premières décennies du XV^e siècle qui aboutiront, lors de l'une des sessions du concile de Constance en juin 1415, à l'interdiction pour les laïcs de consommer le vin du calice lors de la communion. La chercheuse rappelle, en effet, qu'Andrea Visconti, général de l'Ordre des Humiliés entre 1401 et 1432, participa à certaines des discussions de ce concile⁷⁴⁶. Celui-ci aurait donc très vraisemblablement pu commander cette image dans laquelle le calice, rempli du sang du Christ, omniprésent, participe à la valorisation de la fonction cléricale, d'autant que cette fresque (ici à l'état de *sinopia*) était uniquement destinée à la contemplation des membres de l'ordre. C'est pourquoi Maria Luisa Gatti Perer propose de situer la réalisation de l'esquisse de la Trinité de Viboldone aux alentours de 1420⁷⁴⁷.

Dans ce contexte, il ne me semble pas improbable, même si nous avons bien une représentation de saint Pierre à gauche du groupe trinitaire, que le personnage féminin de l'autre côté soit bien la Mère du Christ. Nous avons d'ailleurs déjà repéré, au sein du corpus, l'association de ces deux figures dans un acte d'intercession dans l'abside de l'église San Pietro di Feletto en Vénétie. Il n'est, qui plus est, pas rare que la Vierge soit mise en parallèle, dans l'imagerie médiévale, avec la fonction sacerdotale, dont il semble être précisément question dans cette image. Contrairement aux apôtres, celle-ci ne présentera néanmoins jamais les espèces eucharistiques, mais le Christ lui-même qu'elle porte ou présente en diverses

⁷⁴⁶ M. L. GATTI PERER, « Gli affreschi trecenteschi », dans *L'Abbazia di Viboldone*, Milan, Amilcare Pizzi, 1990, p. 135.

⁷⁴⁷ Ibid.

occasions⁷⁴⁸, c'est sans doute pourquoi ici, elle est le seul personnage à ne pas tenir le calice et la patène. Notons enfin que, même si on considère à nouveau cette Trinité de Viboldone comme une représentation allégorique du *Corpus Domini*, la présence de la Vierge aux côtés de la Trinité et de celui qui semble pouvoir être identifié à saint Pierre peut s'expliquer également par le fait qu'elle vient réaffirmer la croyance en la présence réelle du Christ, puisque Marie n'est autre que le vaisseau de son Incarnation. Enfin, cette image de la Trinité « eucharistique » de Viboldone étant destinée à l'ornementation du sanctuaire d'une église abbatiale rattachée à l'ordre des *Umiliati* dont on sait qu'il s'agissait d'une communauté constituée d'hommes et de femmes, il me semble probable que son commanditaire ait voulu rendre compte de cela en proposant ici de valoriser la fonction cléricale par l'entremise de deux personnages l'un féminin (la Vierge), l'autre masculin (saint Pierre).

c) Une représentation de l'Hospitalité d'Abraham ?

Néanmoins, la localisation précise de cette *sinopia* au sein de l'espace ecclésial, de même que les rapports déjà mis plusieurs fois en avant entre l'atelier artistique de Viboldone et le foyer Emilien pourraient également suggérer encore une autre clé de lecture pour cette image. Celle-ci naît d'un rapprochement, suggéré par Dominique Rigaux, entre la composition de la scène du banquet des Trois anges à Mambré, dans le dernier cercle de la coupole du baptistère de Parme et les deux Trinités eucharistiques postérieures, réalisée pour la première directement à Parme. La seconde étant celle du sanctuaire de Viboldone qui nous occupe à présent⁷⁴⁹. Cet épisode, tel qu'il est visible à Parme, appartient au cycle d'Abraham qui se déploie en huit tableaux sur la moitié des lunettes situées à la base de la coupole du baptistère⁷⁵⁰. Il s'agit d'une

⁷⁴⁸ Paul Y. CARDILE., «Mary as a priest: Marys sacerdotal position in the visual arts », *Arte Cristiana*, LXXII, n°703, 1984, p. 199 à 207.

⁷⁴⁹ D. RIGAU, *À la table du Seigneur...*, p. 187, note n°83.

⁷⁵⁰ La Séquence débute par l'évocation des campagnes militaires qui occupent deux tableaux (Gn 14, 1-16), s'ensuit l'épisode de la Rencontre avec Melchisédech (Gn 14, 17-24), celui du Sacrifice d'Isaac (Gn 22, 1-18), de l'Apparition de Mambré (Gn 18, 1-3), du Banquet des trois anges (Gn 18, 4-8), de la Destruction de Sodome (Gn 19) et enfin de la Fuite de Loth. Entre chacune des scènes s'intercale une lunette ajourée dans laquelle prennent place, de part et d'autre de la baie, deux personnages, un laïc et un évêque, formant ce que Véronique Rouchon Mouilleron a appelé une « pieuse conversation ». Néanmoins, ces « pieuses conversations » n'appartiennent pas totalement au cycle d'Abraham, il faut que l'œil du fidèle les enjambe afin de restituer la continuité du cycle et de pouvoir correctement coupler les épisodes narratifs qui fonctionnent, toujours selon Véronique Rouchon Mouilleron, par paires. Ainsi, la chercheuse explique le positionnement du Sacrifice d'Isaac, qui rompt avec la continuité chronologique du cycle, par la pertinence de son association avec le Rencontre avec Melchisédech : Véronique ROUCHON-MOULLERON, « L'illustration de la Genèse au Duecento : le cycle d'Abraham sur la coupole du baptistère de Parme », *Iconografica. Rivista di iconografia medievale e moderna*, II, 2003, p. 18-41.

scène issue de la Genèse qui survient juste après l'apparition, aux Chênes de Mambré, de Yahvé accompagné de deux anges face à Abraham (Gn 18, 1-3). Après avoir reconnu Yahvé et lui avoir rendu grâce (Gn 18, 3), Abraham fait assoir ses trois hôtes autour d'une table, sous un arbre et leur fait apporter de l'eau, du pain, « un veau tendre et bon », du caillé et du lait (Gn 18, 4-8). Et, c'est précisément cette partie de la scène qui est peinte à Parme où les trois anges sont attablés au centre de l'image alors qu'à leur droite se tient Abraham tendant un calice, dans un geste très similaire à celui de l'homme agenouillé à gauche du groupe trinitaire de Viboldone (**fig. 293**). Les trois anges attablés à Parme sont tous ailés et vêtus de toges, ils sont tous trois nimbés mais ne sont pas identiques. Contrairement à ce que l'on peut observer à Viboldone, seul le personnage central porte, à Parme, un nimbe crucifère, indice qui prouve que cette scène était perçue comme une préfiguration vétérotestamentaire de la Trinité. De fait, en se référant au récit lui-même, on constate bien que, si trois hommes apparaissent à Abraham devant sa tente, lui-même ne s'adresse qu'à un seul :

« Yahvé lui apparut au Chêne de Mambré, tandis qu'il était assis à l'entrée de la tente au plus chaud du jour. Ayant levé les yeux, voilà qu'il vit trois hommes qui se tenait debout près de lui ; dès qu'il les vit, il courut de l'entrée de la tente à leur rencontre et se prosterna à terre. Il dit : « Monseigneur, je t'en prie, si j'ai trouvé grâce à tes yeux veuille ne pas passer près de ton serviteur sans t'arrêter »⁷⁵¹.

Et, c'est en effet de cette manière, en tant que révélation précoce du mystère de l'Eucharistie, que l'épisode de l'Hospitalité d'Abraham sera décrit dans la littérature patristique et dans toute l'exégèse chrétienne depuis Ambroise de Milan à qui l'on doit la formule suivante, qui résume parfaitement l'argument développé ici : *Tres videt, unum adoravit*⁷⁵². D'autre part, il est assez clair que cet épisode vétérotestamentaire, à l'instar de celui de la rencontre avec Melchisédech ou du sacrifice de Caïn et Abel, fut très vite interprété comme un épisode préfigurant le sacrifice du Christ et l'institution de l'Eucharistie. J'avais d'ailleurs déjà pu souligner dans le chapitre 6, la manière dont Abraham, comme Abel et Melchisédech, pouvait être interprété comme une figure idéale du prêtre officiant élevant l'hostie à consacrer au-dessus de la table d'autel⁷⁵³. C'est en tous les cas ce dont témoigne le programme mussif du sanctuaire d'un autre édifice émilien bien plus précoce, à savoir celui de la basilique San Vitale de Ravenne, réalisé dans le courant du VI^e siècle. Ici sont en effet mis en parallèle, face à face, les

⁷⁵¹ Gn 18, 1-3.

⁷⁵² À ce sujet se référer notamment à l'article de Gerhardus Johannes Marinus BARTELINK, « *Tres vidit, unum adoravit*, formule trinitaire », *Revue d'Études Augustiniennes et Patristiques*, vol. 30, n°1-2, 1984, p. 24-29.

⁷⁵³ À ce sujet voir chapitre 6 p. 184-187.

épisodes de l'Hospitalité d'Abraham, présenté dans la lunette de la paroi nord, et ceux du Sacrifice d'Abel et de l'offrande de Melchisédech, synthétisés en une même image visible sur la lunette de la paroi sud (**fig. 291-292**).

Ainsi, si l'épisode de l'Hospitalité d'Abraham permet d'évoquer à la fois le dogme trinitaire et l'institution de l'Eucharistie tout en magnifiant la figure du prêtre, il semble tout à fait à propos de voir dans la Trinité du sanctuaire de Viboldone, dont on connaît à présent un peu mieux le contexte de réalisation, une référence directe à ce passage de l'ancien testament. Plus encore, après avoir pris en considération le décor de San Vitale et en gardant toujours à l'esprit les liens très étroits qu'entretiennent les Humiliés Lombards et Émiliens à partir de la seconde moitié du Trecento, il me semble que l'on peut, sans risque, comme le suggérait Dominique Rigaux, insister sur la très probable transmission du modèle émilien de Parme (lui-même sans doute inspiré de celui de Ravenne) à l'atelier de Viboldone en ce qui concerne la composition de cette *sinopia*⁷⁵⁴.

En outre, si nous avons bien à Viboldone une évocation, dans cette image de la Trinité de l'épisode vétérotestamentaire, de l'Hospitalité d'Abraham, il me semble que nous pouvons plus facilement interpréter le personnage féminin à gauche de la composition. Celui-ci, présenté face à Abraham et à côté des trois Personnes attablés ne peut être dans ce contexte que Sara, l'épouse d'Abraham, mentionnée elle-même dans le récit biblique (Gn 18, 9-15) et présente dans plusieurs des représentations de cet épisode et notamment dans la mosaïque de Ravenne (**fig. 292**).

d) Une théophanie synthétique

Néanmoins, à ma connaissance, dans l'ensemble des représentations de l'Hospitalité d'Abraham dans lesquelles apparaît Sara celle-ci se trouve toujours soit derrière son mari, dans la tente (ce qui est le cas à Ravenne par exemple) quelle que soit la position de celui-ci dans l'image (à droite ou à gauche), soit à gauche du groupe des trois anges, c'est-à-dire à la droite

⁷⁵⁴ Outre les relations d'ordre religieuses entre les deux foyers qui sont assez évidentes et facilitées par la nomination de Tiberio da Parma à la tête de l'ordre des Umiliati, il me semble que, très tôt, les inventions iconographiques du foyer émilien aient connu une postérité certaine dans le milieu Lombard, et en particulier dans l'ancien diocèse de Milan. Cette affirmation se base en partie sur le constat fait au chapitre 4 de la transmission de l'image d'Adam et Ève au travail telle qu'elle est présentée dans le bas-relief sculpté de la cathédrale de Modène jusque dans l'art monumental et la miniature lombarde du *Trecento* où ce motif inhabituel connaît pourtant un certain succès. Il me semble donc qu'il pourrait être intéressant de développer davantage, dans des travaux ultérieurs, la question des rapports artistiques entre Lombardie et Émilie-Romagne entre la fin du XIII^e et le XV^e siècle.

de l'image. Or, ici, la femme agenouillée est bien représentée à droite du groupe trinitaire et donc à gauche de l'image. Ce déplacement n'est selon moi pas fortuit, et il doit être interprété à la lumière de tout ce que nous avons appris jusqu'à présent sur cette image complexe. Comme je l'ai déjà souligné, la femme agenouillée rappelle dans sa posture celle de la Vierge annoncée ou de la Vierge d'intercession. Or, il est intéressant de constater que l'épisode du banquet des trois anges à Mambré est également celui de l'Annonce faite à Sara et Abraham de la naissance prochaine de leur fils Isaac. Une naissance miraculeuse, à l'instar de celle de saint Jean-Baptiste ou du Christ lui-même, puisqu'*Abraham et Sara étaient vieux, avancés en âge, et [que] Sara avait cessé d'avoir ce qu'ont les femmes* (Gn 18, 11). Il semble donc tout à fait possible d'élaborer un parallèle entre la figure vétérotestamentaire de Sara qui enfanta Isaac, lui-même perçu comme un précurseur du Christ, et la Vierge Annoncée, future mère du Christ.

Mais alors, ne pourrait-on pas finalement interpréter de la même manière le personnage masculin agenouillé de l'autre côté du groupe trinitaire ? Celui-ci ne pourrait-il pas, à son tour, n'être ni uniquement identifié à saint Pierre ni uniquement à Abraham, pour être davantage conçu comme une figure synthétique combinant l'un et l'autre ? Par ailleurs, si l'on se déplace légèrement au sein de l'abbatiale pour considérer les fresques de la cinquième travée, on observe que, sur les parois latérales où sont représentés d'un côté comme de l'autre, les premiers justes qui convergent vers le Christ Juge de la lunette, Abraham et Sara se rencontrent à nouveau, juste derrière la Vierge et le Prodrome à la tête de chacun des deux cortèges. Or, dans cette image, la posture de la Vierge est très similaire à celle du personnage féminin de la *sinopia*, et même si celle du Baptiste est un peu différente, selon moi, la proximité spatiale entre les deux images autorise malgré tout leur rapprochement. En cela il me semble que, si la femme agenouillée à la gauche de l'image doit être considérée comme une figure synthétique de la Vierge et de Sara⁷⁵⁵, l'homme au calice tout à droite pourrait quant à lui être une synthèse encore plus élaborée entre Abraham, saint Pierre, saint Jean-Baptiste (et peut-être également Abel et Melchisédech).

Ainsi, au terme de cette longue analyse, il me semble possible de proposer une interprétation de cette *sinopia* trinitaire de la voûte du sanctuaire de Viboldone en l'analysant par le prisme de la synthèse entre ancien et nouveau testament. Celle-ci doit, selon moi, être comprise comme une image composite, qui combine et superpose à elle seule plusieurs thèmes iconographiques différents. Représentée sur la voûte du sanctuaire, sa complexité, qui l'aurait

⁷⁵⁵ Et peut-être également d'Ève dans une lecture plus globale de l'ensemble du cycle depuis le revers de l'arc triomphal

sans doute rendue illisible à la majorité des fidèles, s'accorde avec le « public » auquel elle était originellement destinée. Par ailleurs, son sujet, pour énigmatique qu'il soit, rentre parfaitement en résonance avec l'espace pour lequel cette image a été conçue. Ainsi positionnée, cette Trinité « eucharistique » particulière, encadrée par deux figures synthétiques d'intercession, devient une sorte de fenêtre ouverte sur la célébration, dans les cieux, de la liturgie perpétuelle, sous laquelle l'officiant venait se placer pour célébrer lui-même la liturgie eucharistique terrestre dans l'espace de l'église. L'emphase et la dignité avec laquelle cette image présente la fonction sacerdotale, tout à fait en accord avec le contexte de réalisation de cette *sinopia*, permettait au prêtre officiant directement sous cette image, de s'identifier à ses représentants célestes tous évoqués de manière synthétique dans les trois groupes de personnages que cette esquisse met en scène (les anges, la Trinité et le couple d'intercesseurs).

*

* *

Ainsi, si j'ai voulu terminer avec l'analyse de cette image, ce premier chapitre consacré à l'étude de l'ornement du sanctuaire, c'est parce qu'elle permettait de revenir sur certains éléments déjà avancés au sujet de la *Maiestas Domini*, dont la représentation et la plus fréquemment choisie pour le décor des parties hautes du sanctuaire, mais également parce que son analyse détaillée me permettait d'anticiper sur d'autres idées qu'il conviendra de développer davantage dans les chapitres suivants. Notons simplement, en guise de conclusion, que ce parallèle entre liturgie terrestre et liturgie céleste, que cette image composite de la voûte du sanctuaire de Viboldone⁷⁵⁶ met à elle seule en lumière, est en réalité, comme nous allons le voir, une constante qui régit d'une manière plus générale la quasi-totalité des programmes décoratifs recensés pour cette partie de l'édifice dans l'ensemble des églises du corpus. Néanmoins, dans la majorité des cas, cette mise en relation entre liturgie céleste et liturgie terrestre est davantage facilitée par la superposition des différents registres picturaux qui se

⁷⁵⁶ Notons ici que nous avons déjà en partie établi un tel parallèle à propos des fresques de la cinquième travée, c'est-à-dire du chœur de l'église. D'ailleurs, il est sans doute bien plus vraisemblable que ce soit justement le chœur qui ait été en contact direct avec l'autel majeur qui ne devait pas se trouver dans l'abside mais plutôt au niveau de l'arc triomphal directement en dessous de la grande Crucifixion. Néanmoins l'on estime que la *sinopia* du sanctuaire est bien postérieure au reste du décor peint, on pourrait penser que la commande de cette fresque ait pu coïncider avec un remaniement de l'espace liturgique de l'église et un déplacement de l'autel majeur dans l'espace situé directement en-dessous de celle-ci. L'interruption de ce projet pourrait expliquer par ailleurs que cette *sinopia* n'ait jamais été achevée.

complètent les uns les autres. Comme le Christ du dimanche, cette *sinopia* de Viboldone, en raison de sa complexité, son caractère inachevé, et de son positionnement qui la rend invisible à l'ensemble des fidèles, doit donc être considérée à plus d'un titre comme l'une de ses « images-limites » dans le sens que leur confère Jérôme Baschet⁷⁵⁷.

⁷⁵⁷ Voir chapitre 5 p. 158 et J. BASCHET, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 51^e année, 1/1996, p. 121.

CHAPITRE 9 : LE REGISTRE MEDIAN

Outre cet exemple « limite » de la voûte de l'abbatiale de Viboldone, le programme décoratif du sanctuaire des églises rassemblées dans le corpus se poursuit donc généralement sous la conque théophanique, au niveau de l'hémicycle absidial également propice au déploiement d'un large décor peint. Pour le décor de cette partie de l'édifice, qui équivaut plus ou moins, dans le cas des églises à chevet plat, au mur du fond de l'église, puisqu'il est situé juste derrière la table d'autel, on constate, à l'instar de ce que nous avons pu voir pour le registre supérieur, certaines récurrences dans les choix des thématiques abordées par les peintres bien que la gamme des possibles soit plus large que celle décrite pour les parties hautes.

I — LA THÉORIE DES APÔTRES

Ainsi, dans les sanctuaires à abside semi-circulaire (ou polygonale) sur les cinquante demi-cylindres absidaux recensés dans le corpus (et dont le décor est encore partiellement lisible), trente-quatre présentent, sous le registre théophanique, un collège apostolique. Ces apôtres interviennent presque exclusivement sous la représentation de la *Maiestas Domini*, puisque ce n'est, en effet, qu'à trois reprises (sur les trente-trois occurrences de ce thème que nous avons pu recenser) que l'on retrouvera le collège apostolique dans la partie médiane de l'abside lorsque la conque est occupée par une autre image théophanique. Ils interviendront ainsi à Sant'Abbondio de Côme et à San Niccolò de Piove di Sacco (**fig. 268**) sous la *Déisis* ainsi qu'à San Pietro in Marvino de Sirmione sous la représentation du Jugement dernier.

1. Caractéristiques iconographiques

a) Composition

Le collège apostolique est généralement constitué de douze personnages, suivant ce qui est évoqué dans le récit biblique : Pierre, André, Jacques le Majeur, Jean, Philippe, Barthélemy,

Thomas, Matthieu, Jacques le Mineur, Jude Thaddée, Simon le Zélote et Matthias (qui remplace Judas Iscariote). Il peut arriver néanmoins que, saint Paul, bien qu'il ne fût jamais l'un des Douze, puisse prendre la place de Matthias. D'autres fois, le collège pourra également être présenté dans une version incomplète, comme cela devait être le cas à Santa Perpetua de Tirano, où le demi-cylindre absidial ne devait pas pouvoir accueillir plus de neuf apôtres. Néanmoins, le nombre des apôtres qui devaient être présents à l'origine dans ces hémicycles absidaux n'est pas toujours facile à déterminer car la majorité de ces collèges se présentent aujourd'hui de manière extrêmement lacunaire. Parfois encore, au centre du registre médian de l'abside, le collège est interrompu par l'adjonction d'une autre figure sainte. Il peut s'agir de la Vierge orante (Rovio), du saint tutélaire de l'édifice (Tirano), des Vivants zoocéphales (Sant'Abbondio à Côme) ou du Christ lui-même (Piove di Sacco).

b) Identification des apôtres

Bien que les lacunes ne la rendent pas toujours évidente aujourd'hui, l'identification des apôtres de ces collèges absidaux était visiblement primordiale et pouvait comprendre jusqu'à trois niveaux de singularisation.

Le plus faible niveau, qui est aussi le plus constant, est celui de la caractérisation physique. Chacun des apôtres est représenté avec des caractéristiques physiques qui l'individualisent et permettent de les distinguer les uns des autres. Ainsi, saint André, par exemple, est identifiable à ses cheveux hirsutes⁷⁵⁸ (à Rovio et Camignolo) et saint Pierre à sa tonsure et sa barbe grise.

Un second niveau de caractérisation intervient lorsque sont présents, et cela se voit dans la grande majorité des cas, des attributs qui permettent l'identification de tous ou seulement d'une partie des apôtres⁷⁵⁹. Au sujet de ces attributs physiques ou matériels des apôtres, Damien Bigini relève, dans ses travaux de doctorat, la dépendance des artistes et des concepteurs (au moins dans l'Ancien Diocèse de Côme) à la *Légende Dorée*, signalant la corrélation

⁷⁵⁸ Au sujet de l'apparition de ce trait caractéristique de saint André, voir l'ouvrage de Charlotte DENOËL, *Saint André, culte et iconographie en France (V^e-XV^e siècles)*, Paris, École des Chartes, 2004, p. 139-140.

⁷⁵⁹ Dans les exemples les plus anciens à Rovio, Camignolo, Tirano et Castelletto di Brenzone les attributs sont plus rares, soit réservés à Pierre et ou André (Camignolo et Tirano) soit totalement absents (Rovio, Castelletto di Brenzone)

chronologique entre l'apparition des premiers attributs et la parution du recueil et l'adéquation de ceux-ci au récit de Jacques de Voragine⁷⁶⁰.

Enfin, sur les vingt-trois exemples encore bien lisibles, indépendamment ou en plus de ces deux premiers éléments de caractérisation, il arrive à au moins⁷⁶¹ douze reprises que les apôtres soient, tous ou en partie, identifiés de manière certaine par une inscription ou un *titulus*. Cela est le cas notamment à Sant'Abbondio de Côme, San Pietro in Marvino à Sirmione, Santa Perpetua à Tirano⁷⁶², San Pietro à Teglio, Santi Anna e Cristoforo à Curogna, San Remigio à Corzoneso (**fig. 51**), San Bartolomeo à Camignolo⁷⁶³, Sant'Ambrogio à Croglione, San Vigilio à Rovio⁷⁶⁴, San Martino à Ditto et San Nazzaro e Celso à Sologno (**fig. 15**).

c) Le *Credo*

À six reprises, dans des exemples du *Quattrocento* (Ditto, Sologno, Croglione, Curogna, Sologno et Briona), cette titulature se combine avec une autre inscription reprenant les versets du *Credo*, dans sa forme médiévale standard du « Symbole des apôtres » (**fig. 15**). On les retrouve également, toujours sous la même forme, dans deux autres décors, également du *Quattrocento* où les *tituli* des apôtres sont absents (Bosco di Cellio, Bolzano Novarese). Les versets du *Credo*, dont la rédaction est attribuée directement aux apôtres par les Pères de l'Église, pourraient sans doute, eux-aussi, permettre l'identification des différents membres du collège, puisque chacun des versets est attribué, déjà par saint Augustin, à un apôtre en particulier. Néanmoins, dans les cas recensés ici, il ne semble pas qu'il y ait de constante claire dans l'attribution des versets permettant l'identification certaine de l'un ou l'autre des apôtres.

En revanche, c'est sans doute à cette même tradition qui accorde aux apôtres la paternité textuelle du *Credo* qu'il faut rattacher les livres (le plus souvent fermés) que ceux-ci tiennent entre leurs mains, sans distinction, dans la grande majorité des exemples rassemblés.

⁷⁶⁰ Damien BIGINI, *Maiestas Domini et Apôtres dans le diocèse de Côme (XIIIe-XVIe siècle)*, thèse de doctorat d'histoire et d'histoire de l'art. Université de Grenoble : Laboratoire du CRHIPA, Centre de Recherche en Histoire et histoire de l'art, Italie, Pays Alpains, 2010, vol. 1, p. 192.

⁷⁶¹ Il est très probable qu'à Brebbia, les noms des apôtres aient également figuré dans les phylactères tenus par chacun d'eux.

⁷⁶² En réalité, parmi les apôtres, seul Pierre est ici identifié par l'inscription suivante : S. PETRUS. L'autre inscription concerne sainte Perpétue.

⁷⁶³ Inscriptions très peu visibles par endroits en blanc sur le fond bleu.

⁷⁶⁴ Les inscriptions ne sont que très partiellement lisibles par endroit en négatif sur le fond bleu.

2. La genèse d'un véritable programme absidial : « la *Maiestas Domini* aux apôtres »

Si elle est, comme nous venons de le voir, extrêmement récurrente dans l'ensemble du corpus rassemblé, la figuration du collège apostolique dans le registre médian de l'abside n'est en réalité pas si courante durant la période médiévale en dehors de cette région de l'Italie septentrionale. C'est en effet dans la plaine du Pô, et plus encore dans les zones alpines et subalpines de la péninsule que cette iconographie apparaît au tournant du XI^e siècle. Parmi les exemples les plus anciens nous pouvons citer, entre autres, les absides de San Fedelino à Novate Mezzola dans l'ancien diocèse de Côme (v.1000), de San Vincenzo à Galliano (XI^e siècle), San Pietro al Monte de Civate, de la basilique Sant'Andrea à Sommacampagna (fin XIII^e siècle) ou encore de celle de la petite église de San Zeno à Brenzone sul Garda (seconde moitié du XIII^e siècle).

En dehors de cette zone géographique, il n'existe, entre le XI^e et le XIII^e siècle, qu'un seul autre « témoin » de ce type d'iconographie appliqué à l'hémicycle absidial dans la région pyrénéenne et en Catalogne. Là, un petit groupe d'édifices qui présentent tous dans leurs hémicycles absidaux, sous la calotte théophanique, un collège apostolique mettant en scène des personnages frontaux, en pied, hiératiques et identifiables selon le même réseau de signes que dans les exemples italiens. Parmi eux, nous pouvons mentionner entre autres, la cathédrale de Saint-Lizier en Ariège déjà mentionnée un peu plus tôt⁷⁶⁵ mais également Santa Maria d'Àneu, Sant Pere e Pau de Esterris de Cardós, Sant Pere del Burgal et Sant Pere d'Àger. Stylistiquement, la grande homogénéité du groupe formé par les églises catalanes et pyrénéennes dont les décors doivent avoir été réalisés au début XII^e siècle a conduit certains chercheurs à attribuer l'ensemble de ces cycles picturaux à une seule et même personnalité artistique : « le Maître de Pedret ». Si l'analyse attentive de ces différents cycles ne permet cependant pas de soutenir une telle affirmation, Marcel Durliat nous invite à considérer cette parenté formelle et stylistique avec intérêt et l'attribue, pour sa part, à l'intrusion d'un artiste italien, originaire de la plaine du Pô qui aurait su transmettre sa manière de peindre et certains types iconographiques aux artistes locaux qui l'ont très certainement secondé⁷⁶⁶.

⁷⁶⁵ John OTTAWAY, « Le collège apostolique dans la peinture murale romane : Saint-Lizier et le culte des saints dans le Nord-Est des Pyrénées », dans *Le culte des saints au IX^e-XIII^e siècle. Actes du Colloque tenu à Poitiers les 15-16-17 septembre 1993*, Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, (Civilisation Médiévale, 1), 1995, p. 91-100.

⁷⁶⁶ Marcel DURLIAT, « Les peintures murales romanes dans le Midi de la France de Toulouse et Narbonne aux Pyrénées », *Cahiers de civilisation médiévale*, n°102, 1983, p. 124.

Les rapports artistiques entre la Lombardie et la Catalogne avaient d'ailleurs déjà été mis en lumière par Yves Christe au sujet de la *Maiestas Domini*. Celui-ci avait en effet observé, comme je l'ai déjà brièvement expliqué au chapitre précédent, que la *Maiestas Domini* de type « lombard », présentant donc une inversion du bœuf et du lion au pied de la mandorle du Christ, apparaissait de manière sporadique en Catalogne, où le motif devait selon lui avoir été importé directement de Lombardie⁷⁶⁷. Or, on constatera, dans l'église de Sant Pere et Sant Pau de Esterri de Cardós par exemple, que cette *Maiestas Domini* de type « lombard » se combine avec la représentation du collège apostolique au registre sous-jacent, comme dans les absides du présent corpus.

Il me semble donc à propos de statuer en faveur d'une origine résolument italienne (voire même plus précisément padane), pour ce programme absidial faisant se superposer la représentation de la *Maiestas Domini* et du collège apostolique, qui s'est ensuite exporté dans la région pyrénéenne et en Catalogne où le programme subit néanmoins quelques mutations⁷⁶⁸. Toutefois, tout comme pour la *Maiestas Domini* de type « lombard », il me semble possible de dresser une analogie entre ce programme absidial et celui de certains demi-cylindres absidaux d'églises dont le décor relève d'une tradition plus directement byzantine. Je pense notamment à l'abside de la cathédrale de Torcello (fin XI^e – début XII^e siècle), à celle de la cathédrale de Cefalù et de Monreale en Sicile (milieu du XII^e siècle) de même qu'à celle de la chapelle San Pietro au sein de la basilique San Marco à Venise⁷⁶⁹.

Les apôtres, dans les églises byzantines et orientales ont d'ailleurs leur place de manière récurrente dans le registre médian de l'abside, sous la représentation de la *Maiestas Domini*, et ce bien avant le XI^e siècle. Je pense notamment aux églises rupestres de Cappadoce dans lesquelles le collège apostolique, associé à la *Maiestas Domini* constitue le programme traditionnel des absides du X^e siècle, durant la période qualifiée « d'archaïque » par Catherine Jolivet-Levy dans son ouvrage de référence sur la question, paru en 1991⁷⁷⁰. Là, la Majesté du Christ (au livre fermé) dans la conque, surmonte la représentation de ceux que la chercheuse

⁷⁶⁷ Yves CHRISTE, « Une « *Maiestas Domini* » de type Lombard », *Arte Lombarda*, n°102/103 (3-4), 1992, p. 6-7

⁷⁶⁸ Je pense ici plus particulièrement à l'adjonction, dans les absides pyrénéennes et catalanes d'un troisième registre narratif sous le collège apostolique que l'on ne rencontrera jamais comme tel en Italie. Ainsi, dans l'abside de la Cathédrale de Saint-Lizier par exemple, sous les représentations des apôtres, se déploie un cycle de l'enfance du Christ, aujourd'hui très dégradé, qui se composait d'une Annonciation, d'une Visitation, d'une Adoration des Mages et d'un Bain de l'Enfant.

⁷⁶⁹ Néanmoins, dans ces exemples la théophanie absidiale n'est pas une *Maiestas Domini* mais un *Christ Pantocrator* (Cefalù, Monreale) ou une Vierge *Hodeghéttria* (Torcello, Venise).

⁷⁷⁰ Catherine JOLIVET-LEVY, *Les églises byzantines de Cappadoce : le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, édition du centre national de la recherche scientifique, 1991.

qualifie comme « les principaux témoins de l'Incarnation ». Le collège apostolique y est ainsi agrémenté des figures de la Vierge et du Prodrome qui prennent généralement place dans la partie centrale de l'abside, à Haçlı Kilise, Saint-Syméon de Zelve, Göreme 11, Mavrucan 1, Maziköly et Çömlekçi Kilise notamment. Cette composition « archaïque » du programme absidial des églises Cappadociennes rappelle celle des décors d'absides des milieux monastiques d'Orient (Baouit, Latmos etc.) que l'on rencontre également dans les églises de Géorgie méridionale⁷⁷¹.

3. Son rôle eucharistique et heuristique : Les témoins de la Cène et gardiens de la Jérusalem céleste

Quoi qu'il en soit, en Occident, il semblerait que l'apparition et le développement de la représentation du collège apostolique dans l'abside puisse être liée à l'intérêt croissant des ordres religieux pour l'idéal apostolique, dès la seconde moitié du XI^e siècle. L'essor de ce programme absidial apparaît étroitement lié à l'affirmation de l'autorité épiscopale et à la remise à l'honneur de l'état clérical, amorcées par la réforme grégorienne. Il me semble donc judicieux de concevoir ces apôtres peints dans le sanctuaire, à proximité immédiate de la table d'autel qu'ils entourent littéralement, comme une image idéale et céleste du clergé terrestre et encore plus spécifiquement du prêtre officiant qui se tient entre eux et la table d'autel au moment de la célébration liturgique.

Dans leur association verticale avec la *Maiestas Domini*, les apôtres renvoient en effet à l'Église céleste dont ils constituent l'assise des remparts : « Le rempart de la ville repose sur douze assises portant chacune le nom de l'un des douze apôtres de l'Agneau » (Ap 21, 14). Ils sont le seuil de la Jérusalem Messianique, la voie d'accès à la demeure céleste, dont la conque absidiale propose une vision atemporelle.

Mais, les apôtres sont aussi, dans l'abside, une image particulièrement éloquente de la liturgie céleste et ce à double titre. D'abord, parce qu'ils sont les témoins historiques du dernier repas du Christ, que le rituel eucharistique réactualise sur la table d'autel, qui se situe ainsi en avant des Douze. Ensuite, parce que, selon la tradition exégétique, les apôtres couplés aux prophètes comptent parmi les vingt-quatre vieillards de la Cène perpétuelle décrite dans

⁷⁷¹ C. JOLIVET-LEVY, *Les églises byzantines...* p. 336.

l'Apocalypse (Ap 5, 8)⁷⁷². À ce titre, nous pourrions qualifier d'heuristique cette théorie des apôtres de l'abside qui permet ici de « dévoiler » les trois aspects du Corps Mystique du Christ qui se retrouvent dans l'eucharistie : Corps historique, Corps céleste, Corps collectif de la Chrétienté⁷⁷³.

Cette idée d'une correspondance entre la liturgie terrestre et la liturgie céleste, que nous avons déjà commencé à entrevoir avec l'exemple de la *sinopia* de Viboldone est d'ailleurs au cœur des réflexions chrétiennes sur l'eucharistie depuis le début du II^e siècle. Et, ce sont ces réflexions qui peuvent aboutir sur l'affirmation de la présence de la Majesté divine dans le sacrifice eucharistique qui « s'exprime dans ce que l'on pourrait appeler le mouvement « ascendant » et le mouvement « descendant » dans l'action liturgique »⁷⁷⁴. En cela, la présence des apôtres sous la *Maiestas Domini* vient bien renforcer la consonance profondément eucharistique du programme absidial le plus majoritairement répandu dans l'ensemble du corpus, en insistant sur ce parallèle entre liturgie céleste et liturgie terrestre.

d) L'exemple remarquable de l'abside de la basilique Sant'Abbondio à Côme

De ce point de vue, le programme décoratif, particulièrement complexe, de l'abside de la basilique Sant'Abbondio à Côme (**fig. 143**), apparaît comme un exemple particulièrement remarquable de cette traduction en image de la double dynamique « ascendante » et « descendante » qui relie le haut et le bas de l'abside, reproduisant visuellement la correspondance entre liturgie terrestre et liturgie céleste⁷⁷⁵.

⁷⁷² Deux sermons du pseudo-augustin, sans doute un prédicateur gaulois du VI^e siècle, transmettent ainsi une version du *Credo*, sous la forme traditionnelle du symbole des apôtres, récité par chacun des douze (avec donc le regroupement de certains articles) : « Pierre dit : Je crois en Dieu le Père tout puissant, Jean dit : créateur du ciel et de la terre. Jacob dit : Je crois aussi en Jésus-Christ son Fils unique Notre-Seigneur. André dit : Qui a été conçu du Saint Esprit, est né de la Vierge Marie. Philippe dit : A souffert sous Ponce-Pilate, a été crucifié, est mort et a été enseveli. Thomas dit : Est descendu aux enfers, le troisième jour est ressuscité d'entre les morts. Matthieu dit : D'où il viendra juger les vivants et les morts. Jacques, fils d'Alphée : Je crois au Saint Esprit, la saint Église catholique, Simon le Zélote : La communion des saints, la rémission des péchés, Judas, fils de Jacques : La résurrection de la chair, Matthias acheva : La vie éternelle. Amen. » (Sermon 241 et 242). Ce faisant, il associe chacun des douze à un prophète ayant déjà annoncé ces mêmes articles dans l'ancien Testament.

Or, à son tour, Bède le Vénérable dans son *Explanation Apocalypsis*, explique la présence des vingt-quatre vieillards et donc du doublement du chiffre douze, par la correspondance entre les deux Testaments et la correspondance entre les douze apôtres et les douze prophètes.

⁷⁷³ D. BIGINI, *La Maiestas Domini...*, vol. I, p. 257.

⁷⁷⁴ P. SKUBISZEWSKI, « *Maiestas Domini ...* », p. 361.

⁷⁷⁵ Nous avons par ailleurs déjà signalé, au chapitre 4, l'ambivalence de l'autel traversé lui-même par une double dynamique ascendante et descendante puisque : L'autel est le lieu d'où « les prières montent au ciel », « parce

Au chapitre 4 déjà, nous avons pu observer que, dans son axe longitudinal, depuis l'entrée jusqu'au sanctuaire, le décor de la basilique comasque procédait de manière graduelle avec des motifs cosmatesques aniconiques tout le long de la nef, un décor figuré qui apparaît dès l'arc triomphal et qui se poursuit dans le sanctuaire jusqu'à la théophanie absidiale (une *Déisis*). Plus encore, nous avons évoqué la distinction entre le décor des *intradós* de l'arc triomphal (en contact avec *l'aula fidelum*) et l'arc absidial qui faisait correspondre l'Église Universelle et l'Église locale, avec, au plus proche du sanctuaire, des images de saints locaux liés à l'exercice de la fonction cléricale et à l'histoire de la basilique elle-même. Or, comme nous le verrons, cette distinction s'inscrit aussi, à mon sens, dans cette idée de mise en perspective de l'Église terrestre et de l'Église céleste qui se joue ici également dans le déploiement vertical du décor.

De fait, dans l'abside de Sant'Abbondio, depuis le Christ *Pantocrator* de la calotte, le fidèle est amené à parcourir visuellement l'ensemble du plan divin. Depuis l'évocation de l'Ancien Testament⁷⁷⁶, le regard passe par les différentes étapes du récit évangélique qui parcourt l'hémicycle absidial jusqu'à l'âge apostolique, et même jusqu'à son actualisation dans l'espace réel de l'église où les membres du chapitre de l'abbaye et l'évêque officiant venaient prendre place sous la représentation du collège apostolique, s'inscrivant ainsi dans la continuité historique de ces derniers.

De haut en bas, ce parcours visuel est accompagné par le réseau complexe formé par l'ensemble des éléments verticaux qui divisent et encadrent l'abside (pilastres et semi-colonnes) sur lesquels figurent les diverses « Généalogies » qui parcourent l'Histoire du Salut (ascendance du Christ, succession des prophètes, saints...) ⁷⁷⁷. Ce sont par ailleurs sur ces mêmes éléments verticaux que figurent à deux reprises les quatre Vivants. À la base de la calotte, ils apparaissent une première fois, en grisaille, dans les médaillons des pilastres. Ainsi positionnés, ils semblent aussi bien pouvoir accompagner la représentation du Pantocrator, qu'introduire les épisodes évangéliques sous-jacents dont ils sont les garants à l'instar des « images de seuil »

que Dieu abaisse ses regards sur nos cœurs » : *hinc preces ad celum ascendunt quia as cor respicit Deus* : G. DURAND, *Rationale divinarum...*, I, IV, 18.

⁷⁷⁶ Il est à noter qu'ici, comme cela peut d'ailleurs également être le cas du programme peint par Giotto à la chapelle des Scrovegni de Padoue, les épisodes de l'Ancien Testament ne sont évoqués que par les représentations des grands Prophètes : Carla TRAVI, « Uno sguardo d'insieme : questioni iconografiche e storiche », dans C. TRAVI (dir.), *Sant'Abbondio a Como : le pitture murali*, Milan, Skira, 2011, p. 237.

⁷⁷⁷ Carla Travi note cependant, à juste titre, qu'étant donné la hauteur à laquelle se trouvent certaines de ces représentations et leur éloignement relatif par rapport à « *l'aula fidelium* » il y a peu de chance pour que les fidèles aient pu clairement identifier chacune des figures représentées dans ces Généalogies (C. TRAVI, « Dall'Antico Testamento a Cristo Re », dans *Sant'Abbondio...*, p. 69).

des manuscrits médiévaux⁷⁷⁸. Plus bas, nous les retrouvons dans le dernier registre de l'hémicycle absidial, à nouveau représentés sous leur forme « céleste » ou animale et non « historique », alors-même qu'ils sont ici inclus dans le collège apostolique. Les colonnes (et pilastres) qui parcourent l'abside sur toute sa hauteur semblent donc jouer un rôle non seulement chronologique mais également spatial, reliant visuellement deux dimensions, l'une céleste et atemporelle, l'autre terrestre et historique, que les Vivants peuvent parcourir⁷⁷⁹.

Liturgie céleste, récit évangélique et liturgie terrestre s'entremêlent au point que nous serions tentés de nous ranger à l'avis de Damien Bigini pour qui l'absence de scènes à caractère miraculeux ou théophanique dans le cycle évangélique qui figure dans l'hémicycle absidial ne peut pas s'expliquer uniquement par l'adéquation des commanditaires et concepteurs du programme à la pensée franciscaine⁷⁸⁰. Pour lui :

« Bien qu'elles ne figurent pas dans les images, ces scènes ne sont pas absentes. Elles se déroulent quotidiennement, sur l'autel. La mort et la résurrection du Christ y sont « rejouées » à chaque semaine sainte, (...), la Cène a lieu sur et autour de l'autel, à chaque communion. Sa Transfiguration se manifeste à chaque élévation, dans le pain Transsubstantié. Les actes fondateurs du Salut, que le Christ a légués à ses apôtres durant sa vie sont répétés par leurs successeurs à l'autel, comme ils sont perpétuellement renouvelés par l'église céleste et sa liturgie permanente. Pour que le cycle pictural (...) établisse bien le lien entre le Ciel et la terre grâce à l'Incarnation, il n'est pas besoin que ces épisodes figurent dans les images ; leur absence picturale renvoie à leur réelle présence. »⁷⁸¹

Il y a donc bien une double dynamique verticale en jeu dans l'abside de Sant'Abbondio, à la fois descendante mais également ascendante qui semble pouvoir être renforcée par un élément mis en avant par André Staffi dans son article paru à l'issue des restaurations de décor menées en 2003. L'auteur nous invite, en effet, à considérer la présence, en lieu et place de la chaire épiscopale, dont la localisation actuelle ne correspond pas à l'originale, de la table

⁷⁷⁸ Voir à ce propos : Jeffrey F. HAMBURGER, *The Birth of the Author Pictorial Prefaces in Glossed Books of the Twelfth Century*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies (Text, Image, Context. Studies in Medieval Manuscript Illumination, 9), 2021.

⁷⁷⁹ D. BIGINI, *La Maiestas Domini...*, vol. II, p. 82.

⁷⁸⁰ Pour plus de détails se référer à la fiche dédiée à ce monument dans le second volume : vol. II, p. 220-231.

⁷⁸¹ D. BIGINI, *La Maiestas Domini...*, vol. II, p. 84.

d'autel⁷⁸². Celle-ci se serait alors trouvée directement sous la *Crucifixion*⁷⁸³ et dans l'alignement de la fenêtre centrale, qui laisse pénétrer dans le chœur (et donc sur la table eucharistique) les rayons de la lumière divine et évoque la gloire du Christ⁷⁸⁴, elle-même bien visible, sur le même axe, dans la calotte. S'opère donc ici véritablement sur l'axe médian de l'abside, depuis la table d'autel, le « basculement vertical du *transitus* et l'union du Ciel et de la Terre »⁷⁸⁵.

4. La pratique de « *l'Apostolare* » dans le Piémont et la Lombardie préalpine

À ce stade de notre analyse des différentes modalités décoratives du sanctuaire et en particulier de sa partie « médiane », il me semble important de souligner que, malgré sa pertinence symbolique, particulièrement édifiante dans son association avec la *Maiestas Domini*, la figuration du collège apostolique dans l'abside n'est pas aussi récurrente d'un bout à l'autre du corpus. La simple étude des données statistiques extraite de l'analyse quantitative du corpus est en effet légèrement trompeuse à ce sujet puisque sur les trente-trois collèges apostoliques répertoriés dans le registre médian des absides rassemblées, huit seulement se situent dans le territoire de l'actuelle Vénétie. Ceux-ci se trouvent même plus spécifiquement dans la partie occidentale de la Vénétie puisque cinq d'entre eux se situent dans l'ancien diocèse de Vérone, les trois autres étant répartis entre les anciens diocèses de Vicence, Padoue et Ceneda. La majorité des collèges apostoliques répertoriés dans la partie médiane des absides du corpus se trouvent donc essentiellement dans des églises situées dans la partie nord et nord-ouest du territoire de l'ancien diocèse de Milan (quatre occurrences), dans la partie orientale de l'ancien diocèse de Verceil (sept) et sur l'ensemble du territoire de l'ancien diocèse de Côme. Dans ce dernier plus particulièrement on comptabilise, pour la période prise en considération dans le cadre de cette thèse, treize collèges apostoliques dans les églises à abside, auxquels s'ajoutent d'autres représentations des apôtres sur les parois latérales de certains sanctuaires d'église à chevet plat (à Bellinzona par exemple). En outre, au-delà même des limites

⁷⁸² Andrea STRAFFI, « Nuove ricerche sugli affreschi trecenteschi della basilica di Sant'Abbondio in Como », *Archivio storico della Diocesi di Como*, vol. 14, Côme, Centro Socio-Pastorale Cardinale Ferrari, 2003, p. 253-254. L'auteur signale la présence d'un creux dans le mur, sous la Crucifixion, qui pourrait évoquer la présence d'un autel. Cette localisation primitive de l'autel serait en accord avec ce qu'écrivait Mario Mascetti qui pensait déjà en 1995, voir à cet emplacement les traces de l'ancien autel de la basilique, consacrée par Urbain II en 1095 (« l'altare del papa si là dove c'è la cattedra episcopale », *Il settimanale della diocesi di Como*, 3 juin 1995, p. 5).

⁷⁸³ Elle-même déjà sculptée sur le bas-relief apposé en avant de la table d'autel.

⁷⁸⁴ A. STRAFFI, « Nuove ricerche... », p. 253-254.

⁷⁸⁵ J. BASCHET, « Chapitre I - Lieu ecclésial et agencement du décor sculpté », *Images Re-vues*, Hors-série 3 | 2012, mis en ligne le 24 novembre 2012, p.7. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1608>.

chronologiques fixées dans le cadre de cette étude, on peut observer dans l'ancien diocèse comasque, la présence récurrente, voire quasiment constante entre le XI^e et le milieu du XVI^e siècle, d'un programme absidial faisant se superposer la représentation du collège apostolique dans la zone médiane à la *Maiestas Domini* dans la calotte. Face à ce constat, mais sans parler pour autant de véritable particularité régionale, puisque le thème connaît tout de même une assez large diffusion, il m'a semblé intéressant de chercher à justifier, au moins partiellement, le succès que rencontre cette iconographie, associée à l'hémicycle absidial, dans l'ancien diocèse de Côme et dans ses environs.

Or, en s'appuyant sur les travaux de Marianne Cailloux, Dominique Rigaux⁷⁸⁶ et son élève Damien Bigini, sur l'art et la pratique religieuse de la zone alpine, il me semble qu'il faille à nouveau aller chercher les raisons de la pérennité de ce motif dans l'ancien diocèse comasque, du côté des rites populaires et de la dévotion presque superstitieuse des fidèles de ces régions envers les saints. Dans ces régions alpines où les images des saints – comme nous l'avons vu avec l'exemple de saint Christophe, des cinq plaies ou de saint Antoine en façade – sont régulièrement invoquées pour leurs vertus prophylactiques, thaumaturgiques voire miraculeuses (ou magiques), la figuration des apôtres à proximité de la table d'autel n'échappe pas à cette tendance. Les apôtres peints dans l'abside étaient ainsi mis à contribution lors du rituel de *l'Apostolare* (ou *Apostolà*). Il s'agit d'un rite de fertilité ou de protection des enfants, aussi appelé « baptême à la bougie », pratiqué encore de nos jours dans l'église de Santo Stefano à Migliegla dans le Tessin. Dans la pratique, les femmes, craignant pour la vie de leur enfant à naître ou se trouvant dans l'incapacité de concevoir, s'en remettent au prêtre qui leur confie douze cierges à placer sous les figures de chacun des apôtres qui se trouvent à Migliegla, comme à Bellinzona, regroupés six par six sur les parois latérales du sanctuaire. À la fin de la messe, alors que les bougies sont encore allumées, le prêtre chante la litanie des saints. Pendant ce temps, les chandelles s'éteignent progressivement. La dernière à s'éteindre donne l'identité de l'apôtre qui accordera sa protection à l'enfant à naître et dont il devra donc porter le nom⁷⁸⁷.

Ce rituel, nécessitant la participation d'un prêtre et la célébration d'une messe, est intimement lié à la liturgie. C'est sans doute pour cela que celui-ci n'est pratiqué qu'à partir des images du collège apostolique peintes dans le registre médian des absides ou présents sur les

⁷⁸⁶ D. RIGAUX, « La personalità artistica delle valli ticinesi », dans P. Ostinelli et G. Chiesi (éds.), *Storia del Ticino Antichità e Medioevo*, Bellinzona, Casagrande, 2016, p. 477-509.

⁷⁸⁷ Agotino ROBERTINI, « Apostolare. Il canto popolare religioso nel Ticino », *Folklore suisse*, n°40, 1950 p. 9-13 ; Elio GHIRLANDA, « Apostolá », dans *Vocabolario dei dialetti della Svizzera italiana*, Lugano, Ed. La Commerciale, vol. 1, 1952, p. 204-205.

murs latéraux du sanctuaire des églises à chevet plat. À l'inverse, lorsque les apôtres sont peints ou sculptés dans la nef ou en revers de façade ils ne semblent jamais avoir fait l'objet d'un rituel de ce type. Par ailleurs, en dehors de *l'Apostolare*, très peu d'autres images peintes dans le sanctuaire ont pu faire l'objet, comme la théorie des apôtres, de pratiques liées à l'imposition de cierges au contact de l'image, contrairement à d'autres images présentes dans la nef ou au revers de façades de nombreuses églises médiévales de la zone alpine, plus accessibles à l'ensemble des fidèles⁷⁸⁸.

À l'origine, les cierges servant à ce rituel étaient fixés directement sur la paroi murale aux pieds de chacun des apôtres grâce à quelques gouttes de cire fondue⁷⁸⁹, ce qui laissait sur la couche picturale de fines traces noires caractéristiques, nettement visibles à Miglieglia. Or, des traces de combustion semblables à celles présentes à Miglieglia ont pu, par le passé, être observées ailleurs dans les églises de la région et sont parfois visibles encore aujourd'hui, le plus souvent à hauteur d'épaule des apôtres ou sous leurs phylactères, c'est-à-dire juste en dessous de la zone dans laquelle figurent (ou figuraient) leur titulature. Virgilio Gilardoni signalait ainsi ces lignes de fumée sur le collège apostolique de San Vigilio à Rovio, de même qu'à Cademario⁷⁹⁰ ou Corzoneso⁷⁹¹. Dans ce dernier cas, les traces de *l'Apostolare* sont d'ailleurs présentes aussi bien sur la couche picturale ancienne que sur la théorie des apôtres réalisée aux alentours de 1600 par l'atelier de Tarilli et aujourd'hui décrochée, attestant par là même, de la longévité de cette pratique. Dans le reste du corpus, mais toujours dans les limites de l'ancien diocèse de Côme de telles marques de combustion sont également visibles à Camignolo, Curogna, Ditto, et Croglio, Bellinzona et Progero. Néanmoins, il semble que cette pratique ne se soit pas limitée uniquement à l'ancien diocèse comasque puisque des marques de combustion associables à la pratique de *l'Aspotolare* sont également visibles à Albizzate et dans d'autres édifices religieux se trouvant à proximité d'Albizzate mais qui n'entraient pas

⁷⁸⁸ D. BIGINI, *Maiestas Domini...*, vol. I, p. 416.

⁷⁸⁹ E. GHIRLANDA, « Apostolá », p. 204-205.

⁷⁹⁰ V. GILARDONI, *Arte e monumenti della Lombardia prealpina, Vol III, Il Romanico*. La Vesconta, Bellinzona, Casagrande, 1967, p. 532 et note n°3.

⁷⁹¹ Ibid., p. 311 à propos de la théorie des apôtres de Corzoneso : *Erano [gli apostoli] accompagnati ciascuno dal nome scritto orizzontalmente o verticalmente nel fono o nella fascia verde dei riquadri fors'anche per la necessità di riconoscerli in occasione delle pratiche votive popolarresche dell'« Apostolare »; non sarebbero altrimenti riconoscibili – tranne i pochi col proprio attributo – anche se il pittore ha cercato di distinguerli con una sottile differenziazione fisionomica dei tratti oltre che per il colore e la forma dei capelli e della barba.*

Dans la note n°40 (p. 317) associée à l'évocation de la théorie des apôtres de Corzoneso, l'auteur signale qu'ici : *le macchie delle candele furono purtroppo tolte; ma la tradizione è stata segnalata da don Medici (Piccola storia di Corzoneso in Val di Blenio, Bellinzona, Grassi & co, 1948, p. 49-50).* Don Medici fut ainsi le premier à « découvrir » les traces de combustion aux pieds des apôtres de Corzoneso et à proposer de rapprocher celles-ci de la pratique de *l'Apostolare* encore vive dans l'église de Miglieglia.

dans les critères de sélection du présent corpus (le baptistère de Varèse, ou l'abside de San Marcelo à Paruzzaro). En revanche, dans les édifices recensés plus à l'ouest du Varèse ou à l'est de la Valteline, aucun des collèges apostoliques ne présente de marques de combustion comparables et qui attesteraient de la diffusion de cette pratique bien au-delà du cadre de l'ancien diocèse de Côme. Néanmoins, il est probable que ce rituel ait également été pratiqué plus au nord, au-delà du Tessin et de la Lombardie, puisque Marianne Cailloux décrit le « baptême⁷⁹² à la bougie » comme étant une pratique des « alpes septentrionales »⁷⁹³. Il serait donc intéressant de mener une étude plus approfondie de la couche picturale des collèges apostoliques absidiaux des églises du Trentin, du Tyrol et du Frioul.

À l'heure actuelle il est néanmoins difficile d'en dire bien d'avantage au sujet de cette pratique qui n'apparaît dans aucune source écrite d'époque moderne ou médiévale⁷⁹⁴. Il n'en est fait aucune mention dans les visites pastorales anciennes, uniquement dans les visites les plus récentes, qui confirment la permanence de la pratique de *l'Apostolare* à Miglieglia encore aujourd'hui. Il est donc bien difficile de définir avec précision l'origine géographique et chronologique de ce rituel. Nous avons malgré tout, à Corzoneso, la preuve d'une pratique ancienne du rituel, antérieure à 1600, puisque le décrochage des fresques de l'atelier des Tarilli a permis de mettre au jour le cycle plus ancien sur lequel les marques de *l'Apostolare* étaient très visibles, bien plus d'ailleurs que sur les fresques plus récentes. Il est donc certain que le rituel était pratiqué de manière récurrente durant le XVI^e siècle. Je cautionne d'autre part l'hypothèse de Damien Bigini à ce sujet, liée à la sur-identification des apôtres, qui témoignerait de l'existence et de la fréquence de cette pratique dès la première moitié du XV^e siècle. De fait, comme je l'ai déjà souligné plus haut, dans les théories des apôtres réalisées au XV^e siècle, à Croglio, Ditto et Curogna par exemple, les apôtres sont identifiables non seulement par leur aspect physique mais également grâce à leurs attributs et leur titulature qui figurent dans le fond à côté de chacun d'eux ou sur des phylactères. Il semble donc qu'il ait été capital de bien distinguer les saints apôtres les uns des autres et qu'il ait par ailleurs été assez essentiel d'insister

⁷⁹² Par sa nature, cette pratique se présente en effet, comme l'exprimait très justement Dominique Rigaux, comme une réinterprétation en temps de « dévotion populaire » de l'ancienne vocation baptismale de telles images, puisqu'avant de faire partie intégrante du programme absidial, la théorie des apôtres était surtout déployée dans l'ornementation des baptistères, du moins dans les régions alpines autour de l'ancien diocèse de Côme (D. RIGAUX, « La personalità artistica... », p. 505.)

⁷⁹³ Marianne CAILLOUX, « Voir la religion dans les Alpes à la fin du Moyen Âge : peintures murales et altérités culturelles » *Questions de communications*, n°37, 2020, p. 74.

⁷⁹⁴ La pratique contemporaine de *l'Apostolare* à Miglieglia est mentionnée dans les actes des visites pastorales ordonnées par l'évêque de Lugano entre 2007 et 2008 : Dalmazio AMBROSINI et Gianni BALLABIO, *Visite pastorali Pier Giacomo Granpa, vescovo diocesi di Lugano. Melcantone – Vedeggio – Mendrisiotto*, Edizioni TBL, vol. 3, 2007-2008, p. 80.

sur leurs noms, ce qui s'accorde bien avec la pratique de *l'Apostolare* telle que nous venons de la décrire. Par ailleurs, à Curogna comme à Ditto, le collège apostolique de la première moitié du XV^e siècle, encore extrêmement bien conservé aujourd'hui, fut réalisé en remplacement d'une précédente campagne décorative, de très bonne facture⁷⁹⁵ et qui ne devait pas être très ancienne ni particulièrement dégradée au moment de sa réfection. Ce pourrait donc être, selon Damien Bigini, le besoin d'une image plus propice à la pratique, de plus en plus courante de *l'Apostolare* en ce début de XV^e siècle qui aurait pu avoir décidé à Ditto comme à Curogna (et sans doute ailleurs) de la réfection ou de la réalisation de ces collèges apostoliques « sur-identifiés » dans l'abside, et ce malgré l'existence préalable d'images existantes encore en bon état de conservation⁷⁹⁶. Il me semble donc probable que la pratique de *l'Apostolare* soit apparue, ou se soit du moins intensifiée, à partir de la fin du XIV^e siècle, nécessitant par là même la création ou la réfection de cycles décoratifs plus anciens pour mieux correspondre aux besoins du rituel. Et, c'est, à mon sens, la diffusion et la pérennité de la pratique de ce rituel dans une grande partie de l'ancien diocèse de Côme (et dans le Varèse) qui explique, outre son intérêt liturgique et symbolique, la présence quasi-systématique du collège apostolique dans l'hémicycle absidial (ou plus généralement dans le sanctuaire) des églises de la région sur l'ensemble de la période étudiée dans le cadre de cette thèse.

5. Autres saints

Dans d'autres zones géographiques, et même dans l'ancien diocèse comasque suivant les périodes, outre le collège apostolique, ou parfois en addition de celui-ci (San Pietro di Feletto, Brebbia), la partie médiane de l'abside est également l'endroit propice à la prolifération des saints. Ceux-ci peuvent y être figurés de manière isolée, frontale et hiératique comme les apôtres des exemples précédemment cités, ou bien en actions dans des scènes narratives. Lorsqu'il s'agit de véritables cycles hagiographiques comme dans la « Chiesa Rossa » de Castel San Pietro, le choix du saint est déterminé par la titulature de l'édifice⁷⁹⁷. Celui-ci s'organise dans cette église en quatre épisodes emblématiques de la vie de saint Pierre : sa vocation, ses

⁷⁹⁵ Si l'on admet qu'il fut réalisé par le même atelier que celui qui fut responsable de la réalisation des peintures du cul-de-four de l'abside.

⁷⁹⁶ D. BIGINI, *Maiestas Domini...*, vol. I, p. 421-422.

⁷⁹⁷ Dans la basilique San Marco à Venise ce sont également les quatre saints Patrons de la ville qui sont représentés en pied dans la partie médiane de l'abside, un détail qu'Otto Demus considère comme « Distinctly Western » : OTTO DEMUS, *The Mosaic decoration of San Marco, Venice.*, Dumbarton Oaks / Chicago et Londres, The University of Chicago Press, vol.1, p. 31.

prédications, son emprisonnement et son martyre. Néanmoins, le plus souvent, les saints représentés dans l'hémicycle forment, à l'image des apôtres, un collège indépendant de la dédicace de l'église. L'identité des saints représentés est alors très variable, mais est généralement liée à un culte local, ou à la personnalité des commanditaires, surtout dans le cas où il s'agit de fresques votives. En revanche, contrairement au collège apostolique, si l'on se fie uniquement aux traces laissées par les bougies sur la surface picturale, il ne semble pas que les théories de saints aient pu faire l'objet d'un rituel comparable à celui de « *l'Apostolare* » précédemment décrit, ce dernier étant réservé, comme son nom l'indique, aux représentations du collège apostolique.

II — CRUCIFIXION ET AUTRES ÉVOCATIONS DE LA PASSION

1. Les modalités de représentation du crucifié au-dessus de la table d'autel

a) Dans l'abside

Enfin, lorsque ce ne sont pas (uniquement) les apôtres ni les saints qui occupent l'intégralité du registre médian de l'abside, celui-ci peut également accueillir une ou plusieurs scènes narratives mariales ou christologiques. À Brebbia, Chironico, San Nicolao de Giornico et San Zeno Maggiore à Vérone (**fig. 244**) c'est une Crucifixion isolée⁷⁹⁸ qui prend place dans le demi-cylindre parmi les images statiques et extraites de toute narration figurant les saints et/ou le collège apostolique. Dans ces quatre exemples, le Christ en croix occupe *systématiquement* une position centrale, au milieu de l'abside, dans l'axe de l'autel.

À San Salvatore de Caltignaga (**fig. 4**) une solution légèrement différente est adoptée. Là, au centre de l'abside, ce n'est pas la Crucifixion qui vient interrompre la théorie des saints mais la *Pietà*, située au pied de la Croix. Une image qui évoque donc elle-aussi le sacrifice sanglant du Christ. Néanmoins, la Crucifixion reste tout de même présente à Caltignaga dans le décor peint à proximité immédiate de l'autel puisqu'elle figure sur un petit muret posé directement sur celui-ci⁷⁹⁹. Il s'agit en réalité d'une simple évocation du Calvaire avec le Christ en Croix entouré des deux témoins privilégiés de sa Crucifixion, la Vierge et saint Jean. Enfin, sur le

⁷⁹⁸ Ce qui sous-entend qu'elle n'appartient pas à un cycle narratif décliné en plusieurs épisodes.

⁷⁹⁹ Nous verrons plus loin que la partie avant de l'autel de Caltignaga met en scène encore une autre image du sacrifice du Christ sous la forme d'une *Imago Pietatis*.

reste de la surface rectangulaire de l'autel, de part et d'autre du Crucifié prennent place plusieurs figures de saints.

De la même manière, il est probable que la partie centrale de l'abside polygonale de la collégiale de Castiglione Olona (**fig. 31**), dont les fresques ont aujourd'hui disparu, ait accueilli à l'origine, sous la Trinité et l'ouverture en forme d'*oculus*, une représentation du Christ en Croix, une *Imago Pietatis* ou du moins une image se référant directement au thème de la Passion du Christ. C'est en tous cas l'hypothèse que propose Arnalda Dallaj, pour qui le décor de la paroi centrale de l'abside devait nécessairement :

« Collegarsi visivamente ma anche contenutisticamente ai dipinti delle vele e a quelli delle altre pareti. Pertanto, all'epoca in cui Masolino affresco la volta con la storia della Regina celeste, miranti ad esaltare il ruolo della Vergine nell'incarnazione di Cristo [...] il progetto complessivo della decorazione era già stato definito per quanto riguarda le storie dei santi patroni delle pareti laterali. Queste ultime narrazioni furono concepite per convergere verso il fulcro della decorazione absidiale, la Trinità e al di sotto, verosimilmente l'Imago Pietatis [...]»⁸⁰⁰.

Si l'on en croit Dallaj, l'ensemble du cycle pictural de l'abside peinte par Masolino da Panicale était donc organisé autour de cette partie centrale dans laquelle devait se superposer le Couronnement de la Vierge sur la voûte, la Trinité dans la lunette au-dessus de la fenêtre et une *Imago Pietatis* qui venait interrompre le déroulement des scènes de la vie des deux saints patrons, qui convergeaient elles-mêmes vers deux épisodes d'ensevelissement⁸⁰¹.

Dans la basilique Sant'Abbondio de Côme, comme je l'ai déjà signalé à plusieurs reprises, l'abside accueille même tout un large cycle narratif de vingt épisodes de la vie du Christ depuis son enfance jusqu'à sa Passion, ce qui en fait un cas unique au sein du corpus. Ce cycle se lit de haut en bas et de gauche à droite sur six registres superposés en s'adaptant parfaitement à l'espace délimité entre les cinq fenêtres, savamment incluses dans le système décoratif. Les trois registres supérieurs sont dédiés à l'enfance du Christ. Ils présentent dans l'ordre les épisodes de l'Annonciation, la Visitation, le Voyage à Bethléem, la Nativité, l'Annonce aux bergers, la comparution des Mages devant Erode, l'Adoration des Mages, le Songe des Mages,

⁸⁰⁰ Arnalda DALLAJ, « Altare arredo liturgico e sistema iconografico nella collegiata di Castiglione Olona », dans S. Boesch Gajano et L. Scaraffia (éds.), *Luoghi sacri e spazi della santità*, Turin, Rosenberg & Selier, 1990, p. 575.

⁸⁰¹ Il est intéressant de signaler ici que, lorsqu'il s'est agi pour la première fois de combler le manque laissé par la perte des fresques de la partie centrale de l'abside, ce fut bien un tableau ayant une thématique passionnelle, la Crucifixion de Neri di Bicci qui fut un temps placé au centre de la paroi. Aujourd'hui ce panneau, autrefois attribué par erreur à Masolino a néanmoins été retiré et est à présent conservé dans le musée de la collégiale.

la Présentation au Temple, la Fuite en Égypte, et le Massacre des Innocents. Les deux épisodes suivants, Le Baptême et la Tentation dans le désert sont les deux seuls relatifs au ministère du Christ. Les deux registres inférieurs sont ensuite dédiés à sa Passion avec l'Entrée à Jérusalem, le Baiser de Judas, la Flagellation, la Montée au Calvaire, la Crucifixion, la Descente de Croix et la Mise au Tombeau. Sous chacune de ces vingt scènes figure une légende écrite en caractères gothiques noirs sur fond blanc. Or, il est intéressant de constater que, là encore, malgré le développement considérable de la narration par rapport aux premiers exemples cités, c'est bien la Crucifixion qui occupe une place privilégiée (**fig. 143-144**). Située à nouveau au centre de l'hémicycle absidial, elle se trouvait à l'origine juste au-dessus de la table d'autel. En effet, d'après Andrea Straffi, et comme je l'ai évoqué un peu plus tôt, l'autel devait, à la période médiévale, occuper la place de la chaire épiscopale dont la localisation actuelle ne correspond pas à l'originale⁸⁰². L'organisation entière du cycle et le choix des scènes ont donc dû être pensés de telle sorte que la Crucifixion puisse figurer exactement à cet emplacement. Outre son positionnement, cette scène est même doublement mise en valeur par ses dimensions bien supérieures à celles des autres scènes du cycle. Cette emphase de la Crucifixion est un procédé iconographique très courant employé dans les décors monumentaux italiens durant toute la période médiévale. Marilyn Aronberg Lavin identifie au VIII^e siècle dans l'abside de Santa Maria Antiqua sur le Forum romain la première occurrence de ce traitement particulier de la Crucifixion⁸⁰³. À Santa Maria Antiqua comme à Sant'Abbondio, la Crucifixion est également intégrée dans un cycle de la Vie du Christ qu'elle vient à la fois poursuivre et interrompre par sa monumentalité, qui produit un effet « d'arrêt sur image ». Cette monumentalisation de la Crucifixion devint dès lors récurrente et s'appliqua en Italie durant une longue période. Outre l'abside de Sant Maria Antiqua, c'est en réalité son utilisation dans la nef de l'ancienne basilique Saint-Pierre de Rome qui popularisa ce procédé. D'ailleurs à Sant'Abbondio, comme dans d'autres édifices recensés dans le corpus, la Crucifixion « *Over-Size* » (pour remployer le vocabulaire de Marilyn Aronberg Lavin) reprend exactement le même schéma que celui de Saint-Pierre de Rome avec des proportions multipliés par quatre par rapport aux autres scènes du cycle.

Or, dans les cas de Santa Maria Antiqua, Saint-Pierre de Rome, comme à Sant'Abbondio, la figuration de la Crucifixion est toujours liée à la présence d'un autel directement sous-jacent. Cette adéquation entre la Crucifixion et l'autel se rencontre également à Cambianica, dans la

⁸⁰² A. STRAFFI, « Nuove ricerche e... », p. 253-254.

⁸⁰³ Marilyn ARONBERG LAVIN, *The Place of Narrative: Mural decoration in italian churches, 431-1600*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1994, p. 22-25.

petite chapelle dédiée à San Michele, mais selon d'autres modalités (**fig. 191**). Là, la Crucifixion de l'hémicycle absidial n'appartient pas à un cycle narratif. Elle s'intercale simplement entre plusieurs représentations de saints en pied et une Madonna di Latte. Située à nouveau au centre de l'abside, elle se trouve, exactement comme à Sant'Abbondio, juste au-dessus de l'emplacement originel de la table d'autel dont on devine encore l'empreinte dans la paroi de l'abside. Or, pour pouvoir s'intégrer parfaitement dans l'espace restreint compris entre la base de la conque absidiale et la table d'autel, la Crucifixion de Cambianica, contrairement aux précédents exemples, est deux fois plus « petite » que les autres images qui l'entourent.

b) La Crucifixion dans les églises à chevet plat

Dans les églises ne comportant pas d'abside semi-circulaire, le programme décrit jusqu'à présent s'adapte à la planéité du sanctuaire. C'est alors à nouveau la Crucifixion « *Over-Size* » qui va presque systématiquement venir habiller le mur droit des églises du corpus qui s'achèvent par un chevet plat puisque sur les vingt-deux sanctuaires de ce type qui ont été recensés et pour lesquels subsistent un décor peint, dix-sept présentent une Crucifixion⁸⁰⁴. À douze reprises parmi ces dix-sept exemples, la Crucifixion occupe l'intégralité de la paroi murale du fond de l'église⁸⁰⁵. En deux endroits seulement, à Sant'Agostino à Vicence (**fig. 269**) et dans l'oratoire Biraghi de Solaro (**fig. 90**), ces Crucifixions appartiennent à un cycle narratif qui se déploie sur les parois latérales du sanctuaire. Dans ces deux cas, comme à Sant'Abbondio et sur le modèle de la basilique Saint-Pierre, la scène occupe une surface au moins quatre fois supérieure aux autres scènes du cycle. Dans tous les autres édifices où la Crucifixion occupe l'intégralité de la paroi du fond de l'église, celle-ci apparaît comme une image isolée, bien qu'elle puisse être extrêmement narrative et détaillée dans son traitement iconographique, comme cela se voit par exemple dans l'oratoire de Lentate sul Seveso ou à San Lorenzo dei Battuti. Dans ce dernier cas, la Crucifixion est la seule image christologique présente sur les parois de l'église (à

⁸⁰⁴ À San Lorenzo dei Battuti à Serravalle di Vittorio Veneto, Santi Ambrogio e Caterina à Solaro, Santa Maria de Mocchirolo, Santo Stefano de Lentate sul Seveso, San Bernardo à Monte Carasso, Santa Maria Assunta à Torre Boldone, San Cristoforo sul Naviglio à Milan, Sant'Agostino à Côme, Santa Maria in Selva à Locarno, San Martino à Quinto, Santa Maria della Misericordia à Ascona, Santa Maria in Castello à Giornico, San Biagio à Bellinzona, San Gottardo à Cannobio (Carminio Superiore), San Giorgio à Padoue, Sant'Agostino à Vicence et Santa Sofia à Pedemonte.

⁸⁰⁵ Dans les oratoires Solaro, Mocchirolo, Lentate sul Seveso, Monte Carasso, mais également à Santa Maria Assunta de Torre Boldone, San Martino à Quinto, San Biagio à Bellinzona, Santa Sofia Pedemonte, San Lorenzo dei Battuti à Serravalle di Vittorio Veneto, Sant'Agostino à Vicence, Sant'Agostino à Côme et San Cristoforo sul Naviglio à Milan.

l'exception des voûtes). Tout le reste de l'édifice est en effet recouvert d'un cycle hagiographique en l'honneur du saint tutélaire de l'église. Ce même partage entre cycle hagiographique et cycle christologique se retrouve également dans les fresques d'Altichiero da Zevio présentes dans l'oratoire San Giorgio à Padoue. Là, sur la paroi nord se déploie sur deux registres un cycle composé de six scènes dédiées à la vie du saint titulaire de l'édifice. Au registre supérieur, la dernière des trois images, légèrement plus large que les deux autres, interrompt le cycle présentant Raimondino Lupi, commanditaire de l'édifice en compagnie des membres de sa famille et adorant l'enfant Jésus assis sur les genoux de la Vierge trônante. Sur la paroi opposée, du côté sud, la narration reprend avec deux cycles hagiographiques superposés, dédiés, pour l'un, à sainte Catherine d'Alexandrie (registre supérieur) et pour l'autre, à sainte Lucie de Syracuse (registre inférieur). Cependant, à l'ouest comme à l'est, la paroi de contre-façade et celle qui surmonte l'autel interrompent le déploiement de ces cycles hagiographiques. Ainsi, à l'entrée de l'édifice, c'est l'enfance du Christ qui est narrée en six épisodes (l'Annonciation, la Nativité, la Fuite en Égypte et la Présentation au Temple). À l'est, une seule scène évoque la Passion, celle de la Crucifixion, qui occupe là encore une surface équivalente à quatre des six scènes présentes sur le mur de contre-façade. Néanmoins, la Crucifixion n'est pas, dans ce cas précis, la seule image à prendre place sur le mur oriental de l'église. Elle est surmontée, comme je l'ai déjà signalé, par un Couronnement de la Vierge (**fig. 266**).

2. Liturgie eucharistique et adoration de la Croix

Quoi qu'il en soit, l'apparition de la Crucifixion « Over-Size » au VIII^e, de même que la relation privilégiée que cette image entretient avec l'espace liturgique et la table d'autel pourrait d'après Marilyn Aronberg Lavin, être une conséquence de l'introduction dans le calendrier liturgique de la fête de l'exaltation de la Croix, dont la cérémonie était proférée, à Saint-Pierre de Rome notamment, sur un autel spécial dans l'église, en dessous de l'emplacement de la grande Crucifixion⁸⁰⁶.

De même, Marcello Angheben, suivant en cela certaines conclusions de l'article d'Erik Peterson, propose lui aussi d'interpréter par le prisme de la liturgie la présence récurrente de la Croix et de la Crucifixion à proximité directe de la table d'autel. L'auteur évoque à ce sujet la pratique, attestée par les écrits orientaux des premiers siècles, qui consistait à placer ou à peindre

⁸⁰⁶ M. ARONBERG LAVIN, *The Place of Narrative...*, p. 24.

une croix sur la paroi orientale des lieux de culte pour indiquer la direction vers laquelle les prières des fidèles devaient être adressées ; il rappelle par ailleurs, qu'en Occident également, Tertullien avait établi un lien entre l'adoration de la croix et l'orientation de la prière⁸⁰⁷. En reprenant comme Marilyn Aronberg Lavin l'exemple de Santa Maria Antiqua (VIII^e siècle), Marcello Angheben insiste sur l'originalité du décor de cet édifice dans lequel la Crucifixion, représentée au niveau de l'arc absidal se substitue, sans doute pour la première fois à la simple évocation de la Croix⁸⁰⁸. D'ailleurs, en dehors de cet exemple précis, c'est d'une manière générale au milieu du VIII^e siècle que commence véritablement à apparaître en Occident l'image de la Crucifixion, quasiment méconnue jusqu'alors⁸⁰⁹. En parallèle, dès la fin du VIII^e siècle et plus encore à partir du début du IX^e siècle les images de la Crucifixion se multiplient sur tous les supports, et sont de plus en plus fréquemment représentées dans l'espace liturgique des églises. Là les représentations monumentales de la Crucifixion se trouvent, comme dans les exemples du corpus précédemment cités, directement dans l'axe de l'autel et donc dans l'alignement longitudinal de toutes les autres images mobiles de la Croix, qu'il s'agisse des petits objets d'orfèvrerie que l'on plaçait directement sur la table d'autel ou bien des grands crucifix en bois peint qu'il était de coutume de suspendre au niveau de l'arc triomphal ou bien d'accrocher au sommet de la clôture de chœur, notamment à partir de la fin du *Duecento*, comme en témoigne la célèbre *Crèche de Greccio* peinte par Giotto sur l'une des parois latérales de la nef de la basilique Saint-François à Assise (**fig. 298**).

À proximité de l'espace liturgique, la Croix et le Crucifié sont donc omniprésents et il semblerait bien que leurs répétitions anaphoriques doivent être mises en lien avec la signification profondément eucharistique de ces images. Comme le suggérait déjà Marcello Angheben, il me semble en effet que les images du Christ en Croix, ainsi que les autres évocations de son sacrifice dans le registre médian du sanctuaire, au-dessus de la table d'autel, doivent être interprétées comme autant d'évocations et d'affirmations par l'image de la présence réelle du Christ dans l'eucharistie⁸¹⁰ dont la croyance déjà vive depuis le XI^e siècle fut véritablement officialisée, comme je l'ai déjà évoquée, par les actes du concile de Latran IV en 1215. Mais, cette interprétation eucharistique des images de la Crucifixion peintes dans le

⁸⁰⁷ M. ANGHEBEN, « La Crucifixion du chevet : entre liturgie eucharistique et dévotion privée », dans ANDRAULT-SCHMITT (éd.), *La Cathédrale de Poitiers. Enquêtes croisées sur une œuvre singulière*, La Crèche, Geste éditions, 2013, p. 356.

⁸⁰⁸ Ibid.

⁸⁰⁹ Julie MERCECA, *La Crucifixion dans la peinture murale carolingienne dans l'Europe latine chrétienne et sur ses marges (IX^{ème} – début du XI^{ème} siècle)*, Thèse de doctorat en art et histoire de l'art sous la direction de Daniel Russo, Université de Bourgogne, 2015, p. 29.

⁸¹⁰ M. ANGHEBEN, « La Crucifixion du chevet... », p. 354.

sanctuaire, tient avant tout à leur traitement iconographique qui établit, selon moi de manière indéniable, l'analogie entre l'illustration du sacrifice et le lieu de son actualisation. Dans au moins la moitié des Crucifixions encore totalement visibles dans le sanctuaire des églises répertoriées dans le corpus, le sang qui s'écoule en abondance des plaies du Crucifié est directement recueilli par des anges dans des calices semblables à ceux utilisés par l'officiant lors de la liturgie eucharistique (**fig. 151**).

En outre, avec cette image de la récolte par les anges du Saint-Sang s'écoulant des plaies du Crucifié figuré au-dessus de l'autel, s'établit, comme avec la figuration de la théorie des apôtres, une correspondance entre la liturgie céleste évoquée par ces images et par la *Maiestas Domini* qui les surmonte presque invariablement, et la liturgie terrestre, pratiquée par le prêtre qui se place entre la Crucifixion et la table d'autel au moment de la célébration eucharistique.

Enfin, d'un point de vue purement formel, la présence, dans des dimensions souvent monumentales, de la croix du Crucifié à cet emplacement précis dans l'église, permet l'adéquation de la ligne verticale de la croix avec la table d'autel. Celle-ci, qui est bien souvent très étirée en longueur, peut-être davantage encore dans les édifices de grandes dimensions (**fig. 150-151**), laissant apparaître un long pan de bois vierge en dessous du corps du Christ permet ainsi de guider le regard du spectateur directement vers le point focal de l'édifice, qui n'est autre que l'autel lui-même.

*

* *

Ainsi, s'il existe plusieurs variantes pour le décor de la partie médiane du sanctuaire (théories des apôtres, cycle narratif, Crucifixion etc.), il me semble possible d'affirmer comme une constante sur l'ensemble du corpus, la teneur profondément eucharistique du programme décoratif des sanctuaires étudiés. Par l'intermédiaire des anges récoltant le sang du Crucifié ou des apôtres témoins historiques de la Cène, le décor de la partie médiane du sanctuaire, dans son association verticale avec le registre théophanique (voûte ou conque de l'abside) est presque systématiquement centré autour de l'idée de correspondance entre liturgie céleste et liturgie terrestre.

Néanmoins, en ce qui concerne le programme décoratif de ces deux premiers registres du sanctuaire, il convient de souligner que l'apparence d'homogénéité véhiculée par l'analyse quantitative du corpus réside essentiellement dans la cohérence des programmes absidaux

(incluant également le décor de l'arc triomphal) des églises paroissiales de petites ou de moyennes dimensions, situées sur le territoire des anciens diocèses de Côme et de Verceil, dans la province de Varèse et dans les zones véritablement montagneuses ou lacustres de la Vénétie occidentale. Mais, nous avons pu voir dans les chapitres précédents, que le décor du sanctuaire pouvait être très différents dans les édifices à destination funéraire ou semi-privée tels que les oratoires du *contado* milanais et de Padoue.

À ce stade de notre étude, nous pouvons par ailleurs affirmer que, même si les grandes basiliques véronaises de San Zeno et San Fermo Maggiore et les grands édifices padouans de Sant'Agostino dei Domenicani et Sant'Agostino degli Eremitani, abordent dans leurs sanctuaires des thématiques iconographiques qui sont celles que nous avons pu rencontrer majoritairement par ailleurs (Crucifixion, *Maiestas Domini*, Jugement dernier etc.), ces décors ne devraient pas, à mon sens, être interprétés avec exactement les mêmes clés de lecture que pour la majorité des autres églises du corpus. D'un part, il est évident que les dimensions gigantesques de ces édifices ne confèrent pas aux images du sanctuaire la même visibilité que dans les églises de dimensions plus restreintes. D'autre part, dans le cas des édifices padouans, la multiplication de chapelles latérales et d'autels secondaires complexifie l'interprétation dynamique du cheminement des fidèles à l'intérieur de l'édifice et surtout la lecture liturgique du programme décoratif de l'église. Par ailleurs, notamment dans le cas de San Zeno Maggiore, il est évident que le retable d'Andrea Mantegna dressé sur la table d'autel une cinquantaine d'années après l'achèvement de la grande Crucifixion du sanctuaire (v. 1457-1460) devrait être étudié comme un prolongement du cycle pictural de Martino da Verona qu'il vient sans aucun doute compléter tant visuellement que symboliquement. Néanmoins, il est intéressant de constater que malgré cela, la structure globale du décor de sanctuaire, même dans ces grands édifices, reste relativement semblable à celle des églises plus modestes, avec toujours une image à caractère théophanique dans les parties les plus hautes du sanctuaire (ou de l'arc absidial) et des figures de saints ou des images renvoyant à la Passion du Christ dans le registre médian.

III — LES FIGURES DE LA VIERGE DANS L'ESPACE ECCLÉSIAL

1. Les *Disciplinati* et Vierge de Miséricorde dans quelques édifices du Tessin.

Malgré l'apparente homogénéité que nous avons pu observer jusqu'à présent dans l'ornementation des sanctuaires des édifices de l'ancien diocèse de Côme, il reste toutefois possible d'isoler dans cet ensemble un petit groupe d'édifices dans lesquels le décor de l'arc triomphal et du sanctuaire déroge au schéma « canonique » que j'ai décrit dans les trois derniers chapitres : Annonciation, et superposition verticale de la *Maiestas Domini* et de la Crucifixion ou du collège apostolique. Il s'agit de la basilique de San Biagio à Bellinzona, l'église de Santa Maria in Selva à Locarno, et l'église Santa Maria della Misericordia de Ascona, qui ont toutes trois la particularité de faire intervenir, sur leurs arcs triomphaux ou dans leurs sanctuaires, en plus des images habituelles (*Maiestas Domini* et Annonciation) une représentation de la Vierge de Miséricorde, qui prend plus généralement place au niveau de l'entrée de l'édifice.

À Bellinzona la Vierge de Miséricorde intervient ainsi au sommet de l'arc triomphal, juste au-dessus de l'Annonciation d'écoinçons (**fig. 124**), alors que, dans le sanctuaire, se déploie, comme nous l'avons vu, un programme centré autour de la figuration de la Crucifixion avec la théorie des apôtres reportée sur les parois latérales. Dans l'église de Santa Maria in Selva à Locarno, la Vierge de Miséricorde est à nouveau associée à une Annonciation mais cette fois-ci dans le chœur lui-même, sur la paroi du fond du sanctuaire. L'Annonciation vient ici s'insérer en encadrement de la Madone miséricordieuse, surmontant toutes deux une grande Crucifixion qui prend place entre les deux fenêtres du chœur (**fig. 149-150**). Enfin, à Ascona, seule église à être véritablement érigée sous la titulature même de la Vierge de Miséricorde, cette image est présente à plusieurs reprises dans le décor axial de l'édifice : une première fois au-dessus du portail d'entrée⁸¹¹ et une seconde fois dans le chœur, là encore au sommet de la paroi orientale de l'église et surplombant à nouveau une grande Crucifixion (**fig. 114**).

Ce motif de la Vierge de Miséricorde (ou de la Vierge au Manteau) apparaît assez tardivement en Italie, puisque les représentations les plus anciennes qui nous sont parvenues, datent de la seconde moitié du *Duecento*⁸¹². Tommaso Castaldi, qui a consacré un ouvrage à

⁸¹¹ Cette fresque est bien plus tardive que celle du chœur et doit avoir été réalisée au début du XVI^e siècle par un disciple de Léonard de Vinci : Sylvia VALLE PARI « Ascona. Santa Maria della Misericordia », dans Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa et Marco Tanzi (éds.), *Il Rinascimento nelle terre ticinesi : da Bramantino a Bernardino Luini, Itinerari, Rancate, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst*, 2010, p. 44-48.

⁸¹² La genèse exacte du motif iconographique est encore aujourd'hui assez débattue. Certains spécialistes proposent néanmoins la faire remonter au foyer Toscan et plus particulièrement siennois, hypothétisant que la Piazza du

l'étude de l'apparition et de la diffusion de cette iconographie, fait coïncider son émergence avec le développement des Confréries laïques⁸¹³ au XIII^e siècle, pour lesquelles cette image pouvait constituer une « *manifestazione visiva di un preciso richiamo alla fratellanza sociale, a cui il nome di "fraternità" »*⁸¹⁴. Parmi ces confréries, les *Disciplinati* (*Flagellanti* ou *Battuti*)⁸¹⁵ sont sans doute ceux pour lesquels la dévotion envers la Vierge de Miséricorde était observée avec le plus de ferveur à travers toute la péninsule italienne. Et, il semblerait bien que ce soit précisément à cette confrérie qu'il faille associer cette particularité des décors à Locarno et Ascona, deux édifices érigés dans les premières années du XV^e siècle, en dehors de l'enceinte de la ville médiévale, en pleine campagne et selon un même schéma architectural⁸¹⁶.

C'est d'ailleurs très probablement sous la tutelle de la confrérie des *Disciplinati* elle-même, et pour son usage, que l'église de Santa Maria in Selva, fut reconstruite en 1400⁸¹⁷. Ce qui explique que, parmi les personnages rassemblés sous le manteau de la Vierge de Santa Maria in Selva se trouvent plusieurs membres de la confrérie reconnaissables à leurs vêtements avec la capuche rabattue sur la tête. En outre, il est bien probable qu'il faille attribuer à la volonté des *Disciplinati* le programme du décor de la voûte du sanctuaire de Santa Maria in

Campo, avec ses neuf arrêtes, aurait été conçue dans l'intention de reproduire la forme du manteau de la Vierge, couvrant ainsi de sa protection la cité tout entière, à laquelle elle avait offert sa protection et la victoire, comme le rapporte la tradition, lors de la bataille de Montaperti le 4 septembre 1260. A ce sujet voir notamment Paul PERDRIZET, *La Vierge de Miséricorde. Étude d'un thème iconographique*, Paris/Rome, Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, 1908 ; Tommaso CASTALDI « Origine e diffusione del motivo iconografico della Madonna della Misericordia nella miniatura bolognese fra Tre e Quattrocento », *Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica*, 2011/7-8, p. 221-233; Klaus SCHREINER, *Vergine, Madre, Regina. I volti di Maria nell'universo cristiano*, Rome, Donzelli, 1995, p. 173-174; Giuseppe M. TOSCANO, *Il pensiero cristiano nell'arte*, Bergame, Istituto italiano d'Arti Grafiche, vol. II, 1970, p. 422.

⁸¹³ Dans son ouvrage fondamental sur la Vierge de Miséricorde paru en 1908, Paul Perdrizet évoque la « laïcisation » progressive de cette iconographie, à laquelle il confère une origine Cistercienne, par le biais des confréries qui se développent dans le lignage des Tiers-ordres franciscains et dominicains. À l'instar de nombreux ordres monastiques, les Confréries qui émergent dans le courant du XIII^e siècle se placent très souvent sous l'invocation et la protection de la Vierge et adoptent très rapidement l'iconographie de la Madone Miséricordieuse : P. PERDRIZET, *La Vierge de Miséricorde....*, p. 59-70.

⁸¹⁴ T. CASTALDI « Origine e diffusione del motivo... », p. 222.

⁸¹⁵ Mouvement sans doute initié en 1260 par Raniero Fasani de Pérouse et qui connaît une forte diffusion en Italie centrale et septentrionale dès sa création. Sur l'origine et le développement de la confrérie des *Disciplinati* en Italie Centrale et Septentrionale, voir notamment : Gilles-Gérard MEERSSEMAN, *Ordo Fraternalitatis. Confraternite e pietà dei laici nel medioevo*, Rome, Herder, 1977, vol.1, p. 453-462 et 468-472 et Giovanni CACCINI, *Raniero Fasani et les flagellants*, Mélanges de l'École française de Rome, Moyen Âge, Temps modernes, tome 87, 1975/1, p. 339-352.

⁸¹⁶ V. GILARDONI, *I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino. Volume II. L'alto Verbano I : Il circolo delle isole (Ascona, Ronco, Losone e Brisago)*, Basilea, Birkhäuser Verlag, 1979', p. 131.

⁸¹⁷ Gian Gaspare NESSI, *Memorie stroche di Locarno fino al 1660. Con note*, Locarno, Tipografia di Francesco Rusca, 1854, p. 92-93 ; C. TRAVI, « Il Quattrocento », dans M. GREGORI (dir.) *Pittura a Como e nel Canton Ticino : dal Mille al Settecento*, Milan, CARIPLO, 1994, p. 22.

Selva, centré uniquement autour de la figure de la Vierge (Couronnement) et qui constitue en cela un cas unique au sein de l'ensemble des édifices de l'ancien diocèse de Côme rassemblés dans le présent corpus.

Malgré sa datation précoce (aux alentours de 1340) la Vierge de Miséricorde de l'arc triomphal de San Biagio à Bellinzona, pourrait elle-aussi être liée à la diffusion de cette dévotion populaire pour la Vierge de Miséricorde favorisée par la présence des flagellants dans la région, dès la première moitié du *Trecento*⁸¹⁸. Néanmoins, il convient de souligner qu'à Bellinzona, le thème de la Vierge de Miséricorde est traité de manière très générique, les personnages rassemblés sous son manteau, répartis en fonction de leur sexe, ne renvoient à aucune personnalité régionale contemporaine⁸¹⁹, ni même directement aux *Disciplinati* par le biais de leurs vêtements comme dans l'église de Santa Maria in Selva à Locarno.

Parmi les deux Vierges au Manteau de Santa Maria della Misericordia à Ascona, celle du chœur (**fig. 114**) se présente comme celle de Bellinzona, selon le type générique de la *Mater omnium*, protégeant ecclésiastiques, notables et représentants des franges les plus populaires de l'église, sur la façade en revanche, la Vierge de Miséricorde de la lunette (**fig. 106**) est plus « locale », elle accueille et étend sa protection uniquement aux représentants de la communauté ecclésiastique asconaise. Le manteau de la Vierge, soutenu par deux anges, abrite des habitants du bourg voisin mais aucun ecclésiastique ni aucun représentant d'ordre religieux⁸²⁰.

Ainsi, si la dévotion populaire à la Vierge de Miséricorde – qui se répand dans la région sous l'impulsion des ordres mendiants et des confréries – peut expliquer l'adjonction de cette image aux représentations plus traditionnelles de l'Annonciation et de la Crucifixion, il n'en reste pas moins qu'en étant positionnée de la sorte, cette figuration de la Vierge de Miséricorde entre en résonance avec ces deux images qu'elle accompagne. En venant se superposer à la représentation du Christ en Croix dans ces trois édifices, la Vierge miséricordieuse, qui étend ses bras au-dessus des fidèles rassemblés sous son manteau, prolonge le geste de son fils, qu'elle

⁸¹⁸ À Milan, leur présence est attestée dès 1300. Pour ce qui est du Tessin, les archives de la Confrérie de Santa Marta de Dario conservent un manuscrit en langue vulgaire, décrivant les statuts et la règle de la Confrérie des *Disciplinati* de Santa Marta de Dario, rattachée à l'évêché de Bellinzona dans l'ancien diocèse de Côme. Ce document, qui pourrait à ce titre être l'un des plus anciens documents en langue vulgaire conservé dans la région, pourrait dater de la fin du *Trecento* ou du début du siècle suivant, C. SALVIONI, « Gli Statuti volgari della Confraternita dei Disciplinati di S. Marta di Daro », *Bollettino storico della Svizzera Italiana*, 1904/6-8, p. 81-91.

⁸¹⁹ Il faut toutefois reconnaître que le très mauvais état de conservation de la fresque au niveau des visages de ses personnages rend, quoi qu'il en soit, leur identification très difficile.

⁸²⁰ V. GILARDONI, *I monumenti d'arte ...*, vol. II, p. 132.

semble même reproduire par symétrie en épousant elle-même la forme de la croix⁸²¹ (**fig. 149**). L'association de cette Vierge miséricordieuse et « crucifiée » avec l'Annonciation qui l'encadre enrichit encore davantage la dimension mariale de ces décors, qui semblaient pourtant à première vue se focaliser sur l'exaltation du corps ouvert du Christ sur la Croix. Étant en effet, à la fois, Miséricordieuse, Annoncée et témoin privilégié de la Crucifixion, la Vierge se présente ainsi face aux fidèles, dans la perspective axiale de l'édifice, comme une figure d'accueil par excellence, à la fois Mère du Christ qui s'incarne en elle, mais également Mère de l'Église à qui elle donne naissance par l'intermédiaire de son fils, et qu'elle protège dans l'ombre de son manteau⁸²². Dans la basilique de San Biagio à Bellinzona, le manteau de la Vierge Miséricordieuse étend d'ailleurs sa protection également au Crucifié et aux douze apôtres figurés sur les parois latérales du chœur, puisque le *velario* de la partie basse du chœur, sur lequel nous reviendrons un peu plus loin, est peint avec le même motif stylisé de fourrure de vair (*pelliccia di vaio*) que l'intérieur du manteau de la Vierge au sommet de l'arc triomphal.

2. La présence anaphorique de la Vierge dans l'axe longitudinal de l'église.

À ce titre, il me semble nécessaire, par l'entremise des trois exemples détaillés ci-dessus et en élargissant à l'ensemble du corpus, de faire ici une petite parenthèse dans mon développement, avant d'achever l'étude du déploiement vertical du décor du sanctuaire, en m'arrêtant un instant sur le caractère récurrent de l'anaphore de la figure mariale dans l'axe longitudinal de l'édifice depuis la façade extérieure jusque dans le sanctuaire.

Cela me permet dans un premier temps de revenir sur la différence de traitement entre les deux Vierges de Miséricorde d'Ascona (**fig. 106 et 114**), l'une *Mater omnium*, et l'autre présentée comme « Mère du peuple asconais ». Au-delà de l'écart chronologique entre la fresque extérieure et celle du sanctuaire, qui pourrait en partie expliquer le changement dans le parti pris iconographique, il me semble que cette distinction doit surtout être attribuée à la

⁸²¹ Nous pourrions ici émettre l'hypothèse d'un rapprochement entre le traitement plastique des croix peintes dans les trois Crucifixions de Locarno, Ascona et Bellinzona avec les croix hampées utilisées comme support pour les bannières ou gonfalons des confréries comme celle des *Disciplinati*, puisque, comme le soulignait déjà Paul Perdrizet, c'est surtout sur ce support que se multiplie et se diffuse l'iconographie de la Vierge au Manteau au sein des Confréries (P. PERDRIZET, *La Vierge de Miséricorde.....*, p. 69-71).

⁸²² De la même manière que la Vierge fut elle-même prise sous l'ombre protectrice du Saint Esprit.

localisation différente de chacune de ces deux fresques⁸²³. Selon la logique de polarisation de l'édifice ecclésial et de la dynamique axiale tendue depuis l'entrée vers le sanctuaire, la Vierge au Manteau du portail occidental de Santa Maria della Misericordia, répond parfaitement à la fonction liminaire de l'espace qu'elle accompagne. À l'entrée de l'édifice, cette madone miséricordieuse, située dans la profondeur perspective de l'image, accueille littéralement le peuple asconais, dont la présence réelle en avant du portail prend le relais de la représentation peinte au-delà du plan de la fresque elle-même. En pénétrant dans l'église, le passant rejoint la communauté des fidèles locaux, il devient membre actif de l'Église asconaise protégée par la Vierge. Néanmoins, une fois à l'intérieur, le cheminement spirituel, visuel et liturgique du fidèle se poursuit dans la dynamique axiale de l'édifice, jusqu'à atteindre au niveau de la paroi orientale du chœur, l'ultime seuil, celui qui marque le *transitus*⁸²⁴, la conjonction verticale entre le monde terrestre et le monde céleste⁸²⁵, la véritable porte des cieux. Ici répétée, la Vierge Miséricordieuse n'appartient plus à la temporalité de celle de la façade, elle n'est plus une figure d'accueil historique et locale, mais une image atemporelle et éternelle de la plénitude paradisiaque. À ce titre, elle ne peut plus être simplement la Mère du peuple asconais, mais bien la *Mater omnium*, elle-même *Regina* et *Porta Coeli*.

Or, même s'il ne s'agit pas toujours d'une même image de la Vierge miséricordieuse répétée d'un bout à l'autre de l'édifice, beaucoup d'autres édifices du corpus présentent une même anaphore de la figure mariale à l'entrée de l'église, sur l'arc triomphal et dans le sanctuaire. À Locarno (**fig. 149-151**) ou Bellinzona déjà mais également à Côme, dans l'église des ermites de saint Augustin, où l'on retrouve la Vierge à l'entrée avec l'Enfant, sur l'arc triomphal avec Gabriel et dans le sanctuaire aux côtés du Crucifié.

Il en va de même à Padoue dans la chapelle des Scrovegni ou à San Pietro di Feletto plus au nord de la Vénétie. Dans ces deux cas, la Vierge est présente dès la façade avec l'Enfant sur ses genoux. Elle réapparaît ensuite parmi les élus dans le Jugement dernier du revers de façade et dans l'Annonciation peinte sur l'arc triomphal. Enfin, celle-ci est également visible une dernière fois dans le sanctuaire, soit sculptée avec le Christ dans ses bras (Padoue), soit à la

⁸²³ Il est d'ailleurs vraisemblable que la fresque actuellement visible dans la lunette de la façade soit une réfection récente d'une image déjà existante au XV^e siècle, puisque la peinture actuelle complète les restes d'une composition plus ancienne à laquelle appartenait la tête de la Vierge et l'ange encore visibles sur l'*intradòs* de l'arc : S. VALLE PARI, « Ascona. Santa Maria... », p. 44.

⁸²⁴ M. DIDIER, « *Locus, transitus...* », p. 275-293.

⁸²⁵ J. BASCHET, « Il decoro dipinto degli edifici romanici : percorsi narrativi e dinamica assiale della chiesa », dans Paolo Piva (dir.) *Arte Medievale : le vie dello spario liturgico*, Pérouse, Jaca Book, 2012, p. 211.

droite du Christ en Majesté dans le registre théophanique de la conque absidiale (San Pietro di Feletto).

Enfin, pour revenir sur certains éléments que nous développons à la fin du chapitre précédent, rappelons que dans l'église abbatiale de Viboldone, la figure de la Vierge est également présente de manière anaphorique, d'un bout à l'autre de l'église. Sur la façade, au-dessus du portail d'entrée, elle accueille, avec le Christ qu'elle tient sur ses genoux, le fidèle avant que celui-ci ne pénètre dans la nef. Plus loin, au revers et à l'avant de l'arc triomphal, la Vierge, nouvelle Ève, après avoir enduré les douleurs de la Passion guide le cortège des saintes femmes vers le Christ Juge. À l'extrémité de la cinquième travée, sur l'arc séparant le chœur de l'abside, c'est à nouveau la Vierge à l'Enfant, la Vierge Église, elle-même *Porta Coeli*, qui orne cet ultime seuil de l'espace ecclésial, donnant accès au saint des saints. Enfin, sur la voûte de l'abside, dans la *sinopia* dont nous avons déjà longuement discuté, on retrouve un personnage féminin, agenouillé et en prière à la droite du groupe trinitaire, qui se pose comme une figure synthétique combinant l'image de la Vierge à l'épouse d'Abraham, première représentante du cortège des Mères des différentes tribus d'Israël. Ici donc, à l'extrémité de l'église, à l'aboutissement du cheminement ecclésial, c'est une Vierge à la fois Mère, Prêtre, Porte, Église et figure d'intercession, qui clôt le cycle décoratif du vaisseau central de la nef.

Depuis l'entrée de l'édifice jusque dans l'abside, la Vierge, à la fois Reine, Mère, Église et figure d'intercession, joue donc un rôle introducteur, guidant les fidèles, les élus, et les âmes des chrétiens dans les différentes étapes de leur cheminement vers le Salut. Celle-ci n'est toutefois pas la seule à affirmer sa présence de manière anaphorique d'un bout à l'autre du parcours ecclésial, puisqu'elle est presque systématiquement accompagnée par le Christ lui-même. D'ailleurs, contrairement à la Vierge, celui-ci est omniprésent, sous différentes formes, non seulement dans l'axe longitudinal de l'église, mais également tout au long de l'axe vertical du sanctuaire. Dans le chapitre suivant nous poursuivrons et achèverons donc l'étude des différents registres verticaux de décor qui se superposent dans le sanctuaire en nous focalisant sur la partie basse de celui-ci, de même que sur l'ornementation peinte ou sculptée de la

devanture de l'autel⁸²⁶. Puis nous nous intéresserons aux diverses manifestations de la plaie au côté, Véritable Porte (*Janua Vera*⁸²⁷) d'accès à la demeure céleste.

⁸²⁶ On peut parfois trouver la dénomination générique « *d'antependium* » pour parler de la partie avant de ces autels de pierre qui accueillent un décor à fresque. Il me semble néanmoins que cette dénomination devrait être réservée aux pièces textiles qui « pendaient » en avant de l'autel et qui font l'étymologie du mot latin *antependium*. Par extension le terme *d'antependium* peut être approprié également à la description des plaques de cuir, de bois peints ou même de pierre sculptée, lorsque celles-ci sont accrochées à la table d'autel (et sont donc mobiles). En revanche, il me semble que, dans le cas de ces décors à fresques, qui adhèrent directement à la surface de l'autel de pierre et qui pouvaient donc elles-mêmes être recouvertes d'un *antependium* textile, une telle dénomination ne saurait être adaptée.

⁸²⁷ Voir note 906 p. 345.

CHAPITRE 10 – REJOINDRE LA DEMEURE CÉLESTE

Après nous être intéressés à l'ornementation des parties les plus hautes du sanctuaire (ce que j'ai qualifié de registre « théophanique ») puis au décor de sa partie médiane (le registre « liturgique »), il nous reste à présent à conclure doublement notre cheminement à l'intérieur de l'église en nous intéressant à la fois au décor de l'autel et à celui de la partie inférieure du sanctuaire, qui constituent également une part importante du corpus d'images rassemblées.

Dans la majorité des exemples de décors de sanctuaires rassemblés dans le corpus, en dehors de quelques exceptions éparses, comme l'église de San Michele à Cambianica ou de Santa Maria à Progero dans lesquels on ne comptabilise dans l'abside que deux registres superposés, un troisième niveau de décor figuré, s'insérant entre le registre médian et le sol, vient clore le programme ornemental du sanctuaire. Pour les églises à abside semi-circulaire, nous avons ainsi pu recenser au moins trente-quatre soubassements (*zoccoli*) peints et onze autres dans le registre inférieur des sanctuaires à chevet plat. Néanmoins, ce chiffre n'est qu'une estimation car, dans plusieurs cas, il semble qu'un troisième registre peint ait bel est bien existé dans l'abside ou le sanctuaire sans qu'il n'en reste plus aucune trace aujourd'hui. Par ailleurs, sur l'ensemble du corpus, et malgré la disparition de nombreux autels de pierre de l'époque médiévale, ce ne sont pas moins de treize devantures d'autel peintes ou sculptées qui ont pu être répertoriées⁸²⁸.

Or, plus qu'une simple bande ornementale, le décor du soubassement, qui se développe parfois sur une hauteur assez conséquente, s'impose comme une composante à part entière du programme iconographique du sanctuaire dont il complète et précise la signification. De même, les fresques ou les sculptures qui ornent la devanture de l'autel, en plus d'entrer en résonance avec le reste du programme décoratif – du sanctuaire mais également d'autres zones de

⁸²⁸ Les deux autels sculptés sont ceux de la basilique Sant'Abbondio à Côme et de la chapelle San Remigio à Corzoneso.

l'édifice – vont, nous le verrons, adhérer à la fonctionnalité de l'objet si particulier auquel elles sont associées, commentant et accompagnant elles aussi l'usage liturgique qui lui est dévolu.

En étudiant ces deux derniers espaces figuratifs, je m'intéresserai donc à la diversité des décors qui les accompagnent et à leur signification, constatant ce faisant l'omniprésence de la figure christique depuis le haut vers le bas de l'abside. C'est ce dernier constat de même que l'étude de certaines variantes régionales des décors de soubassement d'abside qui m'amènera, dans un second temps, à m'attarder sur le concept du « Christ Porte » et sur les différents modes de mise en présence de la plaie au côté à chaque étape du parcours ecclésial.

I — ENTRE AUTEL « TERRESTRE » ET AUTEL « CÉLESTE »

1. Le décor peint ou sculpté sur la devanture de l'autel

C'est ainsi que l'on constate, par exemple, sur les treize devantures d'autels peintes ou sculptées recensées dans le corpus, qu'à trois exceptions près⁸²⁹, celles-ci abritent *exclusivement* des représentations évoquant le sacrifice sanglant du Christ⁸³⁰. Dans quatre de ces treize exemples il s'agira d'une *Imago Pietatis* visible sur les devantures d'autels des églises de Santi Anna e Cristoforo à Curogna, San Lorenzo à Boccioleto, San Nazzaro e Celso à Sologno (**fig. 16**) et San Salvatore à Caltignaga (**fig. 8**). Dans l'oratoire de San Martino à Ditto l'autel figure, quant à lui, une Descente de Croix alors que ceux d'Erbusco et Sant'Abbondio à Côme présentent en leur centre l'image du Crucifié⁸³¹.

Au sein de cette série, l'autel de San Nicolao à Giornico dans le Tessin ferait donc presque office d'exception, puisqu'il est le seul à mettre en scène une image liée à l'Enfance du Christ, celle de la Nativité (**fig. 58**). Néanmoins, Nicolao da Seregno, peintre à l'origine des fresques de l'abside de cette église, ne s'est pas contenté de représenter ici le Christ enfant. Hybridant légèrement l'iconographie de la Nativité, l'artiste a représenté le nouveau-né adoré par la Vierge, tenant un globe impérial, déjà coiffé du nimbe crucifère et entouré d'une mandorle

⁸²⁹ Il s'agit du cas déjà mentionné de l'autel de l'oratoire Biraghi de Solaro peint aux couleurs de la famille des commanditaires, ainsi que du parement de faux marbre de l'autel de San Martino à Bolzano Novarese et enfin, des sculptures de saints qui ornent l'autel de l'église de San Remigio à Corzoseso.

⁸³⁰ Notons toutefois que celles-ci étaient généralement recouvertes, au moins durant la majeure partie de l'année liturgique, par une ou plusieurs pièces de textile.

⁸³¹ Le Crucifié est également présent sur la dorsale qui surmonte la table d'autel de San Salvatore à Caltignaga, comme nous aurons l'occasion de le voir un peu plus loin.

rouge et très allongée qui m'évoque les représentations autonomes de la plaie au côté telles qu'elles se trouvaient alors dans certains manuscrits enluminés⁸³². Dans une seule et même image le Christ de Giornico apparaît donc à la fois Incarné, Sacrifié et en Majesté. Par ailleurs, son nimbe crucifère, de même que la forme et la couleur évocatrice de la mandorle, située dans l'alignement du côté droit du *Pantocrator* de l'abside, me semblent insister avec emphase sur la principale source d'effusion de sang du Christ : sa plaie au flanc droit. De ce fait, cette devanture d'autel m'apparaît, à double titre, comme une « image limite » dont la radicalité tient essentiellement au fait qu'elle cristallise en une seule image des éléments habituellement présentés de manière distincte dans les décors des sanctuaires recensés.

Mais, avant de s'attarder sur ce point il me paraît important, pour mieux comprendre les raisons de cette hégémonie de la figuration, au-devant de l'autel, de *l'Imago Pietatis* (ou de toute autre image sépulcrale du Christ), de réaffirmer la place centrale qu'occupe celui-ci dans la pratique liturgique, et la hiérarchie médiévale des espaces au sein de l'église. Dans les édifices étudiés ici, l'autel-majeur est en effet le point focal du parcours ecclésial, situé dans le lieu le plus intérieur et donc le plus sacré de l'église, puisqu'il s'agit du lieu « où l'on consacre le corps du Christ, où l'on « fait le Dieu » ». C'est en cela que l'autel pourra être directement mis en rapport, voire même assimilé métaphoriquement au corps même du Christ qui y est consacré, comme le suggère la synthèse de Bernard de Clairvaux :

« Nous avons donc à nous nourrir aujourd'hui de ses œuvres et de ses paroles ; ensuite nous recevrons, s'il nous en fait la grâce, le sacrement sans tache de son corps sur la très-sainte table de son autel »⁸³³.

Or, cette analogie entre le corps du Christ et l'autel « terrestre », l'autel de pierre de l'église, était d'autant plus marquée au moment des fêtes de Pâques et en particulier à l'occasion de la cérémonie du Jeudi saint, après la fonction *In coena Domini*, durant laquelle la table d'autel était dépouillée de ses ornements (croix et autres objets mobiles) et littéralement « dévoilée », puisque l'on en retirait l'ensemble des pièces textiles qui pouvaient alors la recouvrir, ce qui devait donc permettre, en cette occasion au moins, d'admirer les représentations peintes ou sculptées directement en avant de la table d'autel. Or, comme

⁸³² Je reviendrai d'ailleurs plus en détail sur ce point dans la dernière partie de ce chapitre.

⁸³³ *Porro altare ipsum, de quo nobis habendus est sermo, ego pro meo sapere nihil aliud arbitror esse, quam corpus ipsum Domini Salvatoris* : BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sermon IV pour la Toussaint*, éd. PL 183, col. 471-475.

l'explique Alain Rauwel, le retrait de ces nappes et ornements qui recouvraient l'autel, renvoyait, pour les liturgistes médiévaux, au dépouillement du Christ au moment de sa Passion : « l'autel nu au seuil de la nuit était le Christ nu et abandonné du Golgotha »⁸³⁴. Rien d'étonnant donc à ce que ce soit, au moment du dévoilement, la chair meurtrie du Christ émergeant de son tombeau devant les insignes de sa Passion (**fig. 8 et 16**), qui soit peinte directement sur la pierre de l'autel.

Il est intéressant de noter par ailleurs, qu'ici, comme pour l'arc triomphal, le dispositif textile « réel » est généralement doublé, sur les autels peints, par sa représentation feinte. On observera notamment à Boccioleto, sur la table d'autel de l'oratoire de San Lorenzo, une tenture rouge à motifs blancs, bordée dans sa partie haute par une frise d'arabesques dorées, peintes sur toute la devanture de l'autel et en avant de laquelle est figurée l'*Imago Pietatis*. Il en va de même à Curogna dans l'oratoire dédié à sainte Anne et saint Christophe, même si ici, l'arrière-plan de l'*Imago Pietatis*, dont le motif me semble évoquer très clairement une tenture ou un tapis, n'est pas représenté en trompe l'œil comme à Boccioleto. Enfin, à San Nazzaro e Celso de Sologno, un lien visuel s'établit directement entre l'intérieur de la tunique du Christ *Pantocrator* au centre de la *Maiestas Domini* et l'*Imago Pietatis* de l'autel dont le fond reproduit les mêmes motifs floraux (**fig. 12 et 16**). Autant d'éléments qui permettent donc de bien mettre en rapport la pratique liturgique « réelle » et l'espace de la peinture.

2. Les images canoniques du Christ dans l'alignement de l'autel

En plus de la Crucifixion du registre médian, presque systématiquement associée à la figuration de la Majesté divine dans les parties les plus hautes du sanctuaire, ces différents exemples de décors de devanture d'autel font donc intervenir une troisième image du Christ dans le prolongement de l'axe vertical du sanctuaire. À celles-ci s'ajoute bien souvent, comme nous l'avons vu dans le chapitre six, une allusion, au sommet de l'arc triomphal, au mystère de l'Incarnation et au lien maternel qui unit le Christ à la Vierge.

Or, il me semble que l'alignement vertical de ces différentes « images » du Christ dans le sanctuaire (et au niveau de l'arc triomphal) puisse faire directement écho aux prescriptions de Grégoire le Grand dans sa lettre à Secundinus (reprises par Guillaume Durand dans son *Rationale*) relatives aux trois manières les plus « convenables » de représenter le Christ dans l'église : assis sur un trône, suspendu à la croix ou reposant dans le sein ou sur les genoux de

⁸³⁴ A. RAUWEL, « Les espaces de la liturgie au Moyen Âge latin », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre / BUCEMA*, Hors-série n°2, 2008, p. 7. [En ligne], DOI : 10.4000/cem.4392.

sa Mère⁸³⁵. Trois images qui correspondent aux trois grandes étapes de la vie du Christ : son enfance et donc son Incarnation lorsqu'il est associé enfant à la Vierge, sa Passion qui s'achève sur la Croix et enfin sa Résurrection ou sa Gloire parfaitement résumées dans l'image de la *Maiestas Domini*. À celles-ci s'en ajoute également une quatrième, celle de l'Agneau, que cite également Guillaume Durand, et qui peut être utilisée pour figurer le Christ puisque :

« Jean-Baptiste montra le Christ avec le doigt, en disant : “Voici l'agneau de Dieu”. De ce fait, quelques-uns représentaient le Christ sous la figure d'un agneau, “Cependant, comme l'ombre a passé et que le Christ est vraiment homme, dit le pape Adrien (De consecrat., dist. iii, cap. Sextam), nous devons le peindre sous la forme d'un homme.” Car ce n'est pas l'agneau de Dieu qu'on doit représenter principalement sur la croix. Mais, après y avoir mis un homme, rien n'empêche de peindre un agneau dans la partie inférieure ou postérieure, puisqu'il est le véritable agneau qui porte les péchés du monde »⁸³⁶.

Or, si, comme je l'ai déjà partiellement évoqué, l'autel terrestre de l'église est un écho de l'autel où se pratique la liturgie céleste, situé devant « le trône aux quatre Vivants », c'est bien là que doit se tenir également « l'Agneau égorgé » auquel *l'Imago Pietatis* renvoie indéniablement. Néanmoins, il est important d'insister ici sur le fait que, ce n'est jamais l'Agneau, dans sa forme symbolique et atemporelle, qui est peint sur la table d'autel, mais bien le Christ-Agneau dans sa forme humaine et donc « terrestre ». L'Agneau céleste, lui, lorsqu'il est bel et bien présent dans sa forme animale, occupera toujours les parties les plus hautes du sanctuaire, de sorte que le rapport de correspondance verticale entre liturgie terrestre et liturgie céleste soit respecté⁸³⁷.

Ainsi, dans le décor des églises du corpus, ces quatre manières de représenter le Christ se rencontrent presque invariablement dans l'axe longitudinal de l'édifice, en suivant un ordre

⁸³⁵ G. DURAND, *Rationale divinarum...*, I, III, 6 : *Sciendum autem est quod Saluatoris ymago tribus modis couenientibus in ecclesia depingitur, uidelicet aut ut residens in trono, aut ut pendens in crucis patibulo, aut ut residens in matris gremio. [...]*.

⁸³⁶ G. DURAND, *Rationale divinarum...*, I, III, 6 : *[...] Quia uero Iohannes Baptista Christum digito demonstravit dicens : Ecce agnus Dei ; idcirco quiam depingebant Christum sub speci agni ; Quia tamen umbra transiuit et Christus uerus est homo, dicit Adrianus papa quod ipsum in forma humana depingere debemus. Non enim agnus Dei in cruce principaliter depingi debet, sed homine depicto non obest agnum in parte inferiori uel posteriori depingi, cum ipse sit uerus agnus qui tollit peccata mundi. [...]*.

⁸³⁷ On retrouve par exemple l'Agneau dans le décor de la voûte des sanctuaires de plusieurs grands édifices « lombards » tels que la basilique Sant'Abbondio à Côme, la collégiale Santa Maria « la Rossa » à Crescenzago, la collégiale San Lorenzo à Castiglione Olona (dans la travée juste avant le sanctuaire) et la basilique San Nicolao à Giornico.

chronologique depuis l'Incarnation, ou l'Enfance du Christ, évoquée en façade par l'image de la Vierge à l'Enfant et/ou par l'Annonciation de l'arc triomphal, jusqu'à l'association verticale dans le sanctuaire de la Crucifixion et de la *Maiestas Domini* ou d'une autre figuration du Christ trônant. Mais, il arrive également dans certaines églises, dont le décor apparaît en ce sens particulièrement remarquable, que ces quatre images se superposent une seconde fois, verticalement, dans le sanctuaire lui-même, directement dans l'axe de l'autel.

a) Un bref retour sur l'abside de la basilique Sant'Abbondio de Côme

C'est ce que l'on observe, par exemple, dans le décor riche et complexe de l'abside de la basilique Sant'Abbondio à Côme (**fig. 140-143**), déjà partiellement analysé à plusieurs reprises. En partant du bas vers le haut suivant cet axe vertical nous rencontrons ainsi, une première fois, au centre de la devanture d'autel, le Christ « suspendu à la croix », sculpté sur un bas-relief assez semblable au bandeau vertical posé au-dessus de la table d'autel de Caltignaga (**fig. 8**). De fait, le calvaire était à Côme, comme dans l'exemple piémontais, encadré par plusieurs figures de saints dont le culte avait une grande importance à l'échelle locale, ici, les saintes Liberata et Faustine dont les reliques furent solennellement réceptionnées dans la basilique en 1317, soit plus ou moins au moment de la réalisation du cycle peint de l'abside. Or, ce Christ crucifié, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, était redoublé un peu plus haut, juste au-dessus de la table d'autel au centre du cylindre absidial, dans une grande Crucifixion, plus narrative, et toujours bien visible.

Au-dessus de cette Crucifixion, la fenêtre – dont nous ne rappellerons donc pas l'importance symbolique – est surmontée, sur trois registres, d'autres fresques narratives, hautement symboliques, dans lesquelles le Christ est omniprésent. Dans la première – la Présentation au temple – il est montré à la fois dans les bras de sa mère et sur l'autel comme cela est souvent le cas dans les représentations de cet épisode considéré lui-même comme une préfiguration du sacrifice du Christ-Agneau dont les avatars sont d'ailleurs peints en troupeau juste au-dessus dans la scène de l'Annonce aux bergers. Enfin, sous la calotte théophanique, la présence du Christ-Agneau est à nouveau suggérée, mais de manière déguisée, dans la scène de la Visitation, où le jeune saint Jean-Baptiste, dans le sein de sa mère, associe déjà à l'*Agnus Dei* l'Enfant à naître de Marie (Lc 1, 39-45).

Dans la calotte elle-même, c'est ensuite, évidemment, le Christ trônant qui prend place au centre de la *Déisis*, et pourrait-on dire également au sommet de l'arc absidial, alors que, encore au-dessus de ce Christ en majesté, c'est à nouveau l'Agneau, représenté dans sa forme

la plus traditionnelle, avec son livre et sa bannière, qui figure au niveau de la clé de voûte de la dernière travée du chœur, au point le plus haut de l'église, juste au-dessus de la table d'autel.

b) L'exemple de San Salvatore à Caltignaga

Dans un contexte géographique légèrement différent, ce même phénomène d'alignement vertical des « images canoniques » du Christ se rencontre également dans le décor à fresque de l'abside du petit oratoire de San Salvatore à Caltignaga (**fig. 4**) réalisé par un artiste de l'atelier de Giovanni de Campo durant la seconde moitié du *Quattrocento*⁸³⁸. Là, dans l'axe vertical de la table d'autel, sont alignées cinq représentations différentes du Christ, se rattachant toutes aux images canoniques énumérées par Guillaume Durand. Au sommet de l'*intradós* de l'arc triomphal le Christ apparaît une première fois, enfant, sur « les genoux de sa mère ». Dans la conque absidiale, il réapparaît une seconde fois, en majesté, dans le registre théophanique où il est présenté « assis sur un trône ». Plus bas, au niveau du cylindre de l'abside, et toujours sur le même axe vertical, le Christ est de nouveau peint sur les genoux de sa mère, mais il est à présent adulte, mort et tout juste descendu de la Croix, à laquelle il est d'ailleurs directement suspendu, au-devant de la *Pietà*, sur la longue bande de pierre rectangulaire posée au sommet de la table d'autel, sur laquelle la Crucifixion centrale est encadrée par diverses figures de saints. Enfin, au centre du sanctuaire, le Christ est figuré une dernière fois sur la devanture de l'autel, où il se présente sous l'aspect d'un Christ de douleur, émergeant de son tombeau le corps meurtri et les bras croisés sur sa poitrine. Derrière lui se dresse la croix, identique à celle de la *Pietà* de l'abside avec, plantés aux extrémités de la branche horizontale, les clous qui retiennent les *flagra* qui ont servi à sa flagellation⁸³⁹, offrant ainsi une image synthétique de tous les épisodes de sa Passion.

Or, il me semble pouvoir affirmer que ce détail du clou, enfoncé dans la branche horizontale de la croix, et retenant les insignes de la Passion, se retrouvait également dans la lunette de la façade occidentale de l'église. Bien qu'à ma connaissance, aucun décor n'ait jamais été mentionné pour cette lunette extérieure, il m'a semblé pouvoir y reconnaître, dans les fragments encore visibles *in situ*, une réplique de l'*Imago Pietatis* de l'autel. Par cette symétrie des décors de la porte d'accès à l'édifice et de l'autel se crée ainsi, en plus de l'anaphore verticale de la figure christique, une correspondance longitudinale entre ces deux éléments

⁸³⁸ Pour plus d'éléments d'attribution et de datation et un rapide bilan historiographique je me permets de renvoyer directement à la fiche dédiée à cet édifice dans le volume d'annexes : vol. II p. 18 à 25.

⁸³⁹ Ce même détail se retrouve dans l'*Imago Pietatis* de la devanture d'autel de Curogna et Sologno.

architecturaux qui sont, eux-mêmes, comme je l'ai déjà signalé à de nombreuses reprises, directement associés à la personne du Christ.

c) Les portes et l'autel : les bas-reliefs sculptés de la Collégiale de Castiglione Olona.

Or, c'est précisément ce type de correspondance que l'on retrouve à la même époque entre les portes et l'autel de la collégiale de Castiglione et Olona dans la province de Varese ou elle s'additionne également avec la répétition verticale des différentes « images canoniques » du Christ dans l'axe du sanctuaire. Néanmoins, cela se fait ici selon des modalités bien différentes de celles que nous avons pu décrire pour l'oratoire de Caltignaga d'autant que, dans le cas de la collégiale, il est nécessaire de prendre également en considération l'ornementation du mobilier liturgique de l'édifice pour être en mesure de bien analyser son décor monumental.

Heureusement, grâce à une lettre adressée le 5 janvier 1432 au Cardinal Cervantes par Francesco Pizolpasso, évêque de Pavie, suite à sa visite de la collégiale en 1431, nous possédons une description du vaste ensemble d'éléments de mobiliers (*suppellettili*) liturgiques destinés à l'ornementation de l'autel majeur⁸⁴⁰. On y apprend, entre autres choses, qu'à l'origine, celui-ci était embelli d'une frise polychrome et d'un bas-relief, sculpté avec les scènes de la Naissance et de la Passion du Christ, qui devait sans doute servir de base à une grande croix d'orfèvrerie posée directement sur la table d'autel. À cette époque cependant, comme nous en informe cette même lettre de Francesco Pizolpasso, la collégiale dont « *le pareti spicavano per un uniforme colore bianco* » était encore entièrement dépourvue de fresque⁸⁴¹.

Réalisé après l'installation de ces éléments mobiliers, le programme décoratif, dont il semble important de rappeler qu'il faisait se superposer une représentation du Couronnement de la Vierge, de la Trinité et une *Imago Pietatis* ou une Crucifixion, pourrait donc avoir été conçu par Branda Castiglione et Masolino pour répondre visuellement au décor mobile du

⁸⁴⁰ Tino FOFFANO, « La costruzione di Castiglione Olona in un opuscolo inedito di Francesco Pizolpasso », *Italia medioevale e umanistica*, vol. 3, 1960, p. 153-187, ici plus particulièrement p. 183-184. Arnalda Dallaj ajoute à ce sujet que : *le suppellettili ici descritte sono all'incirca le stesse presenti in una miniatura, raffigurante un altare allestito per le celebrazione pontificale*, Arnalda Dallaj ajoute à ce sujet que : *le suppellettili ici descritte sono all'incirca le stesse presenti in una miniatura, raffigurante un altare allestito per le celebrazione pontificale, appartenente al libro Pontificale della biblioteca di Pizolpasso : A. DALLAJ, « Altare e Arredo... », p. 584, note 23..*

⁸⁴¹ T. FOFFANO, « La costruzione... », p. 153-154 ; Maria Lucia Eiko WAKAYAMA, « “Novità” di Masolino a Castiglione Olona », *Arte Lombarda*, n°16, 1971, p. 3.

sanctuaire en associant, à nouveau, des images liées à la Passion du Christ et d'autres évoquant son Enfance et sa relation à la Vierge. Par ailleurs, en considérant la présence de ce décor mobilier en plus des fresques de Masolino, on constatera qu'ici encore toutes les images « canoniques » du Christ se superposaient dans l'alignement vertical de la table d'autel.

En outre, comme le soulignait déjà Arnalda Dallaj, la présence de ce bas-relief, décrit par Francesco Pizolpasso, établissait dans l'agencement d'origine, une correspondance entre l'autel et les deux portes d'accès à l'intérieur de l'édifice⁸⁴². Sur les lunettes sculptées des deux portails d'entrée ce sont en effet, comme sur le bas-relief de l'autel, des thématiques liées à l'enfance du Christ et à sa Passion qui sont abordées, puisqu'on retrouve, à l'ouest, dans l'axe du sanctuaire la Vierge trônante avec l'Enfant sur ses genoux (**fig. 26**) alors qu'au nord est figuré le Christ émergeant de son tombeau selon la formule traditionnelle de l'*Imago Pietatis* (**fig. 27**).

*

* *

Ainsi, sans multiplier les exemples de ce type, il me semble que l'analyse de ces trois grands décors nous permet bien de nous rendre compte du rôle de ces images peintes ou sculptées au-devant de la table d'autel, qui, lorsqu'elles sont présentes, vont permettre de rendre encore plus manifeste le rôle polarisant de celui-ci au sein de l'espace ecclésial. Par leur localisation et les thématiques christologiques qui y sont abordées, elles mettent en perspective l'autel « terrestre », avec la (ou les) porte(s) d'entrée de l'édifice – elle(s)-même image(s) du Christ – autant qu'avec son équivalent céleste : l'autel d'or de l'Agneau posté au centre de la Jérusalem Messianique.

II — LE SOUBASSEMENT DU SANCTUAIRE : UNE DERNIÈRE INTERFACE ENTRE LE CHRIST ET SES FIDÈLES

Mais, au-delà de la table d'autel elle-même, le programme décoratif des sanctuaires des églises rassemblées dans le corpus de cette thèse – centré pour l'essentiel autour de la

⁸⁴² A. DALLAJ, « Altare e Arredo... », p. 576.

thématique du parallélisme entre liturgie terrestre et liturgie céleste et l'ostentation du Sacrifice à l'origine de la pratique eucharistique – se poursuit verticalement et s'achève définitivement au niveau de leurs soubassements (*zoccoli*).

1. Une autre image du Christ : Les *Velari* et marbres feints

a) Les tentures et le sanctuaire

Là, parmi les quarante-quatre exemples de décors peints encore partiellement lisibles, on constate, dans la majorité des cas (vingt-quatre⁸⁴³), la présence d'une tenture peinte (ou *velario*), accrochée fictivement à la bordure décorative qui sépare cette partie de l'abside du registre médian. Généralement privé de toute figuration, ce *velario* absidial n'en est pas moins rendu avec beaucoup de précision, témoignant de l'attention portée, par les artistes et concepteurs du programme décoratif, à cet élément en apparence purement ornemental, le plus souvent travaillé en trompe-l'œil. Il est intéressant de constater, par exemple, le soin tout particulier apporté à la question de la « fixation » de ces *velari* par le moyen de crochets, eux-mêmes représentés avec beaucoup de minutie et une certaine tridimensionnalité, comme en témoigne par exemple certains détails du *velario* de l'abside de la collégiale de Crescenzago (**fig. 73**)⁸⁴⁴. Parfois colorée, en rouge (San Salvatore de Massino Visconti), vert (Castel San Pietro) ou même en doré (San Nicolao de Giornico), cette tenture de sanctuaire est néanmoins le plus souvent représentée par un drap blanc. Cependant, même lorsqu'il est blanc, le *velario* est presque toujours agrémenté de motifs « brodés » parfois très raffinés et généralement peints en rouge. À Tirano par exemple, la tenture est « brodée » d'un élégant motif d'étoiles à huit branches. À Chironico et Lodi Vecchio elles sont agrémentées de motifs floraux stylisés (**fig. 184**). À Lentate sul Seveso enfin, la tenture, toujours blanche, est constellée de formes plus complexes s'apparentant à la fois à des étoiles et à des motifs floraux. À deux reprises seulement, à

⁸⁴³ Santa Maria « la Rossa » à Crescenzago ; Sant'Abbondio à Côme, Santa Maria la Rossa alla Conca Fallata à Milan, Santa Maria in Valtenesi à Manerba del Garda, Santa Perpetua à Tirano, San Bassiano à Lodi Vecchio, Santa Margherita à Torre de'Busi ; la « Chiesa di Villa » à Castiglione Olona ; San Remigio à Corzonese ; San Bartolomeo à Camignolo ; Sant'Ambrogio à Chironico ; San Pietro à Castel San Pietro ; Sant'Ambrogio à Cademario ; San Vigilio à Rovio ; San Zeno « dell'oselet » à Castelletto di Brenzone ; San Nicolao à Giornico ; San Giovanni in Monte à Quarona ; San Nicolò à Piove di Sacco ; Sant'Andrea à Sommacampagna ; Santa Maria dei Berici à Arcugnano ; San Salvatore à Massino Visconti, San Salvatore à Caltignaga, Santi Anna e Cristoforo à Curogna, Santo Stefano à Lentate sul Seveso et San Biagio à Bellinzona

⁸⁴⁴ Je me permets de renvoyer ici à la fiche consacrée à cet édifice, présente dans le volume d'annexes, dans laquelle est brièvement évoquée la particularité du soubassement de la collégiale de Crescenzago où le déploiement du *velario* est interrompu par l'insertion d'une scène de funérailles : voir vol. II p. 119-125.

Bellinzona et Arcugnano, le motif caractéristique des triangles blancs sur fond noir identifie la matière du *velario* à de la fourrure de vair (*pelliccia di vaio*).

Plus exceptionnel est, en revanche, le *velario* de la basilique Sant'Abbondio à Côme puisque, même s'il est aujourd'hui en très mauvais état de conservation, les restes de *sinopia* nous permettent d'affirmer qu'il devait accueillir, à l'origine, un décor figuré assez complexe, composé de plusieurs petites scènes et motifs ornementaux, accompagnés de diverses inscriptions. Par ailleurs, contrairement à tous les autres *velari* du corpus, celui-ci n'était pas uniquement retenu au moyen de crochets traditionnels, à l'image des tentures « terrestres », mais était soutenu par des anges situés physiquement « à l'arrière » du *velario* et dont seule la partie haute du corps et les ailes transparaissaient dans l'interstice entre le mur et le voile peint.

La diversité de traitements de ces tentures, de même que la minutie et le soin général accordés à leur réalisation prouvent, quoi qu'il en soit, que cet élément était conçu comme une partie intégrante et importante du programme décoratif du sanctuaire. Avec vingt-quatre occurrences, il s'agit par ailleurs du type d'ornementation de soubassement de sanctuaire le plus fréquent au sein du corpus, mais aussi le plus stable dans le temps. Il se rencontre en effet tout au long de la période étudiée et même au-delà. Bien antérieur aux limites chronologiques fixées ici, l'exemple du soubassement de l'église Santa Perpetua à Tirano témoigne de l'utilisation du motif du *velario* en Lombardie dès la fin XI^e siècle⁸⁴⁵. À cette même époque, les *velari* ornés de motifs ornementaux ou figuratifs divers sont d'ailleurs déjà extrêmement répandus dans toute la région de la Valteline (dans laquelle se trouve justement l'église de Tirano) de même que dans le reste de la Lombardie⁸⁴⁶. En Vénétie également, les *zoccoli* absidaux apparaissent très tôt ornés de *velari* comportant pour certains des motifs allégoriques, chevaleresques ou profanes⁸⁴⁷. C'est donc sans doute au tournant du X^e siècle qu'il faut faire

⁸⁴⁵En effet, si cette église a été ajoutée au corpus pour les fresques de son arc triomphal et de sa façade – toutes deux datables du début du XV^e siècle – les fresques encore visibles dans l'abside sont quant à elles bien antérieures puisqu'elles remontent à une période située entre la fin du XI^e siècle et 1170.

⁸⁴⁶À ce sujet il est possible de se référer à l'ouvrage de Fabio SCIREA, *Pittura ornamentale del Medioevo Lombardo. Atlante (secoli VIII-XIII)*, Milan, Jaca Book, 2012 ; ainsi qu'à l'article de Maria Antonietta FORMENTI, « I velari medievali dipinti in Valtellina. Lettura e confronto », *Proticum Revista d'Estudis Medievales*, n°4, 2012, p. 9-28.

⁸⁴⁷À propos de ces *velari* vénitiens, se référer en particulier à la publication de Mariangela FURLAN, « "Velaria". La pittura di zoccolo nelle chiese medievali di area veneta: l'influsso dei tessuti », *Ateneo veneto: rivista di scienze lettere ed arti*, n°8, 2009, p. 57-73 ; ainsi qu'au chapitre de Laila Olimpia PIETRIBIASI, « Il velario dipinto nelle chiese venete medievali tra IX e XIII secolo: iconografia e allegoria », dans Tarcisio BELLO et Antonio MORSOLETTA (éds.), *Studi e fonti del Medioevo Vicentino e Veneto*, vol. 3, 2006, p. 71-138.

remonter cette tradition ornementale, répandue dans toute l'Italie septentrionale où elle perdure jusqu'au début du XVI^e siècle⁸⁴⁸.

À l'image du voile (*velum*⁸⁴⁹), tendu derrière la Vierge annoncée, sur l'arc triomphal, ou celui qui peut être peint en avant de la table d'autel, le *velario* absidial rappelle les tentures véritables qui étaient accrochées autour du chœur (« *per circuitum chori* »⁸⁵⁰). Plus spécifiquement, dans le décor de ces sanctuaires qui actualisent, commentent et accompagnent d'un double « céleste » la liturgie eucharistique, ce voile – quelle que soit sa forme ou sa couleur – renvoie, à nouveau, et de manière métaphorique, au corps du Christ lui-même. Contrairement au Dieu de l'Ancien Testament, le Dieu-Christ de l'Alliance nouvelle est en effet présenté comme celui qui se « dévoile » en permettant aux élus d'accéder au sanctuaire, par la grâce de son propre sang (He 9 11-14). Or, cette « voie nouvelle et vivante » qu'inaugure le Christ, s'ouvre littéralement, d'après l'épître de Paul aux Hébreux, « à travers le voile – c'est-à-dire à travers sa chair » (He 10, 20)⁸⁵¹.

Au chapitre précédent de cette même épître, Paul décrit d'ailleurs le Saint et le Saint des Saints du Temple Juif en ces termes :

« Une tente, en effet – la Tente antérieure – avait été dressée ; là se trouvaient le chandelier, la table et l'exposition des pains : c'est celle qui est appelée : le Saint. Puis derrière le second voile était une tente appelée Saint des Saints, comportant un autel, des parfums en or et l'arche de l'alliance entièrement recouverte d'or (...) » (He 9, 2-4).

Or, comme je viens de le signaler, sous l'effet du Sacrifice du Christ, la première Tente fut abattue, ouvrant l'accès au sanctuaire. Néanmoins, dans la réalité de la pratique liturgique médiévale, le sanctuaire et l'autel demeuraient malgré tout partiellement « voilés », en ce qu'ils étaient recouverts ou entourés de différents tissus, au moins durant une bonne partie de l'année. Il n'y avait, comme nous l'avons déjà évoqué, qu'au moment des célébrations annuelles de

⁸⁴⁸ On trouve par exemple un *velario* dans l'abside de San Martino à Ronco près de Locarno dont le décor à fresque doit avoir été réalisé dans les dernières années du XV^e siècle.

⁸⁴⁹ La distinction entre *velum* et *velario* n'est pas évidente. Les deux termes dérivent en effet de la même étymologie latine. Néanmoins, le premier (*velum*), désignera d'une manière générale tout voile, tenture, toile ou rideau. À l'inverse, il semblerait que le *velario* renvoie plus spécifiquement au rideau de théâtre. Ce second terme fait donc allusion à une tenture plus lourde, plus épaisse et plissée, accrochée comme un rideau de théâtre et qui ne sera habituellement pas ornée (ou du moins historiée). C'est de cette manière en tous cas que je distinguerai ici ces deux termes.

⁸⁵⁰ G. DURAND, *Rationale divinarum...*, I, III, 34.

⁸⁵¹ L'expression était déjà présente un peu plus tôt au chapitre 6 verset 19-20 : « (...) pénétrant par-delà le voile, là où est entré pour nous en précurseur, Jésus, devenu pour le monde éternel grand prêtre selon l'ordre de Melchisédech. »

Pâques que l'autel était véritablement « dévoilé ». Mais, c'est précisément à cette occasion que la chair du Christ pouvait être consommée par le fidèle lors de la communion qui était devenue, comme je l'ai déjà évoqué, une pratique rare est essentiellement annuelle. À la base du sanctuaire, le *velario* permettait donc, dans le cadre de la pratique liturgique de l'époque, de marquer efficacement le passage de l'ancienne à la nouvelle Alliance, et de rendre une nouvelle fois visible, selon une modalité encore différente, la chair de l'Agneau, offerte en sacrifice sur la table d'autel⁸⁵². Qui plus est, dans la période et la zone géographique qui nous occupent, le lien tissé, par l'entremise du voile, entre l'Ancienne et la nouvelle Alliance, devait être d'autant plus prégnant que la pratique annuelle de la communion pouvait aisément faire écho au franchissement, lui aussi annuel, de la Seconde Tente par le Grand Prêtre pour asperger l'autel de sang sacrificiel « qu'il offre pour ses manquements et ceux du peuple » (He 9, 7).

b) « ... ce rocher c'était le Christ »⁸⁵³

D'une manière assez analogue, les parements de faux marbres, observables dans le registre inférieur des sanctuaires d'au moins sept églises du corpus⁸⁵⁴, pourrait alors également être interprété comme autant de figurations symboliques de la chair sacrificielle du Christ. De fait, à de nombreuses reprises dans le texte biblique, et en particulier au chapitre 10 de la première Épître aux Corinthiens, Paul assimile le Christ au rocher que Moïse frappa pour faire jaillir les eaux, « le breuvage spirituel » consommé pour son Salut par tout le peuple d'Israël (1Co 10, 1-4). Or, comme le soulignait Cyril Gerbron, cette formule paulinienne, souvent sortie de son contexte par les exégètes, devient progressivement valable pour tous les types de pierres qui sont ainsi fréquemment assimilées au Christ et à son sacrifice rédempteur⁸⁵⁵. Cela explique sans doute la multiplication des motifs minéraux complexes et des marbres polychromes dans

⁸⁵² À ce titre, plus encore que dans les autres exemples convoqués ici, le caractère sacré de ce voile apparaît particulièrement explicite dans le décor de l'abside de Sant'Abbondio à Côme où il est directement soutenu par des anges. La présence agissante de ces anges confère par ailleurs au *velario* de Sant'Abbondio, et ainsi à l'ensemble de l'ornementation de l'abside, une connotation euristique en insistant sur l'idée du « dévoilement » du plan divin qui apparaît ainsi « en acte ».

⁸⁵³ 1Co 10, 5.

⁸⁵⁴ On trouve ces parements de faux marbre dans les églises de Santa Maria Novella à Erbé, Santi Pietro e Paola à Brebbia, San Lorenzo dei Battuti à Vittorio Veneto, Santa Sofia à Pedemonte, l'oratoire San Bernardo à Monte Carasso, la Collégiale de Castiglione Olona et sur l'autel de San Giovanni Battista à Piana di Rossa.

⁸⁵⁵ C. GERBRON, « Christ Is a Stone : On Filippo Lippi's Adoration of the Child in Spoleto », *I Tatti studies*, vol. 19, 2016, p. 257.

la peinture religieuse italienne du *Quattrocento*⁸⁵⁶, même si, les exemples de Brebbia et de Mocchirolo montrent bien que ceux-ci étaient déjà employés bien avant cette époque⁸⁵⁷.

Comme pour les tentures, les soubassements en marbre feint sont conçus et réalisés avec un soin tout particulier et une véritable recherche d'illusionnisme. Dans le décor, relativement tardif, de Castiglione Olonne c'est même une véritable balustrade, rythmée par de petites colonnettes vues en perspective, qui orne le soubassement avec une alternance de fausses plaques de marbre rouge et bleu.

2. Travaux des Mois et autre(s) motif(s)

Cependant, malgré sa pérennité et son efficacité liturgique, le motif du *velario*, bien que parfois substitué par un faux parement de marbre, semble, si l'on se fie à l'échantillon rassemblé, avoir progressivement été remplacé, au XV^e siècle, par d'autres types de décors, dont la signification apparaît moins directement christologique.

À Ditto et Croglia, par exemple, ce sont de simples motifs géométriques qui viennent se substituer à la tenture feinte. Dans les deux cas il s'agit d'une alternance de motifs quadrangulaires blancs et noirs qui, à Ditto, sont traités en perspective, donnant de la profondeur à cette zone du sanctuaire, comme pouvait le faire les tentures précédemment décrites. Cette solution décorative paraît n'avoir qu'une fonction purement ornementale, et semble avoir totalement perdu le sens symbolique qui pouvait être attribué aux voiles ou aux parements de faux marbres réalisés en trompe-l'œil.

À San Pietro di Teglio, la tenture est remplacée par un « Calendrier » avec une personnification de chaque mois et l'évocation des travaux agricoles qui lui sont associés. Or, s'il s'agit, pour notre corpus, d'un cas unique, les cycles des Mois étaient pourtant très répandus, notamment en Lombardie et dans le Piémont déjà depuis le XI^e siècle⁸⁵⁸. Dans la province de Sondrio on rencontre, par exemple, à San Colombano à Postalesio, un *velario* mais peint avec

⁸⁵⁶ Ibid.

⁸⁵⁷ Les marbres peints font déjà partie de la culture artistique de l'ancienne « Longobardie ». À ce sujet, voir l'article de F. SCIREA, « Dipingere il marmo nella Langobardia. La sintassi ornamentale da ponte con la tarda Antichità a matrice di una cultura artistica », *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge*, 130/1, 2018, p. 213-243.

⁸⁵⁸ À l'inverse, en Vénétie il ne semble pas que ces cycles des Mois aient été particulièrement répandus.

un cycle des Mois au niveau du soubassement de l'abside et de l'arc triomphal⁸⁵⁹. En revanche, dans les exemples plus tardifs comme celui du Teglio⁸⁶⁰, la tenture disparaît totalement, laissant place à de petites vignettes historiées⁸⁶¹. Dans l'oratoire de San Bernardo à Monte Carasso, un Calendrier similaire est présent dans le soubassement de la nef avec des figures en grisaille ressortant sur un fond coloré (**fig. 154**). Ici, comme à Teglio, est présent, pour chaque mois, un *titulus* qui permet de l'identifier avec certitude. D'ailleurs, si ce thème iconographique du Calendrier est déjà présent dès le XI^e siècle en Lombardie, il se diffuse plus intensément dans le Tessin et dans la partie orientale du Piémont à partir de la fin du XIII^e siècle, en écho au succès du poème « la disputa dei Mesi » (*Disputatio mensium*) du poète lombard Bonvesin della Riva que nous avons déjà eu l'occasion de mentionner pour sa chronique panégyrique consacrée à Milan, sa ville d'origine (*De magnalibus urbis Mediolani*).

Cette évocation des travaux agricoles au niveau du soubassement, permet d'une certaine manière, de faire pénétrer le temps humain à l'intérieur de la sphère intemporelle des images théophaniques déployées dans les parties les plus hautes du sanctuaire. Cela participe donc à nouveau, selon moi, à la mise en perspective de la liturgie céleste, immuable et perpétuelle et de la liturgie terrestre rythmée par l'écoulement des saisons. Par ailleurs, le fait de placer ces représentations des travaux agricoles à la base du sanctuaire, dans le lieu le plus sacré de l'édifice, permet, par contamination, de conférer à ces images, et donc aux pratiques auxquelles elles renvoient, une sacralité tout aussi importante. En cela, ces cycles peuvent être rapprochés des images du Christ du dimanche peintes en façade, déjà commentées au chapitre 5⁸⁶² puisque, comme pour les pratiques prohibées les jours de fêtes décrites dans ces images, les travaux agricoles, représentés dans ces Calendriers absidiaux, entretiennent un lien direct avec le Christ en Majesté (peint dans la calotte ou sur la voûte) et reçoivent donc directement (et visuellement) la bénédiction perpétuelle de celui-ci. Il est de ce fait bien normal que ce type d'images, comme celles du Christ du dimanche, se rencontrent plus fréquemment, voire exclusivement, dans les zones les plus rurales du corpus.

⁸⁵⁹ M. A. FORMENTI « I velari medievali dipinti ... », p. 11-13.

⁸⁶⁰ Il existe encore d'autres exemples de ce type dans les régions du Tessin et du Varese, mais ceux-ci remontent essentiellement à la seconde moitié du *Quattrocento* et ne figurent donc pas dans le corpus de cette thèse : Romano Broggin, *La rappresentazioni dei mesi nella Svizzera italiana nella serie di Antonio da Tradate a Palagnedra e a Ronco s./Ascona e in quella di Mesocco. Con un commento frammentario tratto della « Disputa dei mesi » di Bonvesino della Riva* », Lugano, Gaggini, 1992.

⁸⁶¹ Il existe également, dans le Novarais, des exemples datant de la première moitié du XIII^e siècle, où le cycle des Mois est représenté dans le soubassement de l'abside sous la forme d'un cycle continu. C'est le cas, par exemple, à San Pietro à Fara Novarese et dans l'oratoire de San Paolo à Calogna près de Belgirate.

⁸⁶² Voir p. 157-159

3. Les Œuvres de Miséricorde et les programmes absidaux du Novarais

Dans certaines zones géographiques assez circonscrites, le Calendrier pourra toutefois être remplacé par un autre type de décor reprenant néanmoins le même agencement en vignettes. C'est ce que l'on observe, par exemple, dans l'abside San Nazzaro e Celso de Sologno et dans le soubassement du chœur carré de San Michele à Massino Visconti⁸⁶³ où les petites vignettes historiées, n'abordent plus la thématique des travaux des mois mais celle des sept Œuvres de Miséricorde⁸⁶⁴.

Dans les deux cas, le cycle s'organise en sept tableaux (**fig. 17-19**), toujours accompagnés de didascalies tracées en lettres noires sur le bandeau blanc de la bordure décorative. Celles-ci reprennent les paroles prononcées à la première personne par le Christ dans le chapitre six de l'Évangile de Matthieu où sont « instituées » les six premières Œuvres (Mt 25, 35-26) : « J'ai eu faim et vous m'avez donné à manger, j'ai eu soif et vous m'avez donné à boire, j'étais un étranger et vous m'avez accueilli, nu et vous m'avez vêtu, malade et vous m'avez visité, prisonnier et vous êtes venus me voir ». En revanche, l'ensevelissement des morts, qui n'est pas directement évoqué dans le récit biblique, est annoncé à Sologno et Massino Visconti par l'inscription suivante : « ET QUI MORTUI ERANT SEPELIVISTIS » (**fig. 19**).

Très localisés au sein de notre corpus, il semblerait bien que ces quelques exemples puissent témoigner d'une véritable particularité régionale piémontaise, puisqu'il n'existe, à ma connaissance, aucun équivalent ailleurs en Lombardie, dans le Tessin ou en Vénétie. Plus au nord cependant, dans la province de Verceil (toujours dans le Piémont), des témoignages anciens, tous écrits, signalent la présence de cycle des Œuvres de Miséricorde dans plusieurs

⁸⁶³ Dans ce cas précis il ne reste qu'une partie du programme : la troisième vignette (accueillir les pèlerins), la quatrième et la cinquième (vêtir ceux qui sont nus et rendre visite aux malades) et enfin, la légende de la sixième (visiter les prisonniers).

⁸⁶⁴ L'article de Maria Laura GAVAZZOLI TOMEA fournit des développements très intéressants à ce sujet bien que l'auteur utilise le terme de « *velari* » pour qualifier l'emplacement de ces cycles. Or ceux-ci ne sont pas, dans les exemples cités, peints sur des *velari* feints mais bien dans des vignettes, dans le soubassement de l'abside. Voir : « Strumenti per un repertorio iconografico delle pitture murali del Novarese e un'ipotesi di lavoro sui cicli delle Opere di Misericordia », *Mélanges de l'École française de Rome, Moyen Âge*, tome 106, n°1, 1994, p. 55-77.

édifices à Biandrate⁸⁶⁵, Domodossola⁸⁶⁶, Oro di Boccioleto⁸⁶⁷. Dans le Novarais, ce thème iconographique, largement diffusé, succède à la représentation du cycle des Mois (encore bien présent dans cette zone au début du XV^e siècle) et y perdure au-delà des limites chronologiques du corpus, au moins jusqu'à la fin du XVI^e siècle⁸⁶⁸.

a) Le mouvement de l'Observance et les Confréries à l'origine de l'émergence d'une iconographie nouvelle.

Dans plusieurs de ses travaux, menés sur la peinture médiévale piémontaise, Maria Laura Gavazzoli Tomea attribuait cette substitution du cycle des Mois par celui des Œuvres de Miséricorde à une urbanisation des modes de vie. Les travaux des champs auraient ainsi progressivement laissé leurs places à d'autres types d'activités humaines plus spécifiquement urbaines et avec volonté de catégorisation sociale entre les nécessiteux et les bien portants⁸⁶⁹. Cette distinction de « classe » est d'ailleurs particulièrement développée dans le cycle de Sologno, par une différenciation dans le traitement des physionomies, des coiffures et des costumes entre les deux groupes⁸⁷⁰. Néanmoins, malgré son intérêt, cette hypothèse me semble légèrement incohérente au vu des quelques exemples conservés dans le Novarais qui se trouvent tous dans des petits oratoires ruraux et non en plein cœur de centres urbains de petites ou moyennes importances.

J'adhère toutefois à la seconde partie de l'analyse de ces décors, que propose Maria Laura Gavazzoli Tomea, qui suggère par la suite que cette mutation (depuis le cycle des Mois vers celui des Œuvres de Miséricorde) s'accompagne d'un changement de conception du Temps. Avec le cycle des Mois, le déroulement de la peinture et des activités humaines qu'il figurait, étaient en effet calqué sur l'écoulement naturel des saisons, alors qu'avec le cycle des Œuvres de Miséricorde s'opère une synthèse plus complexe entre présent et futur. L'homme, figuré dans les différentes scènes, y est peint alors qu'il est en train de mettre en pratique

⁸⁶⁵ Paolo ASTRUA, « Due note documentarie su Daniele De Bosis ed alcuni aspetti del tardo Quattrocento nel vercellese », dans G. Romano (éd.), *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte*, Turin, Soprintendenza per i beni artistici e storici del Piemonte 1985, p. 161-165 et Elisa MONGIANO, « La conservazione delle scritture notarili in Piemonte tra Medioevo ed Età Moderna. Committenza privata e documentazione notarile per Daniel De Bosis », *ibid.*, p. 140-159.

⁸⁶⁶ Tullio BERTAMINI, « S. Quirico di Calice », *Oscellana*, 2, 1974, p. 57-76.

⁸⁶⁷ Pier Giorgio LONGO, *Letteratura e pietà a Novara tra XV e XVI secolo*, Novara, Associazione di storia della chiesa novarese, (studi novaresi n°6), 1986, p. 55.

⁸⁶⁸ On les retrouve à Momo, Paruzzaro (1514-1534) et Cadessino.

⁸⁶⁹ M. L. GAVAZZOLI TOMEA, « Strumenti per un repertorio iconografico... », p. 65.

⁸⁷⁰ *Ibid.*

l'enseignement qu'il a reçu (en partie durant l'office religieux). En ce sens, la peinture mêle d'emblée deux temporalités : celle d'un présent déjà en partie passé, celui de l'enseignement, et un futur déjà en acte, celui de la mise en pratique de la parole enseignée. Mais, parce que ce cycle des Œuvres de Miséricorde se trouve aux pieds de l'abside dans laquelle figurent, comme nous l'avons vu, la *Maiestas Domini* et le collègue apostolique, l'homme qui y est représenté est directement projeté, par ses bonnes actions, vers la promesse du Salut à venir⁸⁷¹. Il s'agissait donc de mettre en images, dans l'ensemble des différents registres de l'abside, ce que Pier Giorgio Longo, décrit comme : « Ce besoin d'entraide pour le Salut éternel, qui, selon les règles de l'Évangile, découle aussi de l'engagement dans la charité chrétienne »⁸⁷².

Or, il semblerait que ce changement dans la conception du Temps, de même que cette insistance à la fois sur la prédication et sur l'aide au prochain que véhiculent ces cycles absidaux, puissent être rattachés au développement particulièrement important des confréries à Novare et dans sa province, et plus spécifiquement encore aux mouvements liés à l'Observance franciscaine qui, surtout à partir du début du *Quattrocento*, modèlent profondément la vie de la société citadine et contadine de la région⁸⁷³. Nous constaterons d'ailleurs, l'impact de la prédication franciscaine et en particulier celle de Bernardin de Sienne sur d'autres détails des fresques de ces deux édifices. Au niveau de la Mandorle du Christ en majesté, on constate en effet la présence, dans les deux églises de Massino Visconti de même qu'à Sologno⁸⁷⁴, des médaillons avec le monogramme du Christ selon la formule graphique divulguée par le célèbre prédicateur franciscain (1380 – 1444)⁸⁷⁵. On sait d'ailleurs que Bernardin de Sienne visita le Piémont et les Alpes italiennes à plusieurs reprises durant la première moitié du *Quattrocento*, ce qui explique peut-être également le développement de ces détails et de ces nouvelles thématiques iconographiques dans la peinture murale piémontaise autour de 1450 et dans toute la seconde moitié du *Quattrocento*⁸⁷⁶.

Plus spécifiquement encore, il semblerait que la commande du cycle des Œuvres de Miséricorde du sanctuaire de Massino Visconti, puisse être rattachée à la *societas Sanctae*

⁸⁷¹ Ibid. p. 65.

⁸⁷² Pier Giorgio LONGO, « Per uno studio delle confraternite novaresi. Prospettive storiografiche ed indagini problematiche », *Novarien*, n°5, 1973, p. 60-109, ici plus spécifiquement p. 84.

⁸⁷³ Ibid. et « Penitenti, Battuti, devoti in Novara tra XIII e XVI secolo. Documenti e appunti per uno studio », *Bollettino storico per la provincia di novara, rivista delle società storica novarese*, 1981, p. 259-316.

⁸⁷⁴ On notera également la présence d'une représentation peinte de la stigmatisation de saint François dans le décor des parois latérales de cet édifice (voir vol. II, p. 26-37).

⁸⁷⁵ Ceux-ci sont également visibles dans l'oratoire novarais de San Salvatore à Caltignaga.

⁸⁷⁶ À Caltignaga le prédicateur est même directement représenté sur la frise qui surmonte la table d'autel en compagnie de saint François.

Martae di Gozzano, dont l'une des missions principales était de garantir l'intégrité et le Salut physique et moral des prisonniers. De fait, contrairement à ce que l'on observe à Sologno par exemple, l'inscription qui accompagne la scène relative à la cure des prisonniers de Massino Visconti n'est pas une citation littérale de l'Évangile de Matthieu « IN CARCERE ERAM ET VENISTIS AD ME », mais une formule plus spécifique et beaucoup plus ancrée dans la réalité historique de la région puisqu'elle évoque directement ce problème de la rédemption des détenus : « IN CARCERE ERAM ET REDIMISTIS ME »⁸⁷⁷. D'ailleurs, dans les autres zones géographiques où cette iconographie des œuvres de Miséricorde est employée durant la période médiévale, à Bergame par exemple dans le décor de la cathédrale San Vincenzo datant du dernier quart du XIII^e siècle, il semble que l'on puisse établir de manière tout aussi évidente un lien entre le développement de cette iconographie et celui des mouvements spirituels que l'on pourrait qualifier de « paupéristes »⁸⁷⁸.

b) Un programme eschatologique ?

Mais, s'il m'a semblé particulièrement intéressant de m'arrêter sur ces deux exemples et sur l'apparition, dans le Piémont, de ces cycles des Œuvres de Miséricorde à la base du sanctuaire, c'est parce que ceux-ci, à l'instar d'autres cycles figuratifs sur lesquels je reviendrai dans un instant, s'accordent parfaitement avec le « glissement eschatologique » du programme du sanctuaire que nous commentons un peu plus tôt. Il est en effet intéressant de constater que ces cycles des œuvres de Miséricorde – qui font directement intervenir les versets de l'Évangile de Matthieu relatifs au Jugement dernier – se développent justement dans les mêmes absides du Novarais où nous avons pu déterminer que les plaies apparentes du Christ en Majesté participaient à la requalification de la *Maiestas Domini* de l'abside, en une image plus directement eschatologique.

C'est d'ailleurs également dans la région de Novare, dans l'église de San Pietro Martire à Varallo, qu'il m'a été possible de recenser un dernier type de cycle figuratif adapté à l'ornementation du soubassement de l'abside, unique au sein du corpus, mais qui me semble également pouvoir être associé à la thématique du partage entre les justes et les damnés. Là, les vignettes historiées du soubassement figurent en effet, non plus les sept actes exemplaires que le chrétien doit accomplir afin de gagner sa place parmi les élus, mais au contraire les sept

⁸⁷⁷ M. L. GAVAZZOLI TOMEA, « Strumenti per un repertorio iconografico... », p. 68.

⁸⁷⁸ Ibid., p. 75.

péchés capitaux qui risquent de le précipiter en enfer. Parmi ces sept péchés, et malgré l'altération de la couche picturale, il est aujourd'hui encore possible d'identifier avec certitude les personnifications de l'Avidité, de l'Envie, de l'Orgueil, de la Colère, et de la Paresse, toutes individualisées par la présence d'un *titulus* peint en lettres gothiques noires sur le fond blanc.

Remplis d'inscriptions épigraphiques depuis le registre théophanique jusqu'au soubassement, les murs « parlants » de ces sanctuaires novarais se font les échos de la pratique de la prédication, en particulier franciscaine, marquée notamment par le récent passage de Bernardin de Sienne dans la région. Jointes à ces images, construites sous la forme de *loci* réunissant un petit nombre de personnages agissant dans une composition simple, ces inscriptions forment un système mnémonique, que le fidèle n'a qu'à parcourir pour entendre à nouveau la parole du prédicateur et poursuivre son cheminement vers le Salut, avec l'aide des saints (apôtres et saint locaux)⁸⁷⁹. Dans le décor de ces différents sanctuaires piémontais, il me semble donc qu'il ne soit pas tant question, comme dans la majorité des exemples précédemment étudiés, d'établir un lien entre liturgie céleste et liturgie terrestre, mais plutôt de montrer aux fidèles comment agir quotidiennement pour mener une vie vertueuse qui leur permettra d'accéder, à l'heure du Jugement dernier, à la plénitude du jardin paradisiaque, directement visible dans la calotte absidiale de San Pietro Martire à Varallo, San Nazzaro e Celso à Sologno (**fig. 11-13-14**) et San Salvatore à Massino Visconti.

*

*

*

III — « ENTRER PAR LA PORTE DU CÔTÉ »

Dans ces exemples du Novarais, comme dans l'ensemble du corpus, le cycle décoratif de l'abside (ou du sanctuaire) parvient donc bien à rendre tangible l'idée exposée par Didier Méhu, d'un basculement de « *l'iter* ecclésial », une fois arrivé à son terme, dans la « verticale du

⁸⁷⁹ Cette interprétation de la présence abondante de signes épigraphiques dans la peinture Alpine doit beaucoup aux travaux menés par Océane Acquier dans le cadre de sa thèse soutenue en mars 2021 : O. ACQUIER, *Écriture épigraphique et sermons dans les peintures murales des lieux de culte du sud de l'arc alpin du XIV^e au XVI^e siècle (Provence orientale, Ligurie, Piémont)*, thèse de doctorat en histoire et archéologie des mondes anciens et médiévaux. Université Nice Côte d'Azur : Laboratoire du CEPAM, Cultures, Environnements, Préhistoire, Antiquité, Moyen Âge, 2021, 2 vol.

Transitus, pour opérer, [essentiellement dans le cadre de la pratique de la liturgie eucharistique], la conjonction du ciel et de la terre »⁸⁸⁰. Or, avec le développement toujours plus intense de la croyance en la présence réelle du Christ dans les espèces eucharistiques, cette pratique devient véritablement une opération miraculeuse nécessitant, comme je l'ai déjà signalé à la suite de Cyril Gerbron, « l'intervention de l'Esprit Saint sur Terre »⁸⁸¹. En cela, la liturgie eucharistique suggère la possibilité d'une rencontre – dans l'espace même de l'église – entre l'humain et le divin⁸⁸², ou du moins, la possibilité d'un franchissement ponctuel des limites qui les séparent l'un de l'autre.

Magnifiquement symbolisée par l'ouverture de l'arc triomphal qui sépare les protagonistes de l'Annonciation, il me semble qu'à l'intérieur du sanctuaire, « la porte » qui matérialise cette limite à franchir et qui sépare le fidèle de la demeure céleste, soit à chercher davantage dans les multiples images du Christ qui s'y superposent. C'était d'ailleurs déjà cette même fonction que j'avais pu attribuer aux images du Christ Juge ou du Christ enfant sur l'épaule du géant saint Christophe peintes justement en association avec le seuil de l'édifice. Ce faisant j'avais rappelé qu'au chapitre 10 de l'Évangile de Jean, le Christ se présentait lui-même comme « la Porte » promettant le Salut à tous ceux qui entreront « par lui » (Jn 10, 7-10). Rien d'étonnant alors à ce que l'image du Christ soit associée autant à la porte réelle de l'église qu'à la porte symbolique du Royaume des cieux que peut constituer le sanctuaire. J'aimerais toutefois revenir dans cet épilogue sur les modes de représentation de ce « Christ-Porte », surtout à partir de la toute fin du XIII^e siècle, en m'arrêtant plus spécifiquement sur la question de la visibilité, toujours plus accrue, conférée aux cinq plaies de la Passion et en particulier de la plaie au côté⁸⁸³, qui tend à se manifester même dans des images où elle n'était par le passé pas figurée.

⁸⁸⁰ Didier MEHU, « Locus, transitus, peregrinatio. Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XI^e- XIII^e siècle) », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 37^e congrès, « Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations », Mulhouse, 2006, p. 287.

⁸⁸¹ Voir note n°514 p. 198.

⁸⁸² À ce sujet je me permets de renvoyer à l'intervention de Patrick PRETOT citée au chapitre 1 : « Le seuil et la porte : des symboles essentiels à l'expérience liturgique », dans *Le seuil, La Porte, Le Passage : Actes du colloque du 11 et 12 mai 2004 à L'institut des Arts Sacrés*, Paris, éditions Erema, 2004, p. 137-152.

⁸⁸³ Là encore, cette dernière partie reprend, corrige et approfondit certains éléments que j'ai déjà pu exposer dans un article paru en décembre 2021 : voir Pauline VASILE, « La plaie au côté du Christ : « image-limite » et seuil à franchir. Étude de ses représentations dans le décor des églises d'Italie septentrionale au XIV^e siècle », *Histoire de l'art*, n°88, 2021, p. 93-104.

1. Les manifestations diverses de la plaie au côté dans l'espace de l'église

Déjà dans les différents Jugements derniers recensés dans le corpus, qu'ils aient été peints en façade, revers de façade, sur l'arc triomphal ou dans le sanctuaire, la plaie au côté est bien souvent présente⁸⁸⁴. Or, si j'ai pu montrer avec l'exemple de Torcello que les stigmates des clous dans les mains du Christ Juge étaient visibles dans les représentations du Jugement dernier dès le XII^e siècle, il faut attendre la fin du XIII^e siècle pour qu'y apparaisse progressivement la plaie au côté⁸⁸⁵.

Dans les Jugements derniers de la dernière décennie du *Duecento* où la plaie commence finalement à apparaître, elle se manifeste dans un premier temps, simplement au niveau de la déchirure asymétrique de la tunique du Christ telle qu'on peut déjà l'observer dans les fresques de Pietro Cavallini, peintes vers 1293 dans le narthex de Santa Cecilia in Trastevere (**fig. 294**) ou, au sein du corpus, dans celle de Giotto à la Chapelle des Scrovegni (1303-1305)⁸⁸⁶. Mais, vers le milieu du XIV^e siècle, ce détail de la plaie au côté semble gagner encore en importance puisqu'une véritable ouverture – le plus souvent en forme de losange régulier – est à présent ménagée dans la tunique du Christ pour encadrer l'ostentation de la plaie, comme on l'observe dans le Jugement dernier de Viboldone et de Sant'Orsola à Côme. Un tel dispositif, était d'ailleurs déjà partiellement esquissé dans le Jugement dernier de l'abside de la basilique San Michele de Crémone (fin XIII^e siècle) où la plaie au côté, placée très haut sur la poitrine du Christ, est visible dans une déchirure, déjà très régulière, de la tunique.

Or, c'est précisément à partir du milieu du XIV^e siècle, que la monstration des plaies, et en particulier de celle du côté, me semble devenir de plus en plus récurrente dans les images présentes en façade d'église ou dans le sanctuaire. C'est de cette époque que date, par exemple, la diffusion de l'*Imago Pietatis*, dont nous avons pu voir qu'elle ornait bien souvent le portail⁸⁸⁷ ou la devanture d'autel des églises ici recensées, de même que celle du Christ du dimanche.

⁸⁸⁴ On la voit de manière ostensible dans la chapelle Scrovegni de Padoue, de manière plus discrète dans le Jugement dernier de l'abside de San Pietro in Marvino à Sirmione, au revers de l'arc triomphal de l'abbatiale de Viboldone, sur la paroi septentrionale de l'oratoire des Santi Ambrogio et Caterina à Solaro, sur celui de la façade de Santa Maria dei Ghirli à Campione d'Italia et probablement sur celui aujourd'hui disparu de la façade de la basilique San Zeno Maggiore à Vérone.

⁸⁸⁵ Dans les exemples les plus précoces de Jugement dernier recensés dans le corpus, par exemple ou Sant'Andrea de Sommacampagna (v. 1303) on constatera d'ailleurs son absence.

⁸⁸⁶ J'ai déjà eu l'occasion de mentionner brièvement ce détail du traitement de la tunique du Christ dans les Jugements derniers italiens dans le chapitre 3.

⁸⁸⁷ L'*Imago Pietatis* orne, pour rappel, les lunettes de portails principaux ou latéraux de l'oratoire Porrò de Lentate sul Seveso, de l'église de Santa Perpetua à Tirano, de la Collégiale de Castiglione Olona, du sanctuaire de la Beata Vergine del Pilastrello à Dovera (« *Chiesa dei Santoni* »), de l'église de San Biagio à Bellinzona et de celle de l'oratoire de San Salvatore à Caltignaga.

D'ailleurs, bien que le corpus de cette thèse n'en compte qu'un seul exemple, l'image de la façade de san Pietro di Feletto (**fig. 274-276**) me semble particulièrement significative puisqu'on y observe le même dispositif de mise en valeur de la plaie au côté que celui que je décrivais à l'instant dans les Jugements derniers de Viboldone et Sant'Orsola.

Plus tard, vers le milieu du *Quattrocento*, dans les quelques théophanies absidiales piémontaises dans lesquelles les stigmates du Christ apparaissent⁸⁸⁸, c'est à nouveau ce même traitement de la tunique du Christ, ajourée en forme de losange, qui permet de rendre plus ostensible la blessure sanguinolente du Christ à son flanc droit (**fig. 5 et 11 et 12**). En dehors du corpus, mais dans un contexte géographique et artistique assez proche et, cette fois, au milieu du XIV^e siècle, on retrouve ce même mode d'ostentation de la plaie au côté dans les fresques de l'église abbatiale de Pomposa⁸⁸⁹. Dans le vaisseau central de la nef de cette église, entièrement traversé par des images à caractère eschatologique, le Christ « stigmatisé » se rencontre d'ailleurs d'un bout à l'autre du parcours ecclésial. Au revers de façade, le Christ, figuré à deux reprises dans les différents registres du Jugement dernier, apparaît une première fois debout, tout en haut de la composition, ne laissant entrevoir que sa plaie au côté à travers une ouverture quadrangulaire de sa tunique (**fig. 295**). Plus bas, la seconde représentation du Christ Juge, dans sa gloire lumineuse, sépare les justes et les damnés d'un geste contraire de ses deux mains percées mais sans que la plaie au côté ne soit visible (**fig. 296**). Or, à l'opposé, dans l'abside, le Christ de la Seconde Venue, peint par Vitale da Bologna (v. 1351)⁸⁹⁰, qui n'est pas tout à fait un Christ Juge, laisse à nouveau apparaître la blessure à son flanc dans l'ouverture quadrangulaire de sa tunique magnifiée ici par la présence d'un large liseré rouge (**fig. 297**). Dans cette église, nous avons donc un premier exemple de théophanie hybride, proche de celles que nous avons pu observer dans le Novarais, qui mêle des éléments empruntés à la *Maiestas*

⁸⁸⁸ Il s'agit, pour rappel, des Christ en majesté peints dans les sanctuaires de San Salvatore à Caltignaga, San Nazario e Celso à Sologno, San Pietro Martire à Varallo, San Martino à Bolzano Novarese, San Salvatore à Massino Visconti, San Michele à Massino Visconti et San Giovanni Battista à Piana di Rossa.

⁸⁸⁹ Au sujet de cet édifice et de son décor pour lequel il existe une bibliographie relativement abondante je me permets de renvoyer ici à une liste non exhaustive d'ouvrages fondamentaux : Mario SALMI, *L'abbazia di Pomposa*, Milan, Amilcare Pizzi editore, 1966 ; Letizia CASELLI, *L'abbazia di Pomposa, Guida storica e artistica*, Trévise, Canova, 1996 ; Carla DI FRANCESCO et Antonio SAMARITANI (dir.), *Pomposa: storia, arte, architettura*, Ferrare, Carbo editore, 1999 ; C. DI FRANCESCO et Antonio MANFREDI (dir.), *L'abbazia di Pomposa : un camino di studi all'ombra del campanile (1063-2013)*, atti della Giornata di Studi Pomposiani, Ferrare, edizioni cartografica, 2013 ; Marcello SIMONI, *I misteri dell'abbazia di Pomposa. Immagini, simboli e storie*, Milan, La nave di Teseo, 2017.

⁸⁹⁰ Sans revenir en détail sur la parenté des fresques de l'abbaye de Pomposa et de celle de Viboldone, je me contenterai de renvoyer aux éléments déjà avancés à ce sujet dans les chapitres 3.

Domini à d'autres plus directement liés à l'iconographie du Jugement dernier telle qu'elle se fixe à la fin du XIII^e siècle, avec la manifestation toujours plus ostensible de la plaie au côté.

À cela s'ajoute la multiplication, surtout à partir du milieu du XIV^e siècle, des représentations « Over Size » de la Crucifixion directement au-dessus de l'autel majeur⁸⁹¹. Celles-ci viennent même, dans certains cas, se substituer totalement à la théophanie, reléguée, surtout dans les églises à chevet plat qui fleurissent durant cette période, au niveau de la voûte. Ce nouvel agencement inverse ainsi les rapports hiérarchiques entre l'image « historique » relatant le moment de la stigmatisation et la vision théophanique atemporelle, conférant une visibilité toujours plus accrue à la première au détriment de la seconde.

2. La plaie au côté du Christ : « image limite » et seuil à franchir.

Au seuil de l'édifice et dans le sanctuaire, la plaie au côté du Christ accompagne donc, surtout à partir du milieu du *Trecento*, la méditation et le cheminement du fidèle vers le Salut. Or, qu'est-ce que cette image si ce n'est une invitation au franchissement et à la pénétration du corps ouvert du Christ ? En revenant au texte biblique, on constate en effet que l'épisode de la transfixion, comme le faisait justement remarquer Georges Didi-Huberman⁸⁹², est marqué par l'évocation des paroles du prophète Zacharie qui suggère de faire de la plaie au côté une fenêtre ouverte vers l'intériorité du Crucifié pour voir « *dans* celui qu'ils ont transpercé »⁸⁹³. Or, il me semble que cette expression elle-même puisse être interprétée comme une invitation, non pas seulement à *voir*, mais à *toucher* et à pénétrer *dans* le Christ transfixé, puisqu'il existe, dans la pensée chrétienne, une indéniable confusion entre visualité et tactilité, particulièrement prononcée en ce qui concerne les stigmates. Le Christ n'invite-t-il pas lui-même Thomas à « porter son doigt à ses mains » creusées, « d'avancer sa main et la mettre dans son côté » transfixé, afin de voir et de croire en sa Résurrection (Jn 20, 27) ?

Par ailleurs, si nous avons pu voir, toujours à partir du XIV^e siècle, que les cinq plaies de la Passion et le Saint-Sang pouvaient faire l'objet d'un culte particulier, la plaie au côté est également, et à elle seule, un support de méditation à part entière, au moins depuis le XII^e siècle. Dans sa lecture exégétique du Cantique des Cantiques, Bernard de Clairvaux, dans la lignée de Grégoire le Grand, identifiait ainsi la « fente du rocher », évoquée dans le Cantique, à la

⁸⁹¹ Ce point a déjà été développé plus en détail dans le chapitre 9.

⁸⁹² Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image ouverte : Motifs de l'Incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, p. 49.

⁸⁹³ Si l'on s'en tient à la traduction littérale du verset tel qu'il est écrit dans la Vulgate : « *Videbunt in quem tranfixerunt* ».

cinquième plaie, faisant de cette brèche – et donc de la plaie – un refuge, un lieu de rédemption et de connaissance. Plus tard, au XIII^e siècle, franciscains (et dominicains) reprennent à leur compte et exagèrent encore cette dévotion cistercienne envers la cinquième plaie, faisant de celle-ci le lieu de résidence de saint François, comme en témoigne, par exemple, l'une des anecdotes reprise du pape Grégoire IX par Thomas d'Ecceleston⁸⁹⁴ et déjà citée par Daniel Russo⁸⁹⁵. Dans ce petit texte, le chroniqueur franciscain relate un épisode mettant en scène deux hérétiques vénitiens, convertis par la suite, qui avaient critiqué un cardinal légat professant la supériorité de saint Françoise sur saint Jean l'évangéliste, puisque seul le premier avait reçu dans sa chair les stigmates de la Passion. Mais une nuit, le Christ apparut en songe aux deux hérétiques, accompagné de ses apôtres « *quasi in forma iudicii* ». Face aux deux hérétiques le Christ affirma d'abord son amour pour saint Jean en se penchant vers lui⁸⁹⁶, après quoi il ouvrit sa tunique pour dévoiler aux deux hérétiques la plaie de son côté. Là ils purent voir saint François entièrement établi à l'intérieur : « *intra pectus suum apertissime (...) totaliter inclusit interius* ». Rédigée en 1258, cette chronique est contemporaine des prédications de Bonaventure qui insistait également sur l'importance de la méditation sur la plaie au côté⁸⁹⁷. En prenant précisément l'exemple précédemment cité du geste de saint Thomas, Bonaventure enjoint la « servante du Seigneur » à ne pas simplement regarder ou toucher les stigmates mais à entrer « tout entière par la porte du côté », suivant ainsi l'exemple de saint François pour pénétrer « jusqu'au cœur de Jésus lui-même » et s'unir ainsi totalement avec le Christ⁸⁹⁸. De

⁸⁹⁴ THOMAS DE ECCLESTON « De Adventu Fratrum Minorum in Angliam », dans John Sherren Brexer (éd.), *Monumenta Franciscana*, Londres, Longmans and Roberts, 1858, p. 63-64.

⁸⁹⁵ Daniel RUSSO, « Saint François, les Franciscains et les représentations du Christ sur la croix en Ombrie au XIII^e siècle. Recherches sur la formation d'une image et sur une sensibilité esthétique au Moyen Âge », dans *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Âge et Temps modernes*, tome 96, n°2. 1984, p. 660.

⁸⁹⁶ THOMAS DE ECCLESTON, « De Adventu... » : *Viderunt autem ipsum Dominum Jesus reclinantem se in gremio Sancti Johannis et ipsum sibi ad confirmationem suae opinionis ostensum [...]*, p. 63.

⁸⁹⁷ D. RUSSO, « Saint François... », p. 661.

⁸⁹⁸ BONAVENTURE, *De la Perfection de la vie*, chap. VI « Un souvenir de la Passion de Jésus-Christ » : « Approchez-vous donc en vous appuyant sur les pieds de vos affections, approchez-vous de Jésus couvert de blessures, de Jésus couronné d'épines, de Jésus attaché au gibet de la croix, et avec le bienheureux apôtre Thomas, non seulement regardez en ses mains les traces des clous, non-seulement portez votre main dans son côté, mais par la porte de ce même côté pénétrez entièrement jusqu'à son cœur, et là transformée par l'ardeur violente de votre charité en votre Sauveur crucifié, attachée aux clous du divin amour, transpercée de la lance de la dilection jusque dans les profondeurs de votre âme, blessée des coups d'une compassion intime, ne cherchez, n'ambitionnez, ne voulez d'autre consolation que celle de pouvoir mourir sur la croix avec Jésus-Christ. Alors criez-vous avec l'Apôtre: *Je suis attachée à la croix avec Jésus-Christ, Je vis, ou plutôt ce n'est plus moi qui vis, mais Jésus-Christ qui vit en moi* ». Traduction de M. Berthumier, *Œuvres Spirituelles de S. Bonaventure*, Tome 6, Paris, Louis Vivès, 1855, p. 566-567.

même dans l'*Anima Christi*⁸⁹⁹, l'un des hymnes eucharistiques composés au XIV^e siècle pour accompagner la pratique de l'élévation de l'hostie (dont j'ai mainte fois souligné l'importance dans la zone géographique ici considérée) il est question de s'abreuver et de se laver dans le sang du Christ autant que de se cacher directement à l'intérieur de la plaie :

« Anima Christi, sanctifica me / Corpus Christi, salva me / Sanguis Christi, inebria me / Aqua lateris Christi, lava me / Passio Christi, conforta me / O bone Jesu, exaudi me / Intra tua vulnera absconde me / Ne permittas me separari a te / Ab hoste maligno defende me / In hora mortis meae voca me, / Et jube me venire ad te, / Ut cum Sanctis tuis laudem te / In saecula saeculorum. / Amen ».

Enfin, plusieurs chroniques anciennes évoquent également les pratiques des pèlerins des derniers siècles du Moyen Âge qui touchent et mettent leurs mains entières, leurs têtes ou leurs corps dans la fente du Golgotha réalisant par là-même le fantasme mystique de pénétrer le corps du Christ par sa plaie – à laquelle la fente est associée –, et ceux sur le lieu même de sa Crucifixion⁹⁰⁰.

Ces diverses pratiques, de même que la multiplication des textes exégétiques et des méditations sur la plaie, expliquent donc très certainement la prolifération de la représentation imagée de cette dernière, à l'intérieur comme à l'extérieur de l'espace de l'église. En dehors même de la sphère de l'art monumental, la représentation autonome de la plaie au côté, parfois accompagnée des insignes de la Passion se multiplie d'ailleurs également, toujours à la même période, dans le domaine de l'enluminure, comme en témoigne l'exemple du folio 331 r. du *Bréviaire de Bonne de Luxembourg*, réalisé en 1345 (**fig. 299**). Particulièrement intéressantes pour l'argument qui nous intéresse, ces miniatures de la plaie au côté, représentée de manière verticale, rappellent aussi bien la forme de la mandorle du Christ en majesté que celle d'un sexe féminin. Cette image évoque ainsi à la fois la Gloire et la « maternité » du Christ, grâce au sang et à l'eau qui s'écoulent de sa plaie (plus que par son sexe), il « enfante » l'Église et les sacrements. Déjà présente dans l'exégèse dès les premiers siècles⁹⁰¹, cette vision « maternelle »

⁸⁹⁹ Sans doute composé dans la première moitié du XIV^e siècle, l'origine exacte de ce texte reste malgré tout assez difficile à déterminer.

⁹⁰⁰ Yamit RACHMA-SCHIRE, « Christ's side-wound and Francis' stigmatization at La-Verna: reflections on the Rock of Golgotha », dans Isabella Augart, Maurice Saß, Iris Wenderholm (éds.), *Steinformen: Materialität, Qualität*, Berlin, De Gruyter, 2019, p. 48-50.

⁹⁰¹ L'enfantement ou la création de l'Église depuis la plaie du Christ est notamment comparé chez Ephrem de Nisibe à la création d'Ève depuis la côte d'Adam. EPHREM DE NISIBE : « « [De son côté] sortie du sang et de l'eau », c'est-à-dire l'Église elle-même, édifiée sur le Christ ; de même l'épouse d'Adam fut elle tirée de son

du Christ s'affirme véritable au XII^e siècle, conjointement au développement des méditations sur la plaie déjà précédemment citée, et dans les mêmes milieux puisqu'on la retrouve dans un premier temps dans les écrits de théologiens cisterciens comme Bernard de Clairvaux ou Ælred de Rievaulx⁹⁰² avant qu'elle ne se développe finalement dans la mystique féminine et chez les théologiens franciscains⁹⁰³. Il me semble, par ailleurs, que l'association de la mandorle à la plaie ne soit pas fortuite puisqu'elle s'accorde avec l'interprétation que l'on peut donner à l'apparition toujours plus récurrente de cette dernière sur le Christ Juge ou dans d'autres images théophaniques à partir de la fin du XIII^e siècle. En devenant le signe de la Majesté divine, la plaie suggère en effet la possibilité d'un accès à la Rédemption que le Christ lui-même autorise à certains et refuse à d'autres « en vertu des souffrances endurées et ressenties pour le rachat de l'humanité [...] et non plus en tant que dieu infaillible et impassible »⁹⁰⁴, comme cela pouvait être le cas dans les figurations antérieures de la *Maiestas Domini* ou du Jugement dernier.

À la fois signe de la Majesté du Christ et lieu de connaissance, de quiétude et d'« enfantement » de l'Église, ces différentes lectures exégétiques de la transfixion et les méditations théologiques sur la plaie au côté la présentent donc bien comme le lieu d'une communication entre l'humain et le divin, laissant s'échapper les sacrements autant qu'elle accueille ceux qui demandent à être sauvés et qui le peuvent. Augustin résumait d'ailleurs déjà

côté. La côte d'Adam c'est son épouse, et le sang de Notre-Seigneur c'est son Église. La mort sortit de la côte d'Adam et la vie du côté de Notre-Seigneur », *Commentaire de l'Évangile concordant ou Distessaron*, XX, 11, Louis Leloir (éd.), Paris, Cerf, 1966, p. 380.

Cette idée sera par ailleurs reprise et enrichie par Augustin, comme nous le verrons un peu plus loin.

⁹⁰² Chez Ælred de Rievaulx, la plaie au côté renvoie tout autant à la fente du rocher décrite dans le Cantique des cantiques, qu'aux seins nourriciers de l'Épouse et de la mère : ÆLRED DE RIEVAULX, *La vie de recluse*, 31, traduction de Charles Dumont, Paris, Cerf, 1961 : « Alors un des soldats lui ouvrit le côté de sa lance, et il en sortit du sang et de l'eau. Vite, hâte-toi, va manger le rayon avec ton miel, va boire ton vin avec ton lait. Car le sang se change en vin pour t'enivrer et l'eau devient le lait pour te nourrir. Vraiment des fleuves ont jailli pour toi de la pierre, des trous ont été percés dans la muraille de son corps : les blessures de ses membres, au creux desquelles, comme la colombe, tu peux t'aller blottir les baisant une à une. [...] ».

⁹⁰³ On retrouve par exemple chez Bonaventure, la relation entre la naissance des sacrements et les humeurs s'écoulant de la plaie du Christ lorsque citant saint Augustin il suggère que « “du côté du Christ dormant se sont écoulés les sacrements” lorsqu'en a coulé le sang et l'eau “au milieu de la place” c'est-à-dire l'Église qui est le corps mystique, afin que nous soyons vivifiés par lui » : BONAVENTURE, *Sermones Dominicales*, sous la direction de Jacques-Guy Bougerol, OFM, Quaracchi, Sermo 4, Dominica Tertia Adventus, v. 6 p. 159.

J'ai repris ici la traduction de ce passage, également cité en Latin par Vicki-Marie PETRICK dans son article « *Unctio* : la peinture comme sacrement dans la Pietà de Giovanni Bellini à la Pinacothèque Vaticane », *Images Re-vues*, 10/2012, [En ligne].

⁹⁰⁴ D. RUSSO, « Le Christ entre Dieu et Homme dans l'art du Moyen Âge en occident (IX^e-XV^e siècles) essai d'interprétation iconographique », dans Jacques Le Goff et Guy Lobrichon (éds.), *Le Moyen Âge aujourd'hui, trois regards contemporains sur le Moyen Âge, histoire, théologie, cinéma*, Actes de la Rencontre de Cerisy-la-Salle (juillet 1991), Paris, Cahiers du Léopard d'Or n°7, p. 256.

cet argument en analysant le vocabulaire employé par Jean pour narrer le moment de la transfixion (Jn 19, 34). Il note que celui-ci « s'est servi d'une expression choisie à dessein, il ne dit pas : il frappa ou blessa son côté [...] ; mais « il ouvrit [*aperuit*] son côté », pour nous apprendre ainsi qu'il ouvrait la porte de la vie d'où sont sortis les sacrements de l'Église, sans laquelle on ne peut avoir d'accès à la véritable vie »⁹⁰⁵.

Dans ce contexte, l'ensemble des images précédemment décrites et qui font coïncider l'ostentation de la plaie au côté, ou le moment de la transfixion lui-même, avec l'entrée de l'église ou la table d'autel me semblent plus que jamais pouvoir être interprétées comme autant de figurations de la « Vraie Porte » (*Janua Vera*⁹⁰⁶) de l'évangile de Jean. Véritable refuge des justes, cette « Porte » n'est donc pas « uniquement » le Christ mais aussi et surtout l'ouverture de son flanc, visible ou simplement suggérée, et que le fidèle est invité à pénétrer en entrant dans l'église et à l'intérieur même de celle-ci alors qu'il chemine physiquement et visuellement à travers l'édifice et son décor.

⁹⁰⁵ AUGUSTIN D'HIPPONE, « Traité sur saint Jean » XX, 2, dans Raulx (éd), *Œuvres complètes de saint Augustin*, Bar-le-Duc, Louis Guérin, 1872, p. 139.

⁹⁰⁶ Selon l'expression de l'abbé Suger : « *Clarificet mentes, ut eant per lumina vera / ad verum lumen, ubi Christus janua vera.* » : SUGER, *De Administratione*, II, 3-5.

CONCLUSION

Par le moyen d'une étude sérielle et quantitative d'images monumentales je cherchais, dans le cadre de cette thèse, à comprendre les interactions entre le décor figuré et les différents espaces de l'église médiévale italienne. En partant d'une certaine conception de l'édifice ecclésial médiatisée par la compilation de Guillaume Durand dans son *Rationale divinatorum officiorum*, je souhaitais comprendre le rôle joué par les images, adhérentes à la paroi de l'église, dans le processus de sacralisation de l'édifice ecclésial et la division interne de ce *locus oratori* en apparence unifié. Reprenant à mon compte la description de l'église médiévale proposée par Jérôme Baschet qui la décrit comme « le lieu sacré par excellence, qui polarise l'espace social [...] mais [dont] l'unité s'ouvre dynamiquement pour déployer, en son intérieur, un *iter* scandé par une série de seuils réitérés, à franchir comme autant d'épreuves (*adversa*) »⁹⁰⁷ ; j'ai plus spécifiquement décidé de concentrer mon attention sur le décor appliqué aux différents lieux de transitions (ou seuils) qui marquent, depuis l'extérieur de l'édifice, le passage entre deux espaces jouissant d'un degré de sacralité différent. Dans cette perspective, le décor des murs extérieurs de l'église, et plus spécifiquement encore les abords de l'entrée principale, en tant qu'interface entre l'intérieur et l'extérieur du lieu culturel, devaient, bien entendu, constituer une part importante de ma recherche, de la même manière que le mur de revers de façade. Ensuite, à l'intérieur de l'église, il me fallait prendre en considération la séparation entre la nef et le sanctuaire (l'arc triomphal) et, au terme de l'*iter* ecclésial, la véritable « Porte du ciel » que constitue le sanctuaire et l'autel majeur qu'il renferme.

Ainsi, bien que l'étude sérielle menée dans le cadre de cette thèse s'inscrive dans la lignée des réflexions menées depuis la fin des années 1980 au sujet de l'image médiévale en contexte ecclésial, elle diffère, par son objet d'étude et sa méthode, de la majorité des travaux menés jusqu'à présent dans ce domaine. Il ne s'agissait en effet, ni de mener une étude proprement

⁹⁰⁷ Voir note n°32 p. 26.

Conclusion

iconographique, ni une analyse de l'organisation d'ensemble du programme décoratif des édifices ecclésiastiques de la période médiévale. Mon étude des décors ecclésiastiques se fonde en fait sur un troisième type d'approche, plus singulier, en s'intéressant, quelle que soit leur iconographie, aux images adhérant à certains espaces précis au sein de l'église (façade, revers de façade, arc triomphal et sanctuaire).

Néanmoins, cette démarche étant avant tout partie d'une hypothèse, celle de la présence récurrente de certains thèmes iconographiques dans le décor de ces différents espaces, il était évident que l'aspect iconographique de la recension devait jouer un rôle capital dans la confirmation ou l'infirmité des hypothèses de départ de ce travail.

Ayant préalablement supposé et observé l'existence de certaines constantes dans l'ornementation des espaces de la façade, de la contre-façade, de l'arc triomphal et du sanctuaire des églises italiennes des derniers siècles du Moyen Âge, j'ai souhaité vérifier ces hypothèses en procédant à un recensement le plus systématique possible de ces différents décors au sein d'un territoire d'abord très étendu qui regroupait dans un premier temps l'ensemble de ce que l'on peut appeler « l'Italie septentrionale », un espace géographique s'étendant ainsi de la Ligurie au Frioul et incluant la totalité du Piémont, de la Lombardie, du Trentin-Haut-Adige, de la Vénétie et de l'Émilie-Romagne actuels. Néanmoins, ce premier découpage géographique restait encore très large et surtout toujours trop tributaire des frontières administratives et religieuses contemporaines dont il fallait réussir à s'affranchir, pour finalement retrouver un territoire, ou un ensemble de territoires, suffisamment homogène.

L'une des premières étapes de mes recherches consista donc à retrouver, au moins en partie, les réalités politiques, culturelles, religieuses et topographiques de l'Italie médiévale. Ce travail m'a permis de redéfinir avec précision le cadre de mon enquête. Celle-ci s'est donc finalement concentrée, d'un point de vue géographique, sur une aire s'étendant d'ouest en est de la province de Verceil, dans le Piémont actuel, à la province de Belluno en Vénétie, tout en incluant au nord l'actuel canton du Tessin. Sur le plan chronologique, la prise en considération des différentes réalités politiques, religieuses et artistiques du territoire en question n'a fait que réaffirmer la pertinence du cadre chronologique précédemment fixé, allant du milieu du XIII^e siècle au milieu du XV^e siècle.

Le territoire d'enquête ainsi défini correspondait presque entièrement à la zone d'expansion maximale de la domination des Visconti dans le nord de la péninsule (voir Carte n°1). À l'intérieur de celui-ci, outre une homogénéité politique, topographique et artistique, j'ai cherché à mettre en avant, à une échelle plus restreinte, les délimitations que l'on pourrait

Conclusion

qualifier de « religieuses » entre les différents diocèses. C'est pour cette raison que, plus qu'un classement purement régional ou chronologique, les cent-quatre églises rassemblées dans le corpus sont avant tout classées en fonction de leurs diocèses de rattachement⁹⁰⁸. L'objectif de cette délimitation était évidemment de constater le degré d'influence de ces différents facteurs (politique, religieux, culturel et topographique) sur l'ornementation des espaces liminaux au sein des églises. Je souhaitais, plus spécifiquement, être en mesure de faire émerger d'éventuels particularités locales, ou chronologiques dans le choix de l'ornementation de ces espaces, ou au contraire de constater le caractère immuable de certains arrangements iconographiques au sein des édifices, sur l'ensemble de la période traitée, quel que soit leur ancien diocèse de rattachement.

Au terme de cette étude, rassemblant donc un corpus de plus de quatre-cent-dix images réparties sur les façades, contre-façades, arcs triomphaux et sanctuaires de plus de cent-quatre édifices, plusieurs constats s'offrent à nous.

Dans un premier temps, l'enquête a permis de déterminer certaines inégalités dans la répartition géographique des édifices recensés, qui se concentrent en majorité sur la partie lombarde de la zone étudiée et dans l'actuel canton du Tessin, offrant un paysage beaucoup plus clairsemé dans le territoire de l'actuelle Vénétie. Ce premier constat pourrait en partie s'expliquer par le poids politique et religieux exercé par l'archevêché de Milan et la cour des Visconti, durant toute la période étudiée. D'autre part, la multiplication des petites chapelles subsidiaires dans la zone correspondant à l'arc subalpin, s'explique assez bien en raison de la topographie particulière de ce territoire, qui complique le déplacement régulier des fidèles vers la *pieve* ou la paroissiale dont ils dépendent, comme en témoigne l'exemple éloquent de l'église de San Gottardo à Cannobio sur les rives du Lac Majeur⁹⁰⁹. Cela explique d'ailleurs la présence majoritaire au sein du corpus de chapelles subsidiaires de modestes dimensions. Malgré tout, il me faut reconnaître ici l'une des limites de ma démarche sérielle, qui, dans une volonté de prendre en considération un large territoire, devait se heurter aux réalités de la recherche et aux difficultés des enquêtes de terrain, qui n'ont malheureusement pas pu, dans le cadre restreint de la thèse, être menées de manière aussi systématique pour la Vénétie que pour la partie lombarde du corpus.

⁹⁰⁸ Pour le détail du corpus, je me permets ici simplement de renvoyer le lecteur à l'Index des noms de lieux disponible à la fin du présent volume de même qu'à l'ensemble du second volume consacré à l'étude plus ou moins détaillée des cent-quatre édifices qui le compose.

⁹⁰⁹ Pour le détail se référer à la fiche dédiée à l'édifice dans le second volume : vol. II, p. 65-67.

Conclusion

Du point de vue chronologique, le déséquilibre observable entre les images réalisées dans la seconde moitié du *Trecento*, très largement majoritaires, et celles produites dans la seconde moitié du *Duecento* ou au début du XV^e siècle, doit évidemment être nuancé par la prise en considération de la perte de nombreux décors anciens et par la difficulté de datation et d'attribution de la plupart des décors recensés. Néanmoins, il me semble tout de même que l'importance de la production artistique de la seconde moitié du *Trecento* puisse être mise en lien avec le climat d'émulation artistique favorisé par l'expansion des seigneuries Visconti, Scaligeri et Carreresi dans le sillage desquelles furent construits et décorés de nombreux édifices publics ou semi-privés.

En ce qui concerne les décors eux-mêmes, le recensement systématique de ceux de la façade, de la contre-façade, de l'arc triomphal et du sanctuaire, ont permis de constater une véritable disparité dans leur existence et leur conservation d'un espace à l'autre. Sur l'ensemble des édifices recensés, ce sont ainsi soixante-quinze décors de sanctuaire qui ont pu être répertoriés, contre cinquante-neuf décors d'arcs triomphaux, soixante décors extérieurs et seulement vingt-sept décors de contre-façades.

Outre l'évidence de la prise en considération des détériorations et disparitions, qui peuvent en partie expliquer ces différences, j'ai montré dans le chapitre 4, à travers l'analyse plus particulière de cinq églises du corpus présentant un décor complet et unitaire, que la présence et la nature des images peintes ou sculptées sur les parois de l'église semblent être intrinsèquement liées au degré de sacralité de l'espace auquel elles adhèrent, n'accordant pas toujours un traitement particulier au mur de contre-façade.

En ce qui concerne l'hypothèse de départ, l'enquête a finalement montré qu'il existe bien, pour l'ensemble de l'aire géographique et de la période chronologique traitées, un répertoire privilégié de thèmes iconographiques employés pour l'ornementation de la façade, la contre-façade, l'arc triomphal et les différents registres du sanctuaire.

En s'en tenant à une simple approche quantitative, nous pourrions ainsi résumer l'argument en signifiant que, sur l'ensemble des images et décors recensés pour les parties extérieures de l'édifice, et plus spécifiquement aux abords de la porte d'entrée, la représentation du géant saint Christophe a pu être comptabilisée dans plus de 48 % des cas et la Vierge à l'Enfant dans 35 % d'entre eux. À celles-ci viennent s'ajouter plusieurs images à consonances eucharistiques telles que l'*Imago Pietatis* ou la Crucifixion.

Conclusion

Au revers de façade, même si les décors comptabilisés sont beaucoup moins nombreux que pour les autres espaces considérés, l'enquête a révélé la présence, dans un peu moins de 34% des exemples recensés, d'une composition sur le thème du Jugement dernier.

Au niveau de l'arc triomphal, la séparation entre la nef et l'espace sacerdotal est presque invariablement marquée par la présence de l'Annonciation, qui se rencontre dans plus de 75 % des décors recensés. D'ailleurs, d'une manière générale, l'Annonciation apparaît, à la lecture quantitative des résultats de l'enquête, comme l'image de seuil la plus répandue, puisqu'elle se rencontre également de manière récurrente sur la façade des édifices (dans un peu plus de 16 % des cas), la contre-façade (un peu plus de 12 %) et même à quatre reprises dans le sanctuaire.

Au terme du parcours ecclésial, le décor du sanctuaire a été analysé de manière verticale depuis les parties les plus hautes (conque absidiale ou voûte) jusqu'au soubassement et à la table d'autel.

Dans le cas des églises s'achevant par une abside semi-circulaire, qui est la typologie d'édifice la plus représentée au sein du corpus, un programme cohérent se répète de manière presque systématique dans la grande majorité des cas répertoriés. Il consiste en la superposition de trois registres de décor composés d'un *velario* peint dans le soubassement, du collègue apostolique dans le registre médian et d'une image théophanique dans la calotte, qui sera dans plus de 74 % des cas, une *Maiestas Domini*.

Dans les églises à chœur carré, souvent plus récentes, le programme s'adapte à la planéité du sanctuaire. L'image théophanique, qui là encore se trouve être le plus souvent une *Maiestas Domini*, est reportée au niveau de la voûte, et les apôtres, lorsqu'ils sont présents, se répartissent sur les parois latérales du sanctuaire. Le mur axial du sanctuaire ainsi dégagé, est alors presque invariablement le lieu du déploiement d'une grande Crucifixion dont on ne compte pas moins de dix-sept occurrences sur les vingt-deux décors comptabilisés dans cet espace. D'ailleurs, d'une manière générale, même dans l'abside, la Crucifixion tend à se développer également au niveau de l'hémicycle absidial où elle se rencontre à huit reprises, parfois conjointement à la représentation du collègue apostolique.

Enfin, quelle que soit la forme du sanctuaire, nous avons pu constater que, lorsqu'elle présente un décor fixe, la devanture de la table d'autel sera généralement occupée par une *Imago Pietatis* ou une autre image renvoyant au sacrifice sanglant du Christ.

Dans bien des cas, nous avons pu observer que, le respect de cette configuration du décor, pouvait contraindre ou déterminer l'organisation d'ensemble de celui-ci à l'intérieur de l'église, en dehors des espaces considérés jusqu'à présent. Dans le cas des scènes narratives de

Conclusion

l'Annonciation et de la Crucifixion, nous avons pu constater que l'intérêt symbolique de leur présence au niveau de l'arc triomphal ou de la paroi de fond d'église, pouvait aller à l'encontre de la chronologie des cycles narratifs, s'en extraire ou en interrompre le déroulé. Il n'est pas rare, par exemple, que l'Annonciation figure à plus d'une reprise dans le décor d'une même église, sur l'arc triomphal et ailleurs dans l'église, en tant que scène à part entière du déroulé chronologique de la vie du Christ.

Les différentes comparaisons proposées tout au long de l'enquête avec les agencements décoratifs d'églises situées dans d'autres aires géographiques, auront, me semble-t-il, permis d'établir le caractère partiellement local de ces constantes, qui s'inscrivent néanmoins individuellement et pour la plupart, dans une conception de l'édifice ecclésial, commune à d'autres régions de la péninsule italienne et de l'arc alpin.

Nous avons vu par exemple, que dans d'autres foyers culturels et artistiques, le Jugement dernier pouvait trouver plus souvent sa place à l'extérieur de l'église, que sur son mur de contre-façade. Mais, dans l'ensemble du territoire italien, et dans le sud-est de la France (briançonnais, Alpes-Maritimes), où la peinture murale domine sur la sculpture architecturale dans l'ornementation des édifices religieux, la disposition du Jugement dernier en revers de façade reste la plus répandue.

En ce qui concerne les décors extérieurs effectivement observés dans le corpus, nous avons pu voir que la présence récurrente du géant saint Christophe s'accordait avec le caractère topographique d'une grande partie de l'aire géographique étudiée. Dans ce territoire fait de cols, de montagnes et de routes très empruntés qui reliaient certaines cités du sud de la France ou de l'Allemagne à d'autres grands centres italiens tels que Côme, Milan voire Florence ou Rome, le saint Patron des voyageurs trouve assez logiquement sa place à l'extérieur des églises de routes, nombreuses au sein du corpus. Nous avons pu voir, par ailleurs, que l'affirmation de son culte par l'image, médiatisée par le récit de sa légende publiée par Jacques de Voragine, coïncidait avec le cadre chronologique de l'enquête, bien que sa diffusion se poursuive dans tous l'arc alpin au moins jusqu'au concile de Trente.

Pour ce qui est de l'Annonciation d'écoinçon, dérivant d'un modèle byzantin, nous avons pu constater son affirmation à partir des toutes dernières décennies du *Duecento*. En cela, les exemples de San Remigio à Corzoneso et de la chapelle Scrovegni de Padoue, relevés dans le corpus, semblent pouvoir constituer deux des exemples les plus anciens de l'application de cette formule sur le territoire italien, dans des édifices de tradition proprement occidentale.

Conclusion

Enfin, et peut-être encore davantage que pour les autres parties de l'édifice, le programme décoratif majoritairement observé dans les sanctuaires des édifices recensés, qui ne trouve finalement d'équivalent que, ponctuellement, dans la région pyrénéenne et en Catalogne, achève véritablement de singulariser l'agencement d'ensemble des décors observés au sein du corpus.

Mais, les résultats de cette analyse quantitative, qui ne devait être que le point de départ de ma démarche, ont par la suite été combinés à une analyse systématique de l'ensemble des images rassemblées dans le corpus de manière individuelle.

Cette seconde approche a permis de faire émerger certaines particularités régionales dans le choix des décors des différents espaces étudiés, le plus souvent liées à une dévotion locale de commanditaires singuliers ou à la présence influente des confréries laïques dans différents endroits du corpus, surtout au tournant du *Quattrocento* et durant tout le XV^e siècle. Néanmoins, il ressort de l'étude d'ensemble un sentiment d'invariabilité, qui transcende bien souvent la spécificité typologique de chaque édifice (paroissiale, collégiale, basilique), en s'adaptant simplement aux variations de proportions. De la même manière, il ne m'a pas semblé pouvoir véritablement établir de distinction notable dans l'ornementation des espaces étudiés, en fonction de l'ordre religieux auxquels peuvent être rattachés certaines églises, en dehors peut-être de la présence, plus récurrente, parallèlement aux images habituellement présentes, de celles des saints représentants de ces différents ordres (Franciscains, *Umiliati*, Bénédictins et Augustins étant les plus représentés au sein du corpus).

Finalement, c'est cette double approche, à la fois générale et particulière, qui m'a permis de constater la manière dont ces images parvenaient à activer et accompagner la fonction, structurelle, liturgique et culturelle des différents espaces auxquels elles adhèrent.

Au niveau de la façade, comme du mur de contre-façade, les thèmes iconographiques choisis réaffirment par exemple toute l'ambivalence de cet espace situé entre le dedans et le dehors. D'un côté, comme de l'autre, le Christ – Vraie Porte du salut – qu'il figure sur les genoux de sa mère, l'épaule de saint Christophe ou, dans sa mandorle de Juge, laisse pénétrer « les amis » dans l'église et sa Demeure, et en repousse les « ennemis », démons et réprouvés. Activant la dimension à la fois positive et négative de cette interface, les images de la façade et du revers de façade des églises étudiées participent à la ritualisation du franchissement de la

Conclusion

porte, à l'entrée comme à la sortie de l'édifice, guidant, avertissant, protégeant ou bénissant le fidèle qui s'y adonne.

De manière plus spécifique encore, il me semble que cette enquête a pu mettre l'accent sur l'intérêt symbolique des deux localisations privilégiées du Jugement dernier, sur le mur de contre-façade ou au niveau de l'arc triomphal. Dans un cas comme dans l'autre, comme nous venons de le dire, sa présence sur ses espaces liminaires, s'accorde avec la nature de la scène qui représente avant tout une séparation. Mais, sa présence sur l'un ou l'autre de ces espaces permet également aux fidèles de se situer, au moins durant leur séjour à l'intérieur de l'église, par rapport au Christ Juge. Ainsi, lorsque le Jugement dernier se trouve en revers de façade, les fidèles présents dans la nef se trouvent en avant de celui-ci, parmi les élus, ayant déjà symboliquement passé l'étape du Jugement. Or, nous avons vu que dans plusieurs édifices à caractère semi-privé ou ayant une vocation en grande partie funéraire, l'arc triomphal ou du moins l'entrée du sanctuaire, pouvait également, en raison du statut particulier de ces édifices, être un lieu toujours propice à la distinction par l'image entre justes et réprouvés, permettant au commanditaire (de l'édifice ou simplement de son décor) d'affirmer sa propre place au sein du premier de ces deux groupes, et de se distinguer ainsi du reste de *l'Ecclesia*.

Sur la façade, à l'extérieur, et ce d'autant plus dans les lieux de culte situés dans les zones alpines, subalpines et lacustres, les images accompagnent également le fidèle dans son parcours à l'extérieur de l'église. À la fois prophylactiques, culturelles et didactiques, les images extérieures contribuent à la protection quotidienne du fidèle, médiatisent la bonne performance de certaines traditions, jouant même parfois un rôle de substitut visuel au rituel eucharistique dont la pratique se raréfie à la suite des préconisations du concile de Latran IV en 1215. Avec le développement du rite de l'Élévation de l'hostie, qui se substitue lui-même, en partie, à son ingestion réelle, les images du saint porte-Christ et de la Vierge à l'Enfant évoque celle du prêtre officiant présentant l'hostie dont le Christ Enfant peint sur la façade devient l'image vivante. En cela, s'explique donc leur présence récurrente sur la façade de l'édifice.

Au niveau de l'arc triomphal, l'entrée dans le sanctuaire est présentée comme le lieu d'une impossible rencontre entre l'humain et le divin, parfaitement relayée par l'image ouverte de l'Annonciation d'encadrement, répartie de part et d'autre de l'arc. Ainsi représentée, cette scène, que nous avons pu établir comme un seuil temporel, spatial et représentationnel, matérialise de manière très littérale, l'impossible franchissement qui s'opère dans « l'intervalle sacré » qui unit et sépare à la fois les deux protagonistes de la scène.

Conclusion

Parce qu'elle image le moment de l'Incarnation et qu'elle préfigure à la fois le Sacrifice, actualisé à l'occasion de la célébration eucharistique, l'Annonciation prend tout son sens dans sa mise en rapport avec le sanctuaire. Comme l'arc triomphal lui-même, l'Annonciation, constitue une sorte de projection extérieure de la sacralité du sanctuaire, puisqu'elle « annonce » l'événement sacré qui s'y reproduit au moment de la célébration eucharistique.

En tant qu'elle réalise l'Incarnation déjà annoncée tout en préfigurant le sacrifice qui est renouvelé et actualisé à l'occasion de la célébration eucharistique, l'Annonciation prend tout son sens dans sa mise en rapport avec le sanctuaire. Avec l'adoption presque systématique de cette association entre arc triomphal et Annonciation, il n'y a alors rien d'étonnant à ce que les deux protagonistes du colloque angélique, tournés vers les fidèles, adoptent progressivement et durablement les postures recommandées pour la prière (généflexion, bras croisés sur la poitrine...), que ces mêmes fidèles adressent justement en direction du sanctuaire.

L'étude attentive des différentes Annonciations recensées dans l'ensemble du corpus, a permis de constater, par ailleurs, la présence de nombreux dispositifs visuels, directement imagés (représentation de Dieu le Père ou du Christ bénissant au sommet de l'arc) ou mis en scène (colombes liturgiques), suggérant au cœur de ces Annonciations ouvertes, la descente de l'Esprit Saint entre les deux protagonistes de la scène. À l'élévation de l'hostie par le prêtre, répond la descente miraculeuse du Saint Esprit venant transformer les espèces eucharistiques en Vrai Sang et Vrai Corps du Christ, dans l'espace même du sanctuaire. Rien d'étonnant alors, à ce que, dans cette zone de l'église, l'ornementation peinte se déploie de manière verticale.

Là, le programme que nous avons pu détailler un peu plus haut dans le cas des sanctuaires à abside, ou des chœurs à chevet plat, et qui s'organise toujours de haut en bas depuis le registre supérieur, systématiquement théophanique, vers le *velario* du soubassement, suit une double dynamique, à la fois ascendante et descendante, qui permet de mettre en relation la pratique rituelle du prêtre dans l'espace terrestre et historique de l'église, et la liturgie céleste, immuable et perpétuelle. En cela, le décor du sanctuaire active véritablement le rôle transitoire de cet espace, situé symboliquement au seuil de la demeure céleste du Christ, que l'image théophanique de la conque absidiale (ou de la voûte) rend véritablement présent dans l'espace de l'église.

En outre, l'étude approfondie des contenus symboliques et exégétiques des différents registres de décors du sanctuaire depuis la table d'autel et le soubassement jusqu'aux parties les plus hautes, a permis de signaler la présence anaphorique, à chacun de ces registres, des quatre modes de représentations canoniques du Christ, décrit par Grégoire le Grand et Guillaume Durand. Or, ce Christ Agneau, en Majesté, suspendu à la Croix ou assis sur les genoux de sa

Conclusion

mère, se retrouve également, dans l'axe longitudinal de l'édifice, à chaque étape du cheminement depuis l'extérieur de l'église jusqu'au sanctuaire. Plus spécifiquement encore, nous avons pu, à l'aide d'exemples précis, signaler la correspondance, opérée par l'entremise du décor, entre la (ou les) portes d'entrée de l'édifice et la table d'autel, toutes deux considérées comme des images du Christ.

Enfin, que ce soit à l'extérieur de l'église, comme dans le sanctuaire, le Christ, qui s'était lui-même présenté comme « la Porte » du Salut, trouve naturellement sa place au-dessus de la porte réelle de l'église et, au-devant de l'autel, porte symbolique du Royaume des cieux. Mais ce que cette enquête aura plus spécifiquement pu montrer c'est que, dans l'ensemble du corpus rassemblé, cette image du « Christ Porte », est avant tout celle d'un « Christ ouvert », exhibant volontiers les stigmates de sa Passion et en particulier sa plaie au côté, dans laquelle il m'a semblé devoir finalement reconnaître la véritable voie d'accès au Salut.

INDEX DES NOMS DE LIEUX

Ancien diocèse de Belluno/Feltre

Cesena, 191

Feltre, 75, 76, 80, 97, 100, 116, 135, 142, 214, 221, 234, 275

Umin, 70, 135, 136, 139

Ancien diocèse de Bergame

Bergame, 79, 135, 143, 180, 188, 223, 336

Cambianica, 136, 139, 147, 263, 305, 318

Torre Boldone, 179, 188, 190, 191, 192, 199, 306

Villongo, 180, 188, 190, 199

Ancien diocèse de Brescia

Erbusco, 180, 188, 192, 274, 319

Ancien diocèse de Ceneda

Manzana di Formeniga, 180, 188

Rugolo di Sarmede, 180

San Pietro di Feletto, 13, 14, 102, 127, 137, 142, 157, 158, 159, 174, 180, 181, 186, 187, 190, 272, 282, 302, 315

Seravalle di Vittorio Veneto, 306

Ancien diocèse de Côme

Ascona, 134, 137, 180, 188, 191, 192, 194, 195, 256, 264, 269, 306, 311, 312, 313, 314, 315, 332

Bellinzona, 54, 71, 92, 100, 102, 119, 120, 127, 136, 137, 138, 139, 144, 147, 151, 154, 165, 167, 180, 188, 192, 193, 194, 204, 263, 298, 299, 300, 306, 311, 313, 314, 315, 327, 328, 339

Brissago, 54, 61, 265

Cademario, 95, 139, 146, 147, 170, 173, 174, 175, 180, 182, 188, 190, 261, 263, 300, 327

Camignolo, 71, 86, 95, 182, 260, 263, 268, 269, 290, 291, 300, 327

Campione d'Italia, 135, 137, 144, 167, 245, 265, 339

Côme, 51, 55, 58, 59, 64, 65, 71, 79, 80, 84, 86, 92, 96, 98, 113, 114, 120, 126, 134, 137, 145, 173, 174, 179, 181, 183, 188, 191, 192, 209, 263, 265, 269, 289, 290, 291, 292, 295, 298, 300, 301, 302,

304, 306, 310, 313, 315, 318, 319, 322, 323, 327, 328, 330, 339

Croglio, 261, 264, 291, 300, 301, 331

Curogna, 85, 138, 147, 180, 188, 191, 261, 264, 291, 300, 301, 319, 321, 324, 327

Ditto, 71, 180, 188, 199, 258, 261, 264, 291, 300, 301, 319, 331

Giubiasco, 137, 139, 147, 148

Gravedona, 127, 141, 146, 166, 170, 174, 175

Locarno, 54, 100, 103, 127, 137, 139, 167, 174, 191, 275, 306, 311, 312, 313, 314, 315, 329

Monte Carasso, 52, 85, 103, 127, 135, 139, 147, 180, 188, 190, 199, 256, 306, 330, 332

Progero, 180, 261, 263, 300, 318

Rovasco, 139

Rovio, 61, 71, 95, 261, 263, 264, 268, 269, 290, 291, 300, 327

Sonvico, 136, 139, 147, 180

Teglio, 70, 180, 188, 191, 234, 261, 263, 267, 291, 331

Tirano, 65, 85, 134, 142, 180, 192, 209, 269, 290, 291, 327, 328, 339

Vico di Nesso, 79, 166, 167

Ancien diocèse de Crémone

Crémone, 25, 98, 108, 110, 160, 271, 339

Ancien diocèse de Lodi

Dovera, 119, 127, 137, 138, 139, 142, 146, 147, 148, 152, 153, 154, 155, 165, 166, 191, 274, 339

Lodi Vecchio, 54, 70, 100, 109, 117, 118, 120, 136, 137, 263, 269, 272, 327

Ancien diocèse de Milan

Albizzate, 71, 74, 100, 137, 139, 146, 155, 167, 236, 258, 263, 269, 300

Brescia, 62, 63, 291, 302, 303, 330, 331

Cannobio, 62, 63, 64, 147, 256, 306

Caravate, 70, 135, 136, 142, 261, 263, 268

- Casbeno, 137, 139, 146, 147, 152, 153, 154, 155
- Castiglione Olona, 49, 96, 100, 116, 120, 126, 131, 136, 137, 139, 143, 146, 147, 180, 188, 190, 274, 275, 304, 322, 325, 327, 330, 339
- Chironico, 127, 146, 166, 174, 175, 180, 183, 188, 191, 256, 261, 263, 274, 303, 327
- Corzoneso, 14, 71, 102, 136, 141, 166, 180, 182, 188, 191, 192, 193, 209, 258, 260, 263, 291, 300, 301, 318, 319, 327
- Crescenzago, 100, 109, 117, 118, 119, 120, 126, 260, 263, 272, 322, 327
- Giornico, 53, 96, 135, 139, 143, 147, 149, 256, 264, 265, 268, 269, 272, 303, 306, 319, 322, 327
- Lentate sul Seveso, 74, 75, 91, 94, 100, 128, 129, 135, 142, 143, 167, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 234, 236, 242, 248, 275, 306, 327, 339
- Milan, 27, 43, 47, 50, 54, 55, 60, 61, 62, 63, 64, 74, 79, 84, 86, 89, 91, 93, 95, 96, 98, 100, 104, 114, 135, 136, 137, 138, 145, 166, 179, 190, 191, 215, 216, 222, 225, 228, 230, 239, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 256, 260, 263, 272, 278, 281, 282, 284, 285, 296, 298, 306, 313, 327, 332, 340, 368
- Mocchirolo, 74, 128, 214, 219, 222, 223, 224, 225, 234, 256, 268, 306, 331
- Monza, 55, 56, 62, 79, 90, 137, 138, 143, 160, 165, 191, 209, 245
- Quinto, 85, 103, 136, 139, 147, 180, 185, 186, 188, 191, 193, 195, 199, 256, 263, 268, 269, 306
- Solaro, 70, 74, 75, 88, 90, 91, 100, 121, 123, 125, 126, 131, 173, 174, 180, 206, 216, 217, 218, 220, 222, 223, 236, 247, 263, 306, 319, 339
- Torre de'Busi, 180, 269
- Viboldone, 51, 69, 79, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 100, 102, 109, 117, 118, 120, 126, 131, 136, 137, 138, 143, 149, 169, 174, 180, 188, 191, 192, 206, 213, 214, 218, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 276, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 289, 295, 316, 339, 340
- Ancien diocèse de Novare**
- Bolzano Novarese, 53, 139, 147, 188, 191, 192, 269, 272, 291, 319
- Bosco di Cellio, 53, 135, 139, 180, 188, 195, 199, 261, 264, 268, 269, 291
- Briona, 53, 147, 188, 191, 192, 199, 291
- Caltignaga, 53, 66, 135, 142, 180, 270, 272, 273, 274, 303, 319, 323, 324, 325, 327, 335, 339, 340
- Massino Visconti, 53, 256, 257, 264, 268, 269, 272, 327, 333, 335, 337, 340
- Piana di Rossa, 263, 330, 340
- Quarona, 140, 274, 327
- Seccio di Boccioleto, 52, 136
- Sologno, 53, 66, 135, 180, 190, 191, 193, 199, 264, 265, 268, 269, 272, 273, 291, 319, 321, 324, 333, 334, 335, 336, 337, 340
- Varallo, 53, 264, 268, 269, 272, 336, 337, 340
- Ancien diocèse de Padoue**
- Padoue, 48, 49, 50, 51, 54, 62, 66, 75, 76, 79, 84, 87, 88, 89, 92, 93, 94, 96, 98, 100, 104, 119, 127, 129, 134, 135, 136, 143, 145, 166, 169, 170, 173, 174, 175, 180, 182, 189, 191, 192, 196, 198, 199, 211, 214, 215, 224, 225, 226, 227, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 245, 250, 256, 275, 296, 298, 307, 310, 315, 339
- Padoue, 306
- Piove di Sacco, 119, 120, 127, 180, 190, 271, 274, 289, 290, 327
- Ancien diocèse de Vérone**
- Biaza di Brenzone, 136, 139, 147, 148
- Brenzone sul Garda, 180, 188, 190, 191, 263, 269, 272, 292
- Caprino Veronese, 135, 136, 139, 180, 191, 199, 263, 269, 272
- Castelletto di Brenzone, 70, 135, 136, 290, 327
- Cazzano di Tramigna, 139, 147, 148, 167, 191
- Manerba del Garda, 179, 188, 191, 263, 268, 327
- Pai, 139
- Pedemonte, 134, 136, 306, 330
- San Mauro di Saline, 127, 134, 136, 137, 191
- Sommacampagna, 27, 127, 142, 165, 170, 173, 174, 175, 292, 327, 339
- Vérone, 47, 52, 54, 61, 62, 76, 79, 80, 84, 93, 96, 97, 98, 103, 109, 119, 126, 127, 135, 136, 137, 143, 144, 145, 160, 161, 165, 172, 180, 188, 191, 192, 195, 198, 211, 213, 215, 268, 269, 274, 298, 303, 339
- Ancien diocèse de Vicence**
- Arcugnano, 188, 191, 263, 327, 328
- Caldogno, 136, 137
- Vicence, 62, 93, 96, 98, 137, 143, 149, 160, 165, 186, 238, 256, 263, 298, 306

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Diagramme : Arezzo, San Francesco, Sanctuaire.....	37
Carte n°1 : Administration politique du territoire	73
Carte n°2 : Administration politico-religieuse : l'expansion géographique du patriarcat d'Aquilée	78
Carte n°3 : Agrandissement – Répartition des édifices dans le Canton du Tessin.....	81
Carte n°4 : Répartition des édifices et tracé des anciens diocèses en Lombardie actuelle.....	82
Carte n°5 : Répartition des édifices et tracé des anciens diocèses en Vénétie actuelle.....	83
Carte n°6: Délimitation du corpus et répartition générale des édifices recensés.....	98

BIBLIOGRAPHIE

BIBLE VERSIONS CITÉES

Biblia Sacra, iuxta vulgatam versionem, Roger Gryson, Stuttgart, Deutsche bibelgesellschaft, 1994, [première édition, 1969].

La Bible de Jérusalem, Paris, Cerf, 1999.

La Bible de Jérusalem, Paris, Desclée de Brouwer, 2000.

SOURCES INÉDITES

Visites pastorales diocèse de Milan

Archivio Storico Diocesano (Milan), Sezione X, Pieve di Besozzo-Brebbia, vol. XX, fol. 2, 6 - 7.

Archivio Storico Diocesano (Milan), Sezione X, Pieve di Besozzo-Brebbia, vol. XXX, fol. 7-8 et 10-23.

Archivio Storico Diocesano (Milan), Sezione X, Pieve di Bruzzano, vol. XI, fol. 6-10.

Archivio Storico Diocesano (Milan), Sezione X, Pieve di Bruzzano, vol. XXVI, fol. 24, 28 -30.

Archivio Storico Diocesano (Milan), Sezione X, Pieve di Cannobio, vol. XXX, fol. 4- 49.

Archivio Storico Diocesano (Milan), Sezione X, Pieve di Cannobio, vol. XXVI, fol. 32.

Archivio Storico Diocesano (Milan), Sezione X, Pieve di Gallarate, vol. XII.

Archivio Storico Diocesano (Milan), Sezione X, Pieve di Gallarate, vol. XVI.

Archivio Storico Diocesano (Milan), Sezione X, Pieve di Gallarate, vol. XXIII, fol. 1-4.

Archivio Storico Diocesano (Milan), Sezione X, Pieve di Gallarate, vol. LIII, fol. 5-18.

Bibliographie

Archivio Storico Diocesano (Milan), Sezione X, Pieve di Gallarate, vol. LVII.

Archivio Storico Diocesano (Milan), Sezione X, Pieve di Gallarate, vol. LVIII.

Archivio Storico Diocesano (Milan), Sezione X, Pieve di Gallarate, vol. LX, fol. 1-4.

Visites pastorales diocèse de Novare

Archivio Storico Diocesano (Novara), Atti di Visita, vescovo Bascapè, 1596, t. 40, f. 28r. et 28v.

Archivio Storico Diocesano (Novara), Atti di Visita, vescovo Bascapè, 1599, t. 51, f. 48r.

Archivio Storico Diocesano (Novara), Atti di Visita, vescovo Taverna, 1617, t. 98, 9v. 76r.

Archivio Storico Diocesano (Novara), Atti di Visita, vescovo Taverna, 1617.

SOURCES PUBLIÉES

ÆLRED DE RIEVAULX, *De institutione incluserum, La vie de recluse*, texte latin et traduction française de Charles Dumont, Paris, Cerf, 1961.

ALBERIGO Giuseppe (éd.), *Les conciles œcuméniques (vol. 2) : les décrets (de Nicée à Latran V)*, Paris, Cerf, 1994.

ANDERES Bernhard, *Guida d'arte alla Svizzera italiana, edizione aggiornata*, Berne, Nuova Edizioni Trelingue, 1998.

AUGUSTIN D'HIPPONE, *Œuvres complètes de saint Augustin*, Raulx (éd.), Bar-le-Duc, Louis Guérin, 1872.

BELLONI Cristiana, « Visite pastorali milanesi nella seconda metà del XV secolo », dans M.N. Covini, M. Della Misericordia, A. Gamberini et F. Somaini (éds.), *Medioevo dei poteri. Studi di storia per Giorgio Chittolini*, Roma 2012, p. 301-336.

BERNARD DE CLAIRVAUX, *Sermon IV pour la Toussaint*, éd. PL 183, col. 471-475.

BERNARDIN DE SIENNE, *Pagine scelte*, avec introduction et notes critiques de Dionisio Pacetti, Milan, Vita e Pensiero, 1950.

BONAVENTURE, *De Perfectione vitae ad sorores*, Texte latin de l'édition de Quaracchi, traduction de M. Berthaud, *Œuvres Spirituelles de S. Bonaventure*, Tome 6, Paris, Louis Vivès, 1855.

BREXER John Sherren (éd.), *Monumenta Franciscana*, Londres, Longmans and Roberts, 1858.

Bibliographie

BONVESIN DELLA RIVA, *Le meraviglie di Milano (De magnalibus urbis Mediolani)*, A. Paredi (éd.), Milan, La Vita Felice, 2012.

CANOBBIO Elisabetta, *La visita pastorale di Gerardo Landriani alla diocesi di Como (1444-1445)*, Milan, Unicopli, 2001.

CASSANI Lino, MELLERIO Gottardo, TOSI Mario (éds.), *Consignationes Beneficiorum Diocesis Novariensis factae anno MCCCXLVII, tempore reverendissimi Domini Guilielmi Episcopi*, Turin, Tipografia Cattaneo, 1937.

DURAND Guillaume, *Rationale divinatorum officiorum*, A. Davril et T. M. Thibodeau (éd.), Turnhout, Brepols, 1995, (CCCM, 140).

EPHREM DE NISIBE, *Commentaire de l'Évangile concordant ou Diatessaron*, XX, 11, Louis Leloir (éd.), Paris, Cerf, 1966.

FRANÇOIS D'ASSISE, *Écrits*, Texte latin de l'édition de K. Esser, introduction, traduction, notes et index par T. Desbonnets, T. Matura, J.-F. Godet et D. Vorreux, Paris, Cerf, 1981 (Sources Chrétiennes n°285).

GREGOIRE LE GRAND, *Commentaire sur le Cantique des Cantiques*, introduction, traduction notes et index par R. Bélanger, Paris, Cerf, 1984 (Sources chrétiennes n°314).

— *Homélie sur Ézéchiel*, Charles Morel (éd.), Paris, Cerf, 1990 (Source chrétiennes n°327).

IRENEE DE LYON, *Contre l'Hérésie*, A. Rousseau, I. Doutreleau (éds. texte et traduction), Paris, Cerf, 1974 (Sources Chrétiennes n°211).

JACQUES DE VORAGINE, *La Légende dorée*, traduction de Théodore de Wyzewa, Paris, Perrin et Cie, 1910.

JEAN DE CAULIBUS (dit LE PSEUDO-BONAVENTURE), *Meditationes Vitae Christi*, traduction française de M. Lemaire-Esmangard, Plancy, société de saint Victor, 1851.

MOTTA Emilio, « Notai milanesi del Trecento. Primo spoglio dell'Archivio notariale di Milano », *Archivio storico lombardo: giornale della Società storica lombarda*, XXII, vol. 8, 1895, p. 331-376.

MOTTA Annalisa, « La chiesa di S. Agostino in Caravate », dans Giuseppe Armocida et Gianni Pozzi (dir.), *Il nostro paese Caravate*, Sangiano, Vigano, 2004, p. 151-165.

NINGUARDA Feliciano, *Atti della visita pastorale di F. Ninguarda. Vescovo di Como (1589-1593)*, Côme, Newpress, 1992, vol. 1 et 2.

OPICINO DE'CANISTRIS, *Liber de laudibus civitatis Ticinensis, Rerum Italicarum scriptores*, XI, Milan, 1727.

Bibliographie

PALESTRA Ambrogio, *Visite pastorali alle pievi di milanesi. Monumenta Italiae ecclesiastica. Visitationes*. Florence, Monastero di Rosano, vol. 1 et 2, 1971-1977.

— « Le visite pastorali della diocesi di Milano », *Archiva Ecclesiae*, 22-23, 1979-1980, p. 129-142.

RUPER DE DEUTZ, *Commentaria in evangelium sancti Iohannis*, R. Haacke (éd.), Turnhout, Brepols, 1969, (CCCM 9).

SCORDEONE Bernardino, *Urbis Patavinae Inscriptiones Sacrae et Prophanae*, 1560, 332 (repris dans Giacomo Filippo Tomasini et Jacobi Salomoni (éds.), Padoue, Sumptibus Jo. Baptistae Caesari Typogr. Pat. 1701.

THOMAS D'AQUIN, *Summa Theologica*, Cerf, Paris, 1984.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

Histoire et géographie du territoire⁹¹⁰

BECCHEVOLO Rino, FALDON Nilo, MIES Girogio, PASSOLUNGI Pier Angelo, *Storia religiosa del Veneto. Diocesi di Vittorio Veneto*, Padoue, Gregoriana Libreria Editrice, 1993.

BOUCHERON Patrick, *Les villes d'Italie (vers 1150 -vers 1340)*, Paris, Belin, 2004.

CHIESI Giuseppe, PANZERA Fabrizio, VACCARO Luciano (éds.), *Storia religiosa della Lombardia– Terre del Ticino. Diocesi di Lugano*, Varese, La Scuola, 2003.

CAPRIOLI Adariano, RIMOLDI Antonio, VACCARO Luciano (éds.), *Storia Religiosa ella Lombardia. Diocesi di Milano*, Brescia, Editrice La Scuola, 2 vol. 1990.

— *Storia religiosa della Lombardia – Diocesi di Como*, Varese, La Scuola, 1986.

— *Storia religiosa della Lombardia – Diocesi di Bergamo*, Varese, La Scuola, 1988.

— *Storia religiosa della Lombardia – Diocesi di Lodi*, Varese, La Scuola, 1989.

— *Storia religiosa della Lombardia – Diocesi di Cremona*, Varese, La Scuola, 1998.

GIOS Pierantonio (dir.), *Storia religiosa del Veneto. Diocesi di Padova*, Padoue, Gregoriana Libreria Editrice, 1996.

⁹¹⁰ Les différents ouvrages de cette collection m'ont permis entre autres de retrouver le tracés des diocèses médiévaux.

Bibliographie

SOLDI RONDININI Gigliola, « Chiesa milanese e signoria Viscontea (1262-1402), dans A. Capioli, A. Rimoldi et L. Vaccario (éds.), *Storia religiosa della Lombardia – Diocesi di Milano* (vol.1), Varese, La Scuola, 1990, p. 284-331.

TAGLIADERRI Amelio, *Le Diocesi di Aquileia e Grado (Corpus Della Scultura Altomedievale, 10)*, Spolete, Cento Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1981.

VACCARO Luciano, DORIANO Tuniz (éds.), *Storia Religiosa della Lombardia. Diocesi di Novara Complementi*, Brescia, Editrice La Scuola, 2007.

Ouvrages, chapitres articles par ordre alphabétique

ADAMI Renato, *Sommacampagna, Storia della Parrocchia di Sant'Andrea Apostolo nel 500° della sua fondazione e nel 250° della costruzione della nuova chiesa (1762-2012)*, Vago di Lavagno, La Grafica, 2012.

ACQUIER Océane, *Écriture épigraphique et sermons dans les peintures murales des lieux de culte du sud de l'arc alpin du XIV^e au XVI^e siècle (Provence orientale, Ligurie, Piémont)*, thèse de doctorat en histoire et archéologie des mondes anciens et médiévaux. Université Nice Côte d'Azur : Laboratoire du CEPAM, Cultures, Environnements, Préhistoire, Antiquité, Moyen Âge, 2021, 2 vol.

ALFANI Elena, *Santi, supplizi e storia nella pittura murale lombarda del XII secolo. La cappella di San Martino a Carugo*, Rome, Argos, 2000.

ALFANI Elena et Piva Paolo, *Pittura mural del Medioevo lombardo : ricerche iconografiche : l'alta Lombardia (secoli XI-XIII)*, Milan, Jaca Book, 2006.

ALIDORI Battaglia Laura, « La miniatura lombarda del Trecento : novità, riletture e il riscoperto Messale degli Umiliati », dans S. Romano et D. Zaru (éds.), *Arte di corte in Italia del Nord : programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, Rome, Viella, 2013.

ALPATOFF Michel, « The Parallelism of Giotto's Paduan Frescoes », *The Art Bulletin*, 1947, vol. 29, n°3, p 149-154.

ALPINI Cesare, « Santuario della Beata Vergine del Pilastrello », dans *Itinerari di fede tra Adda, Oglio e Po*, Soresina, Azienda di Promozione Turistica del Cremonese Arti Grafiche Rossi, 1994, p. 158-161.

AMBROSINI Dalmazio et BALLABIO Gianni, *Visite pastorali Pier Giacomo Granpa, vescovo diocesi di Lugano. Melcantone – Vedeggio – Mendrisiotto*, Edizioni TBL, vol. 3, 2007-2008,

ANDALORO Maria et Romano Serena, « L'immagine nell'abside », M. Andaloro et S. Romano (éds.), *Arte e iconografia a Roma : da Cosantino a Cola di Rienzo*, Milan, Jaca Book, 2000, p. 93 à 132.

Bibliographie

ANDENNA Giancarlo, « Un Palazzo, una capella, un affresco », dans M. L. Gavazzoli Tomea (éd.), *L'oratorio di San Siro in Novara. Arte, sortita, agiografia tra XII e XIV secolo*, Novare, Istituto geografico di Agostino, 1988, p. 78-89.

ANDERSON Joanne W., « Mary magdalene and her sister: innovation in the late medieval mural cycle of santa maria maddalena in Rencio (Bolazano), dans M. Erhard et A. Morris (éds.), *Marry Magdalene, Iconographici Studies from the Middle Ages to the Baroque*, Boston, Brill, Leiden, 2012, chapitre 2, p. 45-76.

ANGHEBEN Marcello, « Les théophanies composites des arcs absidaux et la liturgie eucharistique », *Cahiers de civilisation médiévale*, 54, 2001, p. 113-142.

— « L'iconographie du portail de l'ancienne cathédrale de Mâcon : une vision synchronique du jugement individuel et du Jugement dernier », *Les cahiers de saint Michel du Cuxa*, 32, 2001, p. 73-87.

— (dir.), *Le Jugement dernier entre Orient et Occident*, Paris, Cerf, 2007.

— « La Maiestas Domini de la façade méridionale », *Les chapitres séculiers et leur culture : Vie canoniale, art et musique à Saint-Yrieix (VI^e-XIII^e siècle)*, Actes du colloque tenu à Limoges, Saint-Yrieix et Poitiers du 18 au 20 juin 2009, 2014, p. 419-438.

— « Apocalypse et liturgie dans le décor des absides romanes », dans *L'Apocalypse nel Medioevo, atti del convegno internazionale dell'Università degli studi di Milano e della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino (S.I.S.M.E.L)*, Gargnano sul Garda, Florence, 10-20 mai, 2009, 2011. p. 329-350.

— « La vierge à l'Enfant comme image du prêtre officiant. Les exemples des peintures romanes des Pyrénées et de Modervelo », *Codex Asquillarensis, 28. Crer con imàgenes en la Edad Media*, 2012, p. 29-74.

— « La Crucifixion du chevet : entre liturgie eucharistique et dévotion privée », dans Andrault-Shmitt (éd.), *La Cathédrale de Poitier. Enquêtes croisées sur une œuvre singulière*, La Crèche, Geste éditions, 2013, p. 346-363.

— « Dans la temporalité de la liturgie eucharistique. La façade de Saint-Michel d'Aiguilhe et ses rapports avec les peintures du sanctuaire », *Temps et célébration à l'époque romane* (Revue d'Auvergne, 608-609), Clermont-Ferrand, 2013, p. 305-336.

— « La théophanie absidale de Galliano. Les archanges-avocats transmettant les prières du Pater et l'Église céleste célébrant le sacrifice eucharistique », *Hortus Artium Medievalium*, 20, 2014, p. 209-223.

— (dir.), *Les stratégies de la narration dans la peinture médiévale. La représentation de l'Ancien Testament aux IV^e-XII^e siècles*, Turnhout, Brepols, 2020.

Bibliographie

ANTOINE Jean-Philippe, « *Ad perpetuam memoriam*. Les nouvelles fonctions de l'image peinte en Italie : 1250-1400 », dans *Mélange de l'École française de Rome. Moyen Age, Temps modernes*, tome 100, n°2, Rome, 1988, p. 541-615.

— « Mémoire, lieux et invention spatiale dans la peinture italienne des XIII^e et XIV^e siècle », *Annales économies, sociétés, civilisations*. 48 année, n°6, Paris, Armand Colin, 1993, p. 1447-1469.

ARASSE Daniel, *L'annonciation italienne : une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 2010, [1999]

— *On n'y voit rien : descriptions*, Paris, Gallimard, 2003.

— *Histoire de peinture*, Paris, Gallimard, 2006.

ARGENZIANO Raffaele, *La pittura a Milano tra Duecento e Trecento. Stile e iconografia*, Sienne, Cantagalli, 2006

ARONBERG LAVIN, Marilyn, « Patterns of Arrangement in Italian Fresco Cycle: A computer Database », *RACAR : revue d'art canadienne*, vol. 12, n°2, 1985, p. 209-214.

— *The Place of Narrative: Mural decoration in italian churches, 431-1600*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1994.

ARSLAN Edoardo, *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al XIII*, Milan, Fratelli, 1943.

— *Catalogo delle cose d'art di antichità d'Italia. Vicenza, I, le chiese*, Rome, Luca Editore, 1956.

— « Riflessioni sulla pittura gotica « internazionale » in Lombardia nel tardo trecento », *Arte Lombarda*, 1963, 8/2, p. 25-66.

— « Appundi sulla pittura del primo trecento in Lombardia », *Bolletino d'Arte*, 1963, v. 48, p. 221-238.

ASTRUA Paolo, « Due note documentarie su Daniele De Bosis ed alcuni aspetti del tardo Quattrocento nel vercellese », dans G. Romano (éd.), *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte*, Turin, Soprintendenza per i beni artistici e storici del Piemonte 1985, p. 161-165

BAGGIO Lucca, COLALUCCI Gianluigi et BARTOLOTTI Daniela (éds.), *Altichiero da Zevio nell'oratorio di San Girogio. Il restauro degli affreschi*, Centro di Studi Antoniani, Rome, Edizioni de Luca, 1999.

BAGGIO L. et MICHELA Benetazzo (dir.), *Cultura, arte e committenza al Santo nel Trecento*, atti del convegno internazionale (Padova 2001), Padoue, Centro di studi Antoniani, 2003.

Bibliographie

BALZARETTI Liliana (dir.), *Sant'Abondio. La Basilica romanica di Como*, Milan, CARIPLIO, 1966.

BARAZON Tatjana, « La "Soglitudo" – aperçu d'une méthode de la pensée des seuils », *conserveries mémorielles* (en ligne) #7/2010. URL : <http://cm.revues.org/430>.

BARONI Costantino, *La scultura gotica lombarda*, Milan, Edizioni d'Arte Emilio Bestetti, 1944.

— « La Scultura del Primo Quattrocento », dans Francesco Cognasco, *Storia di Milano, vol. VI, Il ducato Visconteo e la Repubblica Ambrosiana*, Milan, Teccani et Alfieri, 1955, p. 739-750.

BARTHOLEYNS Gil et GOLSENNE Thomas (éds.), *La performance des images, Bruxelles, édition de l'université de Bruxelles*, 2009.

BASCHET Jérôme, « L'enfer et son lieu : rôle fonctionnel des fresques et dynamisation de l'espace culturel », dans S. Boesch Gajano et L. Scaraffia (éds.), *Luoghi sacri e spazi della santità*, Turin, Rosenberg & Selier, 1990, p. 551-564.

— *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes 1263). Thèmes parcours, fonctions*, Paris/Rome, édition la découverte, École Française de Rome, 1991.

— « Logique narrative, nœuds thématiques et localisation des peintures murales : remarques sur un livre récent et sur un cas célèbre de boustrophédon », dans *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âges* (Actes du 5^{ème} séminaire International d'Art Mural), Saint-Savin, 1992, p. 103 -115.

— *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*, Rome/Paris, École Française de Rome, 2014, [1993].

— « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51^e année, n^o 1, Paris, édition de l'école des hautes études en sciences sociales, 1996, p. 93-133.

— *La civilisation féodale. De l'an Mil à la colonisation de l'Amérique*, Paris, Flammarion, 2006.

— *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008.

— « images en acte et agir social », dans G. Bartholeyns et T. Golsenne (éd.), *La performance des images*, Bruxelles, édition de l'université de Bruxelles, 2010, p. 9-14.

— « Il decoro dipinto degli edifici romanici : percorsi narrativi e dinamica assiale della chiesa », dans Paolo Piva (éd.), *Arte Medievale : le vie dello spatio liturgico*, Pérouse, Jaca Book, 2012, p. 191-218.

BASCHET Jérôme, SCHMITT Jean-Claude, *L'image. Fonction et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6^e International Workshop on Medieval Societies* (Centre Ettore

Bibliographie

Majorana, Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992), Paris, Le Léopard d'Or 1996 (Cahiers du Léopard d'Or, 5)

BASCHEM Jérôme, BONNE Jean-Claude et DITTMAR Pierre-Olivier, « Chapitre I - Lieu ecclésial et agencement du décor sculpté », *Images Re-vues*, Hors-série 3 | 2012, mis en ligne le 24 novembre 2012, p. 1-30. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1608>.

BASCHEM Jérôme, DITTMAR Pierre-Olivier, *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2015 (L'atelier du médiéviste, 14).

BASSETTI Massimiliano et TOSCANO Bruno, *Dal visibile all'indicibile, crocifissi ed esperienza mistica in Angela da Foligno*, Exposition Palazzo Trinci, 6 octobre 2012 – 6 janvier 2013, Comitato Nazionale per le celebrazioni del VII centenario della morte della beata Angela da Foligno (1309-2009), Spolete, fondazione centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2012.

BASILE Giuseppe, *Giotto : La Cappella degli Scrovegni*, Milan, Electa, 1992.

— « L'intervento sigli affreschi di Giotto agli Scrovegni », *Padova e il suo territorio*, XVII, vol.97, 2002, p. 6-8.

BAUDIGON Christian, « From Taboo to Icon. The Entrance to and the Exit from the church in the First three greek liturgical commentaries (c.500-730) », dans E. M. Van Opstall, *Sacred Thresholds. The Door to the Sanctuary in Late Antiquity*, Leyde, Brill, 2018, p. 91-109.

BANZATO Davide et BASILE Giuseppe (dir.), *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, Modène, Francesco Cosimo Panini, 2005.

BANZATO D., FLORES D'ARCAIS F., SPIAZZI A. M. (éds), *Guariento e la Padova Carrarese* (cat.exp.) Padoue, Musei civici agli Eremitani, Palazzo Zuckermann, Casa del Petrarca di Arquà, Museo Diocesano, 16 avril au 31 juillet 2011, Padoue, Marsilio, 2011.

— *I luoghi dei cararesi : le tappe dell'espansionismo nel Veneto nel XIV secolo*, Trévise, Canova, 2006.

BEAUD Mathieu, « Ornement et culture visuelle urbaine : le végétalisme de la façade occidentale de l'abbatiale San Zeno de Vérone », dans Ghodhbane Mohamed (éd.), *Le répertoire décoratif et iconographique en Méditerranée antique et médiévale*, Actes du 3^e colloque international de l'Institut Supérieure des Sciences Humaines de Tunis (2-3-4 décembre 2013), Tunis, Institut Supérieur des Sciences humaines de Tunis, 2016, p. 259-280.

BECKWITH John, *The Art of Constantinople. An Introduction to Byzantine Arte*, Londres, Phaidon, 1961.

BELLAPI Emanuela et DALLA GASPERINA Diego, *L'Oratorio visconteo di Albizzate : la storia, l'edificio, gli affreschi*, Gavirate, Nicolini, 2000.

Bibliographie

BELLINATI Claudio, « Iconografia, iconologia e iconica nell'arte nuova di Giotto alla Cappella Scrovegni dell'arena di Padova », *Padova e il suo territorio*, IV, vol. 21, 1989, p. 16-21.

— *Padua felix : atlante iconografico della Cappella di Giotto 1300-1305*, Trévisé, Vianello, 1997.

— « La rappresentazione giottesca dei vizi e delle virtù », *Padova e il suo territorio*, XVII, vol. 97, 2002, p. 32-33.

— *Nuovi studi sulla Cappella di Giotto all'Arena di Padova*, Padoue, Il Poligrafo, 2003.

BELLONI Luigi Mario « I monumenti romanici della pieve d'Isola », *Arte Lombarda*, VII, 1, 1962, p. 105-118.

BELLOSI Luciano, « Moda e Cronologia. B) Per la pittura di primo trecento », *Prospettiva*, n°11, 1977, p. 12-27.

BELTING Hans, *L'image et son public au Moyen-Âge*, Gérard Monfort, Paris, 1998.

— « San Francesco: “il corpo come imagine” », dans *Giotto e il Trecento "Il più sovrano maestro stato in dipintura": [mostra, Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo - 29 giugno 2009]*, Milan, Skira, 2009, p. 63-71.

BENINI Gianfranco, *Le Chiese Romaniche nel Veronese*, Vérone, Banca Popolare di Verona, 1995, p. 183.

BERETTA Martina, *L'iconografia dei progenitori in Italia settentrionale nel XIV secolo : modelli e attestazioni*, Tesi di laurea, relatore Professore Marco Rossi, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milan, année académique 2015-2016.

BERNARDI Giacomo, *La chiesa di San Bernardo a Cesana : la riscoperta di un monumento nel contesto della Marca Trevigiana*, Tesi di Laurea, année académique, 2021-2022, [inédit].

BERNASCONI REUSSER Marina, *Le iscrizioni dei Cantoni Ticino e Grigioni fino al 1300*, Fribourg, Universitätsverlag, 1997.

— « Monumenti storici e documenti d'archivio. I « Materiali e Documenti Ticinesi » (MDT) quali fonti per la storia e le ricerche sull'architettura e l'arte medievale delle Tre Valli », *Archivio Storico Ticinese*, seconda serie, n°148, 2010, p. 215, 232.

BERNAZZANI Amélie, *Un seul cops. La Vierge, Madeleine et Jean dans les Lamentations italiennes, ca. 1272-1578*, Tours, Presses universitaire François-Rabelais, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

BERTAMINI Tullio, « S. Quirico di Calice », *Oscellana*, 2, 1974, p. 57-76.

BERTELLI Carlo, « Tra gli apostoli della Valtelina », *Il Corriere della Sera*, 28 juillet, 1987.

Bibliographie

— « Masolino a Castiglione Olona », dans Maria Luisa Gatti Perer (éd.), *Storia dell'arte a Varese e nel suo territorio*, Varese, Insubria University Press, 2011, p. 294-325.

BERTELLI Giulio, « Bibbia, breviario, messale nella cultura della chisa milanese dall'XI al XII secolo », dans *Milano e il suo territorio in età comunale (XI-XII sec). Atti dell'11°congresso internazionale di studi sull'alto medioevo*, vol. 2, Milan, centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1989, p. 815-853.

BERTOLINI Carla, *San Giovanni in Valle*, Vérone, Vita Veronese, « le Guide », n°31, 1955.

BERTOLOTTO Claudio, Gravelli Nicoletta et Bernardo Oderzo, « “Magister Dux Aymo pictor de Papia“. Un pittore pavese in Piemonte (notizie 1417-1444) », *Arte Lombarda*, n°163(3), 2011, p. 5-45.

BERTONE Virginia, « De Campo », *Dizionario Biografico degli Italiani XXXIII*, Rome, Società Graffica Romana, 1987, p. 435-438.

BETTINI Sergio, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento*, Padoue, Le Tre Venezia, 1944.

BIANCHI Marcella, « Proposte iconografiche per il ciclo pittorico di Santo Stefano nell'oratorio di Lentate sul Seveso », *Arte Lombarda*, vol. 17, 1972, p. 27-32, 45-49 et 65-70.

— « Nuove proposte per l'iconografia e la committenza degli affreschi negli oratori di Lentate sul Seveso e Moccirolo », *Arte Lombarda*, n°154 (3), 2008, p. 30-64.

BIANCOLINI Giambattista, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, Vérone, Alessandro Scolari, 1749-1771, (8 vol.).

BIANCONI Piero, *La pittura medieval nel Cantone Ticino, Parte prima : Il Sopracenere*, Bellinzona, Istituto editoriale ticinese, 1936.

— *Inventario delle cose d'arte e di Antichità, vol. I. Le tre valli superiore*, 1948, Bellinzona, S.A. Grassi & co., 1948.

— « Gli affreschi di Santa Maria in Selva a Locarno », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia*, Serie II, vol. 23, n°1/2, 1954, p. 132-133.

BIANCONI Sandro, SCHWARZ Brigitte, *Il vescovo, il clero, il popolo. Atti della visita personale di Feliciano Ninguarda alle pievi comasche sotto gli svizzeri del 1591*, Locarno, Armando Dadò', 1991.

BIDARD Josseline, « Les points cardinaux dans l'imaginaire médiéval », *Bulletin des anglicistes médiévistes*, n°80, 2011, p. 31-46.

BIGINI Damien, *Maiestas Domini et Apôtres dans le diocèse de Côme (XII^e-XVI^e siècle)*, thèse de doctorat d'histoire et d'histoire de l'art. Université de Grenoble : Laboratoire du CRHIPA, Centre de Recherche en Histoire et histoire de l'art, Italie, Pays Alpains, 2010, 3 vol. [inédit]

Bibliographie

BINAGHI Maria Adelaide, « Recenti ritrovimenti a S. Agostino », Giuseppe Armocida et Gianni Pozzi (dir.), *Il nostro paese Caravate*, Sangiano, Vigano, 2004, p. 171-173.

BISOGNI Fabio et CALCIOLARI Chiara (dir.), *Affreschi novaresi del Trecento e del Quattrocento. Arte, devozione e società*, Milan, Silvana, 2006.

BÆSPFLUG François, *La Trinité dans l'art d'Occident (1400-1460). Sept chefs d'œuvre de la peinture*, Strasbourg, Presses universitaire de Strasbourg, 2006.

BONGIORNO Laurine M., « The Theme of the Old and the New Law in the Arena Chapel », *The Art Bulletin*, vol. 50, n°1, 1968, p. 11-20.

BONTEMPO E., « Gli affreschi dell'oratorio di Santa Sofia a Pedemonte », *Annuario Storico della Valpolicella*, 2015-2016, p. 1-18.

BOITO Camillo, « La chiesa di Sant'Abbondio e la basilica di sotto », *Il politecnico*, 1868.

BORLANDELLI Susanna, « L'oratorio di San Salvatore a Caltignaga », dans Gian Pietro Colombo et Maria Grazia Porzio (éds.), *Segni e tracce di architettura romanica nel Novare : rilievi e immagini*, Novare, Interlina, 2001, p. 109-116.

BOLARD Laurent, « L'ange passeur de seuil », *Études théologiques et religieuses*, institut protestant de théologie, 2012/3, Tome 87, p. 265-278.

BONNE Jean-Claude, « Représentation médiévale et lieu sacré », dans S. Boesch Gajano et L. Scaraffia (éds.), *Luoghi sacri e spazi della santità*, Turin, Rosenberg & Selier, 1990, p. 565-569.

BORDIGA Gaudenzio, *Storia e guida del sacro monte di Varallo*, Varallo, Tipografia Caligaris, 1830.

BORSOOK Eve, « The Frescoes at San Leonardo al Lago », *The Burlington Magazin*, vol. 98, n°643, Londres, Italian Paintings and Drawings, 1956, p. 351-358.

BOSKOVITS Miklos, «La decorazione pittorica del presbiterio della basilica », dans *S. Abbondio, lo spazio e il tempo. Tradizione storica e recupero architettonico*, Côme, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1984, p. 262-270.

— « Terzo quarto del XIV secolo », *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Le Origini*, vol. 1. Bergame, Bolis, 1992, p. 301-308.

— « Su Giusto de'Menabuoi e sul "giottismo" nell'Italia settentrionale », dans *Studi de storia dell'Arte in onore di Mina Gregori*, Milan, Silvana Editoriale, 1994, p. 26-34.

BOSSI Alberto, *Il ripristino della chiesetta di san Pietro martire in Varallo Sesia*, Varallo, Tipolintopia Zanfa, 1967.

Bibliographie

BRAMBILLA Alessandra, « Rinascimento a Campione d'Italia. Precisazioni e nuove ipotesi », *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, CXI, 2008, p. 8-34.

BREDA Andrea, « Archeologia degli edifici di culto di età medievale nella diocesi di Brescia. Atlante », dans Giancarlo Andenna et Marco Rossi (éds.), *Società bresciana e sviluppi del romanico (XIe-XIIIe secolo) : atti del Convegno di Stidi, Università cattolica, Brescia, 9-10 mai 2002*, Milan, Vita e Pensiero, 2007, p. 250-252.

BRENK Beat, *Die romanische Wandmalerei in der Scheiz*, Berne, G. Ziegler, 1963.

BRETHIER Louis, *L'art Chrétien, son développement iconographique. Des origines à nos jours*, Paris, H.Laurens, 1928.

BRODBECK Sulamith « Arc Triomphal et structure de l'espace ecclésial dans les églises normandes de Sicile (XIIe siècle) », *Cahier archéologique*, Paris, A et J Picard, 2014, p. 57-77.

BRODBECK Sulamith, Anne-Orange POILPRÉ (éds.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental*, Paris, Édition de la Sorbonne, 2019.

— et RAPTIO Ioanna (éds.), *Histoires chrétiennes en images : espace, temps et structure de la narration. Byzance et Moyen Âge occidental*, Paris, Édition de la Sorbonne, 2022.

BROGIOLO Gian Pietro, (dir.), *Chiese dell'Alto Garda bresciano, Vescovi, eremiti, monasteri, territorio tra Tardoantico e Romanico*, Mantoue, SAP, 2003.

BROGGINI Romano, *La rappresentazioni dei mesi nella Svizzera italiana nella serie di Antonio da Tradate a Palagnedra e a Ronco s./Ascona e in quella di Mesocco. Con un commento frammentario tratto della « Disputa dei mesi » di Bonvesino della Riva*, Lugano, Gaggini, 1992.

BUDEJA-BLOCHE Fanny et COUTO Marie-Paul, *Les méthodes quantitatives*, Que sais-je?, Paris, Puf, 2015.

BUONINCONTRI Francesca, *Scultura a Bergamo in età comunale. I cantieri di Santa Maria Maggiore e del Palazzo della Ragione*, Bergamo Biblioteca Civica Angelo Mai, 2005..

BUTTURINI Francesco et PACHERA Flavio (dir.), *San Zeno Maggiore a Verona. Il campanile e la facciata. Restauri, analisi tecniche e nuove interpretazioni*, Vérone, Istituto Salesiano San Zeno, 2015.

CABANOT Jean, *Petit glossaire des thèmes d'iconographie chrétienne*, vol. 1 et 2, Paris, Amis des églises anciennes des landes, 2013.

CACCINI Giovanni, « Raniero Fasani et les flagellants », *Mélanges de l'École française de Rome*, Moyen-âge, Temps modernes, tome 87, n°1, 1975.

Bibliographie

CACIOLA Nancy Mandeville, « A Guglielmita Trinity? », *California Italian Studies*, 6(1), 2016, p. 1-20. <http://dx.doi.org/10.5070/C361028808>.

CAGNOLA Guido, « Gli affreschi di Viboldone e di Solaro », *Rassegna d'Arte*, Année VII, n°3, 1907, p. 37-42.

CAILLOUX Marianne, « Voir la religion dans les Alpes à la fin du Moyen Âge : peintures murales et altérités culturelles » *Questions de communications*, n°37, 2020, p. 66-88.

— *Peindre, voir et croire ans les Alpes. La peinture murale religieuse en Val e Suse, XIV^e-XV^e siècles*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Septentrion, 2021.

CALLALUCI Gianluigi et Bartoletti Daniela, « Appunti sulla tecnica esecutiva degli affreschi di Altichiero nell'oratorio di S.Giorgio a Padova », *Il Santo*, XXXIX, Fasc 1-2, 1999, p. 415-446.

CALIDI Alberto, *Giovanni Visconti arcivescovo di Milano (1342-1354)*, Milan, edizioni biblioteca Franceseana, 2007.

CALVI Donato, *Effemeride sagro-profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo*, Milan, Francesco Vigone, 1670.

CAMMELLITI Vittoria, « Gli affreschi del coro della cappella Scrovegni : una nuova proposta », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 54. Bd., H. 3, 2010-2012, p. 387-404.

CAMPAGNA Alessandra, « Contributi alla pittura del Trecento comasco : il Maestro di S.Abondio e il Maestro di S.Margherita », *Arte Cristiana*, LXXXIII, n°766, 1995, p. 37-46.

— *La chiesa di San Biagio a Ravecchia-Bellinzona*, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 1997.

— *La Chiesa di San Biagio a Ravecchia-Bellinzona*, Berne, Società di Storia dell'arte in Svizzera (SSAS), 1998.

— « San Biagio a Ravecchia : una testimonianza della produzione pittorica lombarda del XIV secolo », dans *Pittura medievale e Rinascimentale nella Svizzera italiana – atti del convegno, Lugano 28 marzo 1998*, Lugano, Fidia Edizione d'Arte, 2000, p. 49-56.

CAMPANA Francesca et GUGLIELMI Antonio, « Note sul restauro dei dipinti murali della Cappella Scrovegni », *Padova e il suo territorio*, XVII, vol. 97, 2002, p. 9-12.

CANELLA Maria et PUCCINELLI Elena (dir.), *La Valle dei Monaci. Un territorio con origini atiche torna a vivere per Milano*, Milan, Nexo, 2012.

1) *Nutrire il territorio – Nuovi dialoghi metropolitani*, Milan, Nexo, 2015.

CAPORUSSO Donatella, « Campione d'Italia, scavi archéologici nella ex chiesa di San Zenone », *Bollettino dell'Associazione archeologica ticinese*, n°14, 2002, p. 5-13.

CAPPELLETTI Giovanni, *La Basilica di S. Anastasia*, Vérone, Vita Veronese, 1970.

Bibliographie

CARDANI Vergani Rossana, « Ricerche archeologiche », *Bolletino Storico della Svizzera Italiana*, CVII, n°2, 2005, p. 361-368.

CARDILE Paul Y., « Mary as a priest: Marys sacerdotal position in the visual arts », *Arte Cristiana*, LXXII, n°703, 1984, p. 199 à 207.

CARRARA Mario, *La SS. Trinità in Monte Oliveto*, Vérone, Stigmatini Verona, 1970.

CAROTTI Giulio, « Pitture Giottesche nell'oratorio di Mocchirolo a Lentate sul Seveso » dans *Archivio storico lombardo: giornale della Società storica lombarda*, XIV, vol. 4, 1887, p. 765-794.

CASELLI Leatizia, *L'abbazia di Pomposa, Guida storica e artistica*, Trévisé, Canova, 1996.

CASERO Andrea Luigi, « Prima di Padova : Giusto de' Menabuoi a Monza », *Arte Veneta*, LXVII, 2011, p. 117-126.

— *Justus Pinxit. Nuove proposte di ricerca e problemi aperti sull'attività Lombarda di Giusto de'Menabuoi*, Milan, Scalpendi Editore, 2017.

CASSANELLI Roberto, *Lombardia Gotica*, Milan, Jaca Book, 2002.

CASSANELLI Roberto et Piva Paolo (dir.) *Lombardia Romanica , II. Paesaggi monumentali*, Milan, Jaca Book, 2011.

CASTAGNETTI Daniela, « La regola del primo e secondo ordine dall'approvasione alla « Regula Benedicti », dans *Sulle tracce degli Umiliati*, Milan, Vita e pensiero, pubblicazione dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1997, p. 163-250.

CASTALDI Tommaso, « Origine e diffusione del motivo iconografico della Madonna della Misericordia nella miniatura bolognese fra Tre e Quattrocento », *Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica*, n°7-8, 2011, p. 221-233.

CASTELFRANCHI VEGAS Lina, *L'Abbazia di Viboldone*, Milan, Banca Popolare di Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1959.

— « I pittori lombardi di Viboldone », dans *Un monastero alle porte della città. Atti del convegno per i 650 anni dell'Abbazia di Viboldone*, Milan, Vita e Pensiero, 1999, p. 261-274.

CASTELNUOVO Enrico, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura di Provenza nel secolo XIV*, Turin, 1962.

— « Les alpes : carrefour et lieu de rencontre des tendances artistiques au XVe siècle », *Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne*, n°10, 1967, p. 13-26.

Bibliographie

— « Pour une histoire dynamique des arts dans la région alpine au Moyen Âge », *Revue suisse d'Histoire*, n°29, 1979, p. 265-286.

— *Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali : percorsi dell'architettura e dalla pittura murale*, Milan, Skira, 2006.

CASTELNUOVO Enrico et GINZBURG Carlo, « Domination symbolique et géographie artistique », *Sociologie de l'œil, Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 40, 1981, p. 51-72.

CASTELNUOVO Enrico et PIROVANO Carlo (éds.), *La pittura italiana, il Duecento e il Trecento*, vol. 1 et 2, Milan, Electa, 1986.

CASTELNUOVO Enrico et GRAMATICA Francesca (éds.), *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, catalogue d'exposition, Trento, Castello del Buonconsiglio – Museo Diocesano Tridentino (20 juillet – 20 octobre 2002), Trento, Provincia Autonoma di Trento, 2002.

CAVALLARO Vincenzo, « Un ciclo pittorico duecentesco a S.Maria Rossa di Crescenzago », *Arte Cristiana*, XC, n° 811, 2002, p. 239 -250.

CAVAZZINI Laura, « Trecento lombardo e visconteo », dans *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Skira, Milan, Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 2015.

CAZZANI Eugenio, *Solaro. Nella vita e nell'opera di Carlo Alfonso Pellizzoni abate e poeta*, Saronno, 1980.

CECCHI Roberto, « La Chiesa di Villa a Castiglione Olona. Il rilievo », *Arte Lombarda*, vol. 80-81-83, n°1-2-3, 1987, p. 46-54.

CERAMI Paola, SCHARF Benno (dir.), *Arte e storia di Milano. Chiese mariane nella periferia dalle origini al XIX secolo*, Lucques, Libreria Musicale Italiana, 2010.

CHASSEY Eric (dir.), *Studiolo 10/2013 : La représentation de l'Annonciation*, « l'Annonciation hommage à Daniel Arasse » (dossier), Rome, Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome – Villa Médicis, Somogy édition d'art, 2013, p. 25-91.

CHIESA Francesco, *Monumenti storici e artistici del Cantone Ticino restaurati dal 1910 al 1945*, Bellinzona, 1946.

CHEVAL Olivier, « Toucher la plaie. Tactilité de la visualité chrétienne de l'Incrédulité de Saint Thomas du Caravage à Mourir comme un homme de Joao Pedro Rodrigues », *Entrelacs* [En ligne], 10 | 2013, DOI : <https://doi.org/10.4000/entrelacs.487>.

CHRISTE Yves, « Une « *Maiestas Domini* » de type Lombard », *Arte Lombarda*, n°102/103 (3-4), 1992, p. 5-13.

Bibliographie

— *l'Apocalypse de Jean : sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris, Picard, 1996.

COLETTI Luigi, *I primitivi. I Padani*, vol. III, Novare, Istituto Grafico de Agostini, 1947.

COLOMBO Sylviano, *Itinerari d'arte nel territorio della Provincia di Varese*, Milan, Bramante Editrice, 1972.

CONTE Tiziana, FRANCO Tiziana et ZUGNI-TAURO, Anna-Paola, *Belluno e provincia, Pitture murale esterne nel Veneto*, vol. 2, Bassano del Grappa, Tassotti, 1993.

COVA Mauro, SCHWEIKHART Gunter, SONA Giuliana, *Verona e provincia, Pittura murale esterne nel Veneto*, vol. 3, Bassano del Grappa, Tassotti, 1993.

CUPPINI Maria Teresa, « L'arte gotica a Verona nei secoli XIV-XV », dans *Verone e il suo territorio*, vol. III, t. 2, Verone, istituto per gli studi storici veronesi, 1969, p. 211-384.

DAL FORNO Federico, *Storia e arte nella Valle di Mezzone*, Vérone, Fiorini, 1975.

DALLAJ Arnalda, *Masolino da panicale : le storie di Maria e del Battista a Castiglione Olona : destinazione e schemi compositivi*, Milan, Unicopli, 1986.

— « Altare arredo liturgico e sistema iconografico nella collegiata di Castiglione Olona », dans S. Boesch Gajano et L. Scaraffia (éds.), *Luoghi sacri e spazi della santità*, Turin, Rosenberg & Selier, 1990, p. 573-581.

— « Iconografia tra Verbano e Varese : appunti per il territorio delle pievi prealpine della diocesi milanese », dans *Mélange de l'École française de Rome. Moyen-Âge*, tome 106, n°1, 1994, p. 31-53.

DAFFRA Emanuela, « Gli affreschi dell'abside maggiore dell'abbazia di Santa Giustina a Sezzadio », *Arte Lombarda*, n° 73/74/75 (2-3-4), 1985, p. 17-30

DA LISCA Alessandro, *Studi e ricerche originali sulla chiesa di S. Fermo Maggiore di Verona, con le notizie fuori testo*, Vérone, Soc. Coop. Tipografica, 1909.

— *La basilica di San Zenone in Verona*, Vérone, Vita Veronese, 1956.

DAL PRA Laura, « gli antichi percorsi dei santi : loca sanctorum ed esempi figurativi nel Trentino dalle origini al XVI secolo », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge*, tome 106, n°1. 1994, p. 89-113.

DEBIAIS Vincent, « Le corpus épigraphique (XI-XIIIe siècle). Les inscriptions dans l'organisation architecturale », dans Claude Andrault-Schmitt (dir.), *Saint-Martial de Limoges. Ambition politique et production culturelle. Actes du colloque de Poitiers et de Limoges (mai 2005)*, Limoges, Pulim, 2006, p. 373-390.

Bibliographie

— « Au-delà de l'efficacité. Figurer les paroles de Dieu et du Christ dans les images monumentales romanes », dans Michel Fournier et Daniel Le Blévec (dir.), *La parole sacrée – formes, fonctions, sens (XI^e-XV^e s)*, Toulouse, Privat, 2012, p. 27-48.

— « À propos de la *majestas Domini* : les relations texte/image », dans Claude ANDRAULT-SCHMITT et Philippe DEPREUX (dir.), *Les chapitres séculiers et leur culture. Vie canoniale, art et musique (VI^e-XIII^e siècle). Actes du colloque de Limoges, Saint-Yrieix, Poitiers (18-20 juin 2009)*, Limoges, Pulim, 2014, p. 429-438.

— « Writing on Medieval Doors », dans Irene BERTI, Katharina BOLLE, Fanny OPDENHOFF et Fabian Stroth (éds.), *Writing Matters. Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages*, Heidelberg, 2017, p. 285-308.

— « Visibilité et présence des inscriptions dans l'image médiévale », dans Sulamith Brodbeck et Anne-Orange Poilpré (éds.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial : Byzance et moyen âge occidental*, Paris, éditions de la Sorbonne, 2019, p. 357-378.

DELANEY Bradley J., « Giusto de' Menabuoi in Lombardy », *The Art Bulletin*, vol. 58, n°1, Mar. 1976, p. 19-35.

DELFINI Gabriella, « Vittorio Veneto, Serravalle, San Lorenzo dei Battuti », dans Filippa M. Aliberti Gaudio (éd.), *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, Milan, Electa, 1996, p. 248-250.

DELL'ACQUA Gian Alberto, *Il Santuario di Santa Maria dei Ghirli in Campione d'Italia*, Milan, Silvana Editoriale, 1988.

DELLA VALLE Mauro, « Osservazioni sui cicli pittorici di San Pellegrino a Bominaco e di Santa Maria ad Cryptas di Fossa in Abruzzo » *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano Volume LIX - Fascicolo III*, Milan, Settembre-Dicembre 2006, p. 101-158.

DELLU Elena, LUSUARDI SIENA S., MATTEONI F., « Il sepolcreto nella chiesa dei SS. Filippo e Giacomo di Nocetum (Mi) : dinamiche deposizionali tra altomedioevo ed età moderna », *III Ciclo di Studi Medievali, atti del Convegno (Firenze, 8-10 settembre 2017)*, Monza, EBS Print, 2017, p. 245-263.

DEL TREDICI Federico, « I Beneici della parentela. Famiglie, istituzione ecclesiastiche e spazi sacri enl contado di Milano (XIV-XV secolo) », Letizia Arcangeli, Giorgio Chittolini, F. Del Tredici, Edoardo Rossetti (éds.), *Famiglie e spazi sari nella Lombardia del rinascimento*, Milan, Scalpendi editore, 2015, p. 309 à 343.

DEMUS Otto, *The Mosaic decoration of San Marco, Venice.*, Dumbarton Oaks / Chicago et Londres, The University of Chicago Press, vol. 1 et 2, 1988.

Bibliographie

DENOËL Charlotte, *Saint André, culte et iconographie en France (V^e-XV^e siècles)*, Paris, École des Chartes, 2004.

DIBIE Pascal, *Ethnologie de la porte, des passages et des seuils*, Paris, Métailié, 2016.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Fra Angelico : Dissemblance et Figuration*, Paris, Flammarion, 1995.

— *L'image ouverte : Motifs de l'Incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.

DI FRANCESCO Carla et SAMARITANI Anonio, *Pomposa: storia, arte, architettura*, Ferrare, Carbo editore, 1999.

DI SANT'AMBROGIO Diego, « L'oratorio di Solaro presso Saronno », *Archivio storico lombardo : giornale della Società storica lombarda*, XX, 1893, p. 842-855.

— *Lodi Vecchio : San Bassiano*, Pavie, Calzolari & Ferrario, 1895.

DI SIMONE Paolo, « Profunghi toscani nella Milano viscontea. In margine al problema di Stefano Fiorentino », dans Rosa Alcoy Pedros (dir.), *Arte fugitiu. Estudis d'art medieval desplaçat*. Barcelone, Universitat de Barcelona, 2014, p. 461-483.

— « Taccuino milanese : una visita alla mostra », dans *Arte lombarda dai Viscoti agli Sforza* (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo – 28 giugno 2015), Roberto Delormo (dir.), *Monza illustrata 2015 : Annuario di arte e cultura a Monza et Brianza*, Rome, Aracne editrice, 2016, p. 111-158.

DONADIEU-RIGAUT Dominique, « Les ordres religieux et le manteau de Marie », *Cahiers de recherches médiévales*, [En ligne], 8/2001. DOI : <https://doi.org/10.4000/crm.391>.

— « Les images médiévales à la recherche de nouveaux cadres », *Perspective* [En ligne], 1/2009, p. 146-151. DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1896>.

DONATO Maria Monica, « “Pictorie Studium” apputinti sugli usi e lo statuto della pittura nella padova dei carraresi (e una proposte per le « città liberate » di Altichiero e Giusto al Santo) », *Il Santo*, XXXIX, 1999, fasc. 1-2, p. 467-504.

D'un seuil à l'autre. Approche plurielles, rencontres, témoignages, Paris, Edition des archives contemporaines, 2017.

DURLIAT Marcel, « Les peintures murales romanes dans le Midi de la France de Toulouse et Narbonne aux Pyrénées », *Cahiers de civilisation médiévale*, n°102, 1983, p. 117-139.

ECCHER Elisa, *Attorno al Maestr di Viboldone. Scultura gotica lombarda tra le province di Milano, Pavia, Como, Lecco e Monza*, Thèse de doctorat en « Culture d'europa. Ambiente, spaz, storie, arti, idee », Scienze dei Beni Culturali, dipartimento di lettere e Filosofia », Univerisità degli Studi di Trento, année 2017/2018. <http://eprints-phd.biblio.unitn.it/3784/>.

Bibliographie

EDWARDS Mary D., « Parallelism in the frescoes in the Oratory of St. Georgio in Padua (1379-84) », *Zeitschrift für kunstgeschichte*, 71. Bd., H. 1, Berlin-Minich, Deutscher Kunstverlag GmbH, 2008, p. 53-72.

ELSIG Frédéric, « Géographie artistique et identités collectives : les arts dans les cantons helvétiques à la fin du Moyen Âge », *Perspective* [En ligne], 2/2006, DOI <https://doi.org/10.4000/perspective.362>.

ERICANI Giuliana, « Chiesa di S. Maria Novella Erbè, Fazione Erbedello », dans Filippa M. Aliberti Gaudio (éd.), *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, Milan, Electa, 1996, p. 141-144.

— « Feltre (Belluno) SS. Trinità sopra ripa », dans F.M Aliberti Gaudio (éd.), *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, Milan, Electa, 1996, p. 268-270.

— *La Chiesa di San Francesco. Il restauro. Città di Bassano del Grappa*, Parrocchia di Santa Maria in Colle, 2007.

FALDON Nilo, *La millenaria pieve di san pietro di Feletto : cenni storici ed artistici con note e documenti*, Vittorio Veneto, Tipse, 1988,

— *La pieve rurale di San Pietro di Feletto*, Vittorio Veneto, De Bastiani, 2005

FANTELLI Pier Luigi, *Padova e Provincia, Pittura murale esterna nel Veneto*, vol. 1, Bassano del Grappa, Tassotti, 1989.

— « Giotto agli Scrovegni », *Padova e il suo territorio*, XVII, vol. 97, 2002, p. 30-31.

FANTONI Roberto, PITTO Silvano et RAITERI Ovidio, « I sentieri dell'arte sui monti della Valsesia », dans *Atti del convegno di Santa Margherita a Ligure 23 settembre 2010*, club alpino Italiano – comitato scientifico ligure piemontese, 2010, p. 17-20.

FAURE Philippe, « L'ange Gabriel et son image au Moyen Âge : un révélateur des évolutions de la spiritualité médiévale », *L'ange Gabriel interprète et messager*, Graphé, n°28, Arras, Presses universitaires de l'Artois, 2019, p. 43-64.

FERRARO Séverine, *Les images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural (peinture et mosaïques) en France et en Italie : des origines de l'iconographie chrétienne jusqu'au Concile de Trente*, Thèse de doctorat en histoire de l'art médiéval, Université de Bourgogne, 3 vol., 2012, [Inédit].

FERRERO Marco, « La pittura a Vicenza tra XIII e XV secolo : influssi padovani, veronesi e veneziani », *Progetto Restauro*, Trimestrale per la tutela dei Beni Culturali 2003/27, p. 31-45.

FERRERO Marco et PADOAN Alessandro, *IMAGO ECCLESIAE. Medioevo di pietre e colori. Arte e storia di un territorio medievale. Vicenza tra VIII e XIV secolo*, Vicence, Il Prato, 2018.

Bibliographie

FERRARI Rosella, *Torre Boldone e le sue chiese note i storia e di arte*, Graphicscalve, Torre Boldone, Parrocchia di Torre Boldone, 2014.

FERRARI Rossana (dir.), *Stupore & Bellezza. L'oratorio Santi Ambrogio e Caterina a Solaro*, Solaro, Associazione amici dell'oratorio Santi Ambrogio e Caterina, 2010.

FINOCCHI Anna, *Architettura romanica nel territorio di Varese*, Milan, Bramante Editrice, 1966.

FIOTTO Giuseppe, « La Valpolicella », *Arte Veneta*, V, p. 191-193.

FREMANTLE Richard, *Florentine Gothic Painters: From Giotto to Masaccio, A Guide to Painting in and near Florence 1300-1450*, Londres, Martin Seker and Warburg, 1975.

FLORES d'ARCAIS Francesca, « La decorazione della cappella di San Giorgio », *Le pitture dei Santi di Padova*, Vicence, Neri Pozza, 1984, p. 43-62.

— « Le arti figurative a Bassano nei secoli XIII e XIV », dans, *Bassano nei secoli della sua formazione. Città e territorio tra Duecento e Trecento*. Comitato per la Storia di Bassano, 1991, p. 113-122.

— « Giusto a Viboldone », dans *Medioevo : l'Europa delle cattedrali*, atti del Convegno internazionale di studi Parama, 19-23 settembre 2006, Parme, Electa, 2007, p. 507-516.

— « La Cappella degli Scrovegni », dans Alessandro Tomei (dir.), *Giotto e il Trecento « Il più sovrano maestro stato in dipintura »: [mostra, Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo - 29 giugno 2009]*, Milan, Skira, 2009, p. 101-112.

— « Un ipotesi per gli affreschi trecenteschi della chiesa di S. Pietro dell'Abbazia di Viboldone », dans Marco Rossi, Alessandro Rovetta, Francesco Tedeschi (éds.), *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, Milan, Vita & Pensiero, 2013, p. 31-34.

FOFFANO Tino, « La costruzione di Castiglione Olona in un opuscolo inedito di Francesco Pizolpasso », *Italia medioevale e umanistica*, vol. 3, 1960, p. 153-187.

FORLATI Ferdinando, « La pieve di S. Andra di Sommacampagna », *Estratto degli Atti dell'Accademia di Agricoltura*, Scienze e Lettere di Verona, Vérone, La Tipografia Veronese, 1943-1944, Série V, vol. XXII, p. 166-168.

FORMENTI Maria Antonietta, « I velari medievali dipinti in Valtellina. Lettura e confronto », *Proticum Revista d'Estudis Medievals*, n°4, 2012, p. 9-28.

FÖRSTER Ernesto, *I Dipinti nella Capella di S. Giorgio in Padova*, Bologne Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1846.

FORSYHT Ilene H., *The Throne of Wisdom. Wood sculptures of the Madonna in romanesque France*, Princeton, Princeton University Press, 1972.

Bibliographie

FOSSALUZZA Girogio, *La pieve di San Pietro di Feletto e I suoi affrechi : guida breve*, San Pietro di Feletto, Commune de Vicence; Terra ferma, 2008.

FRANCASTEL Pierre, « L'art italien et le rôle personnel de saint François », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 11e année, n° 4, Paris, Armand Colin, 1956, p. 481-489.

FRANCESCO Carla di., Manfredi Antonio, *L'abbazia di Pomposa : un camino di studi all'ombra del campanile (1063-2013)*, atti della Giornata di Studi Pomposiani, Ferrare, edizioni cartografica, 2013.

FRANCO Tiziana, « Appunti sulla decorazione dei tramezzi nelle chiese mendicanti : la chiesa dei Domenicani a Bolzano e di Santa Anastasia a Verona », dans Arturo Carlo Quintavalle (dir.), *Arredi liturgici e architettura*, Milan, Electa, 2007, p. 115-128.

— « Santi patroni dipinti. Il caso di san Zeno e di san Pietro martire a Verona », dans Arturo Carlo Quintavalle (dir.), *Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 19-23 settembre 2006*, Milan, Electa, 2007, p. 480-489.

— « Sul « Muricciolo » nella chiesa di Sant'Andrea di Sommacampagna « per il quale restavano divisi gli uomini dalle donne », *Hortus Artium Medievale*, vol. 14, 2008, p. 181-192.

— « Pitture trecentesche attorno al portale di San Zeno e un'immagine inedita di Nicola da Tolentino », *Annuario storico zenoniano*, vol. 23, 2013, p. 69-82.

— « Item in piscibus pro magistris qui aptaverunt pontem » : note sul tramezzo die Santi Giovanni e Paolo a Venezia », dans M. Nezzo et G. Tomasella (éds.), *Sotto la superficie visibile : scitti in onore di Franco Bernabei*, Trévise, Canova, 2013, p. 163-170.

— « Sulla policromia della facciata » dans Butturini Francesco et Pachera Flavio (dir.), *San Zeno Maggiore a Verona. Il campanile e la facciata. Restauri, analisi tecniche e nuove interpretazioni*, Vérone, Istituto Salesiano San Zeno, 2015, p. 379-390.

— « Separzioni liturgiche e decorazione pittorica in ambito veronese (XII-XIV secolo) », *Hortus artium medievalium*, 25, 2019, p. 496-505.

FRANCO Tiziana, ROSSI Francesca, et PICCOLI Fausta (dir.), *Dante a Verona. 1-2021. Il mito della città tra presenza dantesca e tradizione shakespeariana (Verona, 2021)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2021.

FRANZOSI Mario, *Sommacampagna*, Vérone, Vita Veronese, collection « le guide », n°51, 1957.

FREULEUR Gaudenz, « "Studien zum « Maestro di San Biagio" in Ravecchia bei Bellinzona : ein Beitrag zur Malerei des Trecento im Tessin" », *Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte*, n°39, 1988, p. 9-21.

Bibliographie

— « *Manifestatori delle cose miracolose* ». *Arte italiana del '300 e '400 da collezioni in Svizzera e nel Lichtenstein, catalogo della ostra (Lugano-Castagnola)*, Lugano/Castagnola-Einsiedeln, Fondazione Thyssen-Bornemisza, Eidolon, 1991.

— « Per un corpus della pittura murale in Svizzera. Aspetti della pittura Svizzera medievale », *Mélange de l'école française de Rome. Moyen Âge*, tome 106, n°1, 1994, p. 79-88.

FRUGONI Chiara, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Turin, Einaudi, 2008.

FUMAGALLI Corrado, *S. Agostino di Bergamo*, Bergamo, Artigrafiche Mariani & Monti, Edizioni Villadiseriane, 1990.

GARLATI Erica (éd.) *Il complesso Cascina Chiesa Rossa*, Milan, pubblicazione a cura del Comitato Cascina Chiesa Rossa, 5^{ème} édition, 2020.

GALLI Lavinia Maddalena, « Restauro e ritrovamenti : novità sugli affreschi dell'oratorio di Mocchirolo », *Arte cristiana*, n° 745, 1991, p. 310-312

— « Santo Stefano a Lentate sul Seveso : notizie intorno ad un oratorio gentilizio del XIV secolo », *Arte Lombarda*, n°104 (1), 1993, p. 6-15.

— « La pittura del Trecento a Novara e nel suo territorio », dans G. Romano (éd.), *Pittura e Miniatura del trecento in Piemonte*, Turin, Banca CRT Cassa di Risparmio di Torino, 1997, p. 247-272.

GARCIA-ACOSTA Pablo « Shouting at the Angels: Visual Experience in Angela of Foligno's Memoriale », *Mulier aut Femina, Idealism or realitu of xomen in the Middle Ages*, Revue en ligne pour l'antiquité et le Moyen Âges, n°17, 2013, p. 115-139.

GASPERINI Petro, « Lentate sul Seveso – oratorio di S. Stefano », dans Maria Luisa Gatti Perer (éd.), *Studi e ricerche nel territorio della provincia di Milano. 50 monumenti restaurati con l'intervento dell'Amministrazione Provinciale di Milano*, Milan, Edizioni la Rete, 1967, p. 89-98.

GATTI PERER Maria Luisa, « Solaro – Oratorio SS Caterina e Ambrogio », dans Maria Luisa Gatti Perer (éd.), *Studi e ricerche nel territorio della provincia di Milano. 50 monumenti restaurati con l'intervento dell'Amministrazione Provinciale di Milano*, Milan, Edizioni la Rete, 1967, p. 214-216.

GAZZOLA Piero, « La chiesa di S. Maria la Rossa presso la conca Fallata », dans *Munera. Raccolta di scritti in onore di Antonio Giussani*, Milan, Hoepli, 1944, p. 245-254.

GEMMA BRENZONI Caterina et GIOVANI Villani, *Ricerche inedite d'archivio e lettura storica artistica della decorazione dell'abside della Basilica di San Zeno*, Vérone, Edizioni dell'Abazia di San Zeno, 2016.

Bibliographie

GEMMA BREZZONI Caterina et GOLINELLI Paolo, (dir.), *I santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona*, Motta, Milan, 2005.

GAVAZZOLI TOMEA Maria Laura, *Novara e la sua terra nei secoli XI e XII. Storia documenti architettura*, Milan, Silvana Editoriale, 1980

— « Strumenti per un repertorio iconografico delle pitture murali del Novarese e un'ipotesi di lavoro sui cicli dette "Opere di misericordia" », *Mélanges de l'École française de Rome, Moyen Âge*, tome 6, n°1, Paris/Rome, 1994, p. 55-77.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, édition du seuil, 2002 [1987].

GERBRON Cyril, *Fra Angelico : Liturgie et mémoire*, Turnhout, Brepolis, 2016.

— « Christ Is a Stone : On Filippo Lippi's Adoration of the Child in Spoleto », *I Tatti studies*, vol. 19, 2016, p. 257-284.

GEROLA Giuseppe, « Il Giudizio Universale scoperto a S. Zeno di Verona », *Bollettino d'arte*, II, 1908, p. 470-473.

GEYMONDT V. Ludovico, « Stile e constesto : Gli affreschi di San Zan Degolà a Venezia », Clementina Rizzadi (éd.), *Venezia e Bisanzio : Aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia (V-XIV^e siècle)*, Venise, Istituto veneto di scienze, lette ed arti, 2005, p. 513-580.

GHEDINI Monica Merto, *La Chiesa di Sant'Agostino in Padova. Storia e ricostruzione di un monumento scomparso*, Padoue, ITI 1995.

GHIDOTTI F., MARIOTTI V., « Caravate (VA) Chiesa di S. Agostino », *Notiziario 1988-89 Soprintendenza Archeologica della Lombardia*, Milan, CARIPLO, 1990, p. 313-315.

GHIRLANDA Elio, « Apostolá », dans *Vocabolario dei dialetti della Svizzera italiana*, Lugano, Ed. La Commerciale, vol. 1, 1952, p. 204-205.

GHIROLDI Angelo, « Scavo presso la chiesa di San Pietro in Marvino », *NSAL 1998*, 2001, p. 74-76.

GIBBS Robert, « A Group of Trecento Bolognese Painters Active in the Veneto » *The Burlington Magazine*, vol. 124, n° 947, Feb. 1982, p. 77-86 et 89.

GILARDONI Virgilio, *Inventario delle cose d'arte e di Antichità, II, Distretto di Bellinzona*, Bellinzona, Edizione dello Stato, 1955.

— *Arte e monumenti della lombardia prealpina, vol III, Il Romanico*. La Vesconta, Bellinzona, Casagrande, 1967.

— *I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino. vol. I : Locarno e il suo circolo (Locarno, Solduno, Muralto e Orselina)*, Basilea, Birkhäuser Verlag, 1972.

Bibliographie

— *I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino. vol. II. L'alto Verbano I : Il circolo delle isole (Ascona, Ronco, Losone e Brissago)*, Basilea, Birkhäuser Verlag, 1979.

— *I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino. vol. III : L'Alto Verbano II : I circoli del Gambarogno e della Nevagna*, Basilea, Birkhäuser Verlag, 1983.

GOUGAUD Louis, *Dévotions et pratiques ascétiques au Moyen Âge*, Paris, De Brouwer & Cie, 1925,

GREGORI Mina, « Presenza di Giusto dei Menabuoi a Vibolodone », *Paragone*, n°293, Juillet 1974, Florence, Mandragora, 1974.

—(dir.), *Pittura a Como e nel Canton Ticino : dal Mille al Settecento*, Milan, CARIPLO, 1994.

— (dir.), *Pittura murale in Italia dal tardo duecento ai primi del Quattrocento*, Bergame, Bolis, 1995.

— (dir.), *Pittura in Alto Lario e in Valtellina, d'all'Alto medioevo al settecento*, Milan, CARIPLO, 1995.

— (dir.), *Pittura murale in Italia, Il Quattrocento*, Bergame, Bolis, 1996.

— (dir.), *Pittura tra Verbano e il lago d'Orta dal Medioevo al Settecento*, Milan, CARIPLO, 1996.

— (dir.), *Pittura a Milano dall'alto Medioevo al Tardogotico*, Milan, CARIPLO, 1997.

— « Giusto de Menabuoi a Viboldone », dans *Un monastero alle porte della città. Atti del convegno per i 650 anni dell'Abbazia di Viboldone*, Milan, Vita e Pensiero, 1999, p. 245-259.

GINI Pietro et BALZARETTI Liliana, *Sant'Abbondio la Basilica Romanica di Como*, Milan, CARIPLO, 1966.

GIOVANNI Tomasi, *La Diocesi di Ceneda. Chiese e uomini dalle origini al 1586*, Diocèse de Vittorio Veneto, 1998.

GUENOT Magali, *Les images de l'Ascension du Christ dans la chrétienté latine entre le IX^e et le XIII^e siècle*, thèse de doctorat préparée à l'Université Lumière Lyon 2 sous la direction de Nicolas Reveyron, soutenue en 2016.

GUGLELMETTI VILLA Gemma, *Affreschi del Trecento nel territorio di Varese. L'oratorio visconteo di Albizzate*, Milan, Bramante editrice, 1965.

Guide d'Italia, Lombardia Guida d'Italia del Touring Club Italiano, L'Alto Lago: da Menaggio a Colico, Touring, Milan, 2005.

Bibliographie

HERZNER Volker, « Giottos Grabmal für Enrico Scrovegni », *Münchner Jb. Der bildenden Kunst*, XXXIII, 1982, p. 39-66.

HOUSSET Emmanuel, « L'art sacré, un art impossible », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 2016/2 Tome 100, p. 249-275.

IMBERT Anne-Laure (dir.), *Mnémonique et poétique. La figure et son lieu dans la peinture des Tre-Quattrocento*, Paris, éditions de la Sorbonne, 2022.

IOGNA-PRAT Dominique, *La maison Dieu : une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge*, Paris, édition du Seuil, 2006.

ISELLA Elena, « Gli affreschi trecenteschi dell'antica chiesa di Sant'Orsola a Como », *Arte Cristiana*, XCVII, n°855, 2009, p. 457-468.

JACOBUS Laura, *Giotto and the Arena Chapel. Art, architecture & experience*, Londres, Turnhout, Miller, 2008.

JOLIVET-LEVY Catherine, *Les églises byzantines de Cappadoce : le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, édition du centre national de la recherche scientifique, 1991.

JOANNIDES Paul, « Masolino a Castiglione Olona : il Battistero e la Collegiata » ; dans *Arte in Lombardia tra gotico e Rinascimento*, Milan, Fabbri Editori, 1988, p. 284-297.

JONES Lindsay, « The hermeneutics of sacred Architecture: A reassessment of the similitude between Tula, Hidalgo and Chichen Itza, Yucatan, Part I », *History of Religions*, vol. 32, n°3, feb 1933, Chicago, the University of Chicago Press, p. 207-232.

JØRGENSEN Hans Henrik Lohfert, « Cultic Vision – Seeing as ritual : visual and liturgical experience in the Early Christian and Medieval Church », dans N. Holger Petersen, M. Bikeal Brunn, J. Llewellyn, E. Oestrem (éds.), *The Appearances of Medieval Rituals*, Turnhout, Brepols, 2004, p. 173-197.

JOYEUX-PRUNELLE Beatrice, « L'histoire de l'art et le quantitatif », *Histoire & mesure* [En ligne], XXIII - 2 | 2008, URL : <http://journals.openedition.org/histoiremesure/3543>.

— *L'art et la mesure. Histoire de l'art et méthodes quantitative*, Paris, Édition rue d'Ulm, (Actes de la recherche à l'ENS n°5), 2010.

KEIL Wilfried E., « Caino e Abele nella pittura murale romanica », dans Fabio SCIREA (dir.) *L'esegesi in figura. Cicli dell'Antico Testamento nella pittura murale*, Rome, Publication de l'école française de Rome, [OpenEdition], 2022, p. 327-355.

KLEIN Peter K., « Le Tympan de Beaulieu : Jugement dernier ou seconde Parousie ? », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, vol. 19, 1988, p. 129-127.

Bibliographie

— « Programmes eschatologiques, fonction et réception historiques des portails du XII^e siècle : Moissac, Beaulieu, Saint-Denis », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 33, p. 317-349.

— L'emplacement du Jugement dernier et de la seconde parousie dans l'art monumental du Haut Moyen Âge », dans *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge* (Actes du 5^{ème} séminaire International d'Art Mural), Saint-Savin, 1992, p. 89-101.

KUWABARA Natsuko, « Gli affreschi della fine del Duecento in Santa Maria Rossa I Crescenzago: gli ultimi gioni della Vergine e un'isolita scena di esquie nel presbiterio », *Contesti d'Arte*, 1, 2017, p. 40-55.

LADNER Gerhart B. ,« The Gestures of prayer in Papal Iconography of the XIIIth and Early XIVth Centuries », dans Gerhart B. Ladner (éd.), *Images and Ideas in the Middle Ages, Selected studies in History and Art*, 1, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983, p. 209-237.

LE GOFF Jacques, « L'attente dans le christianisme : le Purgatoire », *Communications*, 70, 2000. Seuils, passages, sous la direction de Martin de la Soudière. p. 295-301.

— *La civilisation de l'occident médiéval*, Paris, Flammarion, 2008.

LEMERCER Claire et ZALC Claire, *Méthodes quantitatives pour l'historien*, Paris, La Découverte, 2018.

LÉONELLI Marie-Claude, « Indexer des peintures murales », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge*, tome 106, 1/ 1994, p. 171-177

Le seuil, La Porte, Le Passage : Actes du colloque du 11 et 12 mai 2004 à L'institut des Arts Sacrés, Paris, éditions Ereme, 2004.

LUCCO Mauro Notice, dans *Museo ritrovato. Restauri, acquisizioni, donazioni. 1984-1986, catalogo della mostra, Venezia-Milano*, Milan, Electa, 1986, p. 113-114.

— (dir.), *La Pittura nel Veneto : Il Quattrocento*, vol. 1 et 2, Milan, Electa, 1989.

— (dir.), *La Pittura nel Veneto : Il Trecento*, vol. 1 et 2, Milan, Electa, 1992.

LUSUARDI SIENA Silvia et MATTEONI Federica (dir.), *Archeologia e Antropologia in dialogo. Lo scavo nella Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo di Nosedo, atti dell'Incontro di Studio (Milano 17 dicembre 2014)*, Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia, Milan, ET Edizioni, 2017.

LUPI Livia, « Fictive architecture and pictorial place: Altichiero da Zevio's oratory of St Georgio in Paduo (c.1379-1384) », dans Meg Boulton, Jane Hawkes, Heidi Stoner (éds.), *Place and Space in the Medieval World*, New-York, Routledge, 2018, p. 137-148.

Bibliographie

LONGHI Giuseppe, *Il colto borgo di Lentate*, con l'introduzione di Matteo TURCONI SORMANI, Lesmo, Etabeta, 2019.

LONGHI Roberto, « Fatti di Masolino e di Masaccio », *La critica d'Arte*, XXV-XXVI, juillet-décembre 1940, p. 145-191.

— *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento. Edizione delle opere complete di Roberto Longhi (1934-1964)*, Florence, Sansoni, 1973, p. 251-260.

LOENZI Moris et PELLEGRINI Alessandro, *Sulle tracce del Romanico in provincia di Bergamo, tra storia, architettura e paesaggio*, Bergamo, Prvincia, 2003.

LOMARTIRE Saverio, « Magistri Campionesi a Bergamo nel Medioevo », *Arte e Storia*, n°44, 2009, p. 54-82.

LONGO Pier Giorgio, *Letteratura e pietà a Novara tra XV e XVI secolo*, Novara, Associazione di storia della chiesa novarese, (studi novaresi n°6), 1986.

LUNARI Marco, « Appunti per un storiografia sugli Umiliati tra Quattro e Cinquecento », dans Maria Pia Alberzoni, Annamaria Ambrosini et Alfredo Lucioni (éds.), *Sulle tracce degli Umiliati*, Milan, Vita e Pensiero – Pubblicazione dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 1997, p. 45-66.

LUSUARDI SIENA Silvia et MATTEONI Federica (dir.), *Archeologia e Antropologia in dialogo. Lo scavo nella Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo di Nosedo, atti dell'Incontro di Studio (Milano 17 dicembre 2014)*, Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia, Milan, ET Edizioni, 2017.

MACCHIONI Silvia, « Note sulla decorazione pittorica della Badia di Viboldone », *Storie dell'Arte*, 5, 1970, p. 5-18.

MACULOTTI Giancarlo (dir.), *Johannes de Volpino. Un caso nel Trecento pittorico*, Sarezzo, Varum editore, 2012.

— « Johannes de Volpino pittore transumante del '300 », *Rivista Santuarios*, 2013, p. 1-8.

MAGAGNI Fabrizio et MAJOLI Lucca (dir.), *Tesori d'arte nelle chiese del bellunese: Feltre e territorio*, Belluno, 2008.

MAGNI Mariaclotilde « Aluni affreschi medioevali in chiese del lago di Como », *Rivista Archéologica dell'antica Provincia e Diocesi di Como*, 1954-1955, n°136-137, p. 45-52.

MALLE Luigi, *Le arti figurative in piemonte della preistoria al cinquecento*, Turin, F. Casanova & C., 1972.

MALOSSO Angela M., PETROTTI Mario, TUNIZ Dorino, *La pianura novarese dal romanico al XV secolo. Percorsi di arte e architettura religiosa*, Novare, Interlinea, 1996.

Bibliographie

MANFREDI Don Angelo, *Il Santuario della Beata Vergine del Pilastrello di Dovera : « E sis sparse il miracolo per la vicinanza »*, Dovera, Tip Senzalari, 2003.

MARABOTTINI Alessandro, *Giovanni da Milano*, Florence, G.C. Sansoni, 1950.

MARANGONI Mario, *Caprino*, Verone, Vita Veronese, coll. « le Guide », vol. 74, 1965.

MARCHINI Gian Paolo, *Santa Anastasia*, Vérone, Banca Popolare di Verona, 1982.

MARUCCI Rosa Auletta (dir.), *L'Abbazia di Viboldone*, Milan, Amilcare Pizzi, 1990.

MARIN Louis, *Opacité de la peinture essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, édition de l'Écoles, EHESS, 2006.

— « Annonciations ou les secrets du tiers », *Trois*, vol. 3, n°3, 1988.

MARINI Paola (dir.), *La basilica di Sant'Anastas a Veona. Storia di un restauro*, Vérone, Banca Popolare di Verona, 2011.

MASPOLI Enrico, *La pieve di Agno*, Lugano, Bernasconi, 2003.

MATALON Stella et MAZZINI Franco, *Affreschi del tre e quattrocento in Lombardia*, Milan, Editione del milione, 1958.

MATALON Stella, *Affreschi lombardi del Trecento*, Milan, Cassa del Risparmio delle Provincie lombarde, 1963.

MATHER Frank Jr., « Giotto's First Biblical Subject in the Arena Chapel », *American Journal of Archaeology*, vol. 17, n°2, 1913, p. 201-205.

MAZZINI Franco et DELL'ACQUA Gian Alberto, *Affreschi lombardi del Quattrocento*, Milan, Silvana Editoriale d'Arte, 1965.

MAZZOTTI Giuseppe, *Feltre*, Treviso, Libreria Canova Treviso – Panfilo Castaldi Feltre, 1985.

MEHU Didier, « *Locus, transitus, peregrinatio*. Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XI^e- XIII^e siècle) », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 37^e congrès, « Construction de l'espace au Moyen Age : pratiques et représentations », Mulhouse, 2006, p. 275-293.

— « La porte et l'autel : les figures des lieux liminaires de l'église paléochrétienne », dans S. Broebeck et A.-O. Poilpré (éds.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial : Byzance et moyen âge occidental*, Paris, éditions de la Sorbonne, 2019, p. 233-255.

MEERSSEMAN Gilles-Gérard, *Ordo Fraternalitatis. Confraternite e pieta dei laici nel medioevo*, Rome, Herder, vol. 1, 1977.

Bibliographie

MENIS Gian Carlo, *La Basilica Apostolorum di Laus Pompeia : sedici secoli della dedizione, memorie e attualità*, Lodi, Edizioni della diocesi di S. Bassiano : Società storica lodigiana, 1988.

MERCIECA Julie, *La Crucifixion dans la peinture murale carolingiennes dans l'Europe latine chrétienne et sur ses marges (IX^{ème} – début du XI^{ème} siècle)*. Thèse de doctorat en art et histoire de l'art sous la direction de Daniel Russo, Université de Bourgogne, 2015.

— « La Crucifixion : iconographie et spatialisation des peintures murales entre le IX^e et le début du XI^e siècle dans l'Occident chrétien », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], 21.1 | 2017, DOI : 10.4000/cem.14642.

MILANI Giuliano, *L'Homme à la bourse au cou*, Rennes, PUR, 2019.

MINONZIO Donata, *Val Sermenza in Valsesia : repertorio analitico dei dipinti murali nel medioevo*, Borgosesia, Tipolitografia di Borgosesia, 2005.

MIRABELLA Roberti Mario, « Documenti altomedievali in Santa Maria la Rossa a Milano », dans *Milano e i milanesi prima del mille (VIII-X secolo), atti del 10o Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo* (Milan 26-30 settembre 1983), Spolète, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1986, p. 453-545.

MOLINIE Anne-Sophie, *Corps ressuscitant et corps ressuscités : les images de la résurrection des corps en Italie centrale et septentrionale du milieu du XV^e au début du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2017.

MONGIANO Elisa, « La conservazione delle scritture notarili in Piemonte tra Medioevo ed Età Moderna. Committenza privata e documentazione notarile per Daniel De Bosis », dans G. Romano (éd.), *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte*, Turin, Soprintendenza per i beni artistici e storici del Piemonte 1985, p. 140-159.

MONGIAT Emiliana, « La chiesa dei Santi Nazario e Celso a Sologno », dans Gian Pietro Colombo et Maria Grazia Porzio (éds.), *Segni e tracce di architettura romanica nel Novare : rilievi e immagini*, Novare, Interlina, 2001, p. 97-109.

MONTI Santo, *Storia ed arte nella Provincia ed antica Diocesi di Como*, Côme, Bertolini Nani, 1902.

MOSCHETTI Andrea, *La Cappella degli Scrovegni e la Chiesa degli Eremitani a Padova : con 89 illustrazioni e una pianta*, Milan, Treves, 1934.

MURARI Claudia et Roberto, *La Pieve di Sant'Andrea e il ciclo degli affreschi*, Colognola ai Colli, Libreria di Demetra, 1997.

MURARO Michelangelo, « Affreschi di Nicolo di Pietro e di Jacobello del Fiore a Serravalle », *Rivista d'Arte*, 167-182.

Bibliographie

MURAT Zuleika, « Il *Paradiso* dei Carraresi. Propaganda politica e magnificenza dinastica nelle pitture di Guariento a Sant'Agostino », Serena Romano et Delphine Zaru (éds.), *Arte di corte in Italia del Nord : programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, Rome, Viella, 2013, p. 97-122.

MUSETTI Silvia, « Il rosone della chiesa di San Zeno Maggiore a Verona. Alcune considerazioni », *Annuario storico zenoniano*, vol. 23, 2013, p. 31-50.

— « Le statue di Cristo e degli Apostoli », *Annuario storico zenoniano*, XXVII, 2020, p. 111-117.

NATALE Mauro et ROMANO Serena (éds.), *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Skira, Milan, Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 2015.

NELSON Robert S., « A Byzantine Painter in Trecento Genoa: The Last Judgment at San Lorenzo », *The Art Bulletin*, n°67, 1985, p. 548-565.

NESSI Gian Gaspare, *Memorie storiche di Locarno fino al 1660. Con note*, Locarno, Tipografia di Francesco Rusca, 1854.

NICOLAÏDES Andréas, « L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudera, Chypre : Étude iconographique des fresques de 1192 », *Dumbarton Oaks Paper*, vol. 50, 1996, p. 1-137.

NOLHAC Pierre de, « Les études grecques de Pétrarque », *Compte rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 4/31, 1887, p. 455-465.

OLSON Vibeke, « Penetrating the void: picturing the wound in Christ's side as a performative space », dans Kelly DeVries et Larissa Tracy (éds.), *Wounds and Wound Repair in Medieval Culture*, Leiden – Boston, 2015, p. 313-339.

OSTINELLI Paolo, « Chiese, istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa », dans P. Ostinelli et G. Chiesi (éds.), *Storia del Ticino Antichità e Medioevo*, Bellinzona, Casagrande, 2016, p. 387-422.

OTTAWAY John, « Le collège apostolique dans la peinture murale romane : Saint-Lizier et le culte des saints dans le Nord-Est des Pyrénées », dans *Le culte des saints au IX^e-XIII^e siècle. Actes du Colloque tenu à Poitiers les 15-16-17 septembre 1993*, Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, (Civilisation Médiévale, 1), 1995, p. 91-100.

PACE Daniela, « Gli affreschi di Santa Maria della Misericordia ad Ascona : un'antologia della pittura del Quattrocento nel Cantone Ticino », dans Edoardo Agustoni, Rossana Cardani Vergani et Elfi Rüschi (éds.), *Pittura medievale e Rinascimentale nella Svizzera italiana – atti del convegno*, Lugano 28 marzo 1998, Lugano, Fidia Edizione d'Arte, 2000, p. 66-75.

PACE Daniela et ZUCCONI-PONCINI Michela, *La Chiesa di S. Maria della Misericordia e il Collegio Papio di Ascona*, Guide ai monumenti svizzeri, Società di storia dell'arte in Svizzera SSAS, Berne, 2012.

Bibliographie

PALAZZO Eric, « Iconographie et liturgie dans les études médiévales aujourd'hui : un éclairage méthodique », *Cahier de civilisation médiévale*. 41 année (n°161), Poitier, janvier-mars 1998, p. 65-69.

PALLUCCHINI Rodolfo, *La pittura Veneziana del Trecento*, Venise-Rome, Istituto per la collaborazione culturale, 1964.

PANAZZA Gaetano, *L'arte medioevale nel territorio bresciano*, Bergame, Istituto Grafico di Bergamo, 1942.

PAPASTAVROU Hélène, « Le voile, symbole de l'Incarnation. Contribution à une étude sémantique », *Cahier archéologiques*, n°41, 1993, p. 141-168.

— *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XI^{ème} au XV^{ème} siècle : l'Annonciation*, Institut Hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise, n°25, Venise, 2007.

PARODI Piero, « L'antica chiesa di Santa Maria alla Rossa in Milano », *Italia Sacra*, I, 1928, p. 128-138.

PASSUELLO Angelo, « La Chiesa dell Santissima Trinità in Monte Oliveto a Verona. Analisi storico-architettonica della fabbrica vallombrosana », *Arte Cristiana*, CII, n°884, 2014, p. 323-320.

PASTRES Paolo (dir.), *Arte in Friuli, I. Dalle Origini all'età patriarcale*, Udine, Società Filigoca Friulana, 2009.

PEDRIOLI Patrizio, « Restauri nel ticino : notiziario », *Bolletino storico della Svizzera italiana*, n°115, fasc. 1, 2012, p. 329-333.

PENDIN Galdino, *Storia di Caldogeno*, Vicence, La Serenissima, 1997.

PERDRIZET Paul, *La Vierge de Miséricorde. Étude d'un thème iconographique*, Paris/Rome, Bibliothèque des écoles française d'Athènes et de Rome, 1908.

PETRICK Vicki-Marie, *Le corps de Marie Madeleine dans la peinture italienne du XIII^e siècle à Titien*, Thèse de doctorat en « histoire et civilisation » sous la direction de Daniel Arasse puis Sylvain Piron, École des Hautes Études en Sciences Sociales, soutenance le 27 juin 2012.

— « *Unctio* : la peinture comme sacrement dans la Pietà de Giovanni Bellini à la Pinacothèque Vaticane », *Images Re-vues*, 10/2012, [En ligne].

PETRO Gianmario, « Le trasformazioni della chiesa e del convento di S. Agostino tra il XV e il XVI secolo », dans Maria Mencaroni Zoppetti et Erminio Gennaro (dir.) *Società, cultura, luoghi al tempo di Ambrogio da Calepio*, Bergame, Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo. Studi, 2005, p. 103-178.

Bibliographie

PIETROPOLI Fabrizio, « Basilica San Zeno a Verona », dans Filippa M. Aliberti Gaudioso (éd.), *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, Milan, Electa, 1996, p. 108-109.

— « Chiesa della Santissima Trinità », dans F.M Aliberti Gaudioso (éd.), *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, Milan, Electa, 1996, p. 110-112.

— Notices relatives à San Fermo Maggiore à Vérone, dans Filippa M. Aliberti Gaudioso (éd.), *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, Milan, Electa, 1996, p. 40-53.

PHALIP Bruno, « L'espace ecclésial, les aménagements liturgiques et la question de l'iconographie », A. Baud (éd.), *Espace ecclésial et liturgique au Moyen Âge*. Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2010. p. 135-152.

PIAZZA Simone, « Mosaici d'oro nelle chiese di Venezia (IX-XIV secolo). Luci sull'indente patrimonio perduto », *Convivium*, vol. VII (2020), p. 54-79.

PINI Angela et Verio, *San Remigio di Corzoneso, Locarno*, Edizioni Pedrazzini 1974.

PIRON Sylvain, « Ève au fuseau, Adam jardinier », dans Gianluca Briguglia, Irène Rosier-Catach (dir.), *Adam, la nature humaine, avant et après. Epistémologie de la chute*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2016, p. 283-323.

— *Généalogie de la morale économique. L'occupation du monde, t.2*, Bruxelles, Zones sensibles, 2020.

PIROVANO Cristina, « Gli affreschi di Santa Maria in Selva a Locarno : pittura e miniatura in Lombardia fra Tre e Quattrocento », dans Edoardo Agustoni, Rossana Cardani Vergani et Elgi Rüschi (éds.), *Pittura medievale e Rinascimentale nella Svizzera italiana – atti del convegno*, Lugano 28 marzo 1998, Lugano, Fidia Edizione d'Arte, 2000, p. 57-65.

PISANI Giuliano, « L'iconologia di Cristo Giudice nella capella degli Scrovegni di Giotto », *Bollettino del museo Civico di padova*, XCV, 2006, p. 45-65.

— « Una nuova interpretazione del ciclo giottesco agli scrovegni », *Padova e il suo territorio*, XXII, vol. 125, 2007, p. 4-8.

— « Il programma della *Capella degli Scrovegni* », dans *Giotto e il Trecento "Il più sovrano maestro stato in dipintura" : [mostra, Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo - 29 giugno 2009]*, Milan, Skira, 2009, p. 3-17.

— *Il capolavoro di Giotto : La Cappella degli Scrovegni*, Padoue, Editorial Programma, 2015.

PIVA Paolo (dir.), *L'arte medievale nel contesto 300-1300 Funzioni iconografica, tecniche*, Milan, JACA Book, 2006.

Bibliographie

— *Pittura murale nel Medioevo lombardo. Ricerche iconografiche (secoli XI-XIII)*, Milan, Jaca Book, 2006.

— (dir.) *Arte Medievale : le vie dello spario liturgico*, Pérouse, Jaca Book, 2012.

POESCHKE Joachim, *Fresques italiennes du temps de Giotto*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2003.

POILPRE Anne-Orange, « *Maiestas Domini* », *Une image de l'Église en Occident (V^e-IX^e siècle)*, Paris, Cerf, 2005.

POMI Damiano, *Chiesa di San Giovanni al Monte. Quarona (Valsesia)*, Bergame, Velar, 2015.

PORTALUPPI Francesco, *L'oratorio dei santi Nazzaro e Celso di Sologno*, Pavie, Università degli stud, Facoltà di ingegneria, Dipartimento di ingegneria edile e territorio, 1997.

— *San Salvatore di Caltignaga*, Pavie, Università degli stud, Facoltà di ingegneria, Dipartimento di ingegneria edile e territorio, 1998

PORTBARRE-VARD Hubert (de la), « The Door to the Sanctuary from Paulinus of Nola to Gregory of Tours », dans Emilie M. Van Opstall (éd.), *Sacred Thresholds. The Door to the Santucary in Late Antiquity*, Leyde, Brill, 2018, p. 282-308.

PORZIO Maria Grazia, « La chiesa di Sant'Alessandro a Briona » dans Gian Pietro Colombo et Maria Grazia Porzio (éds.), *Segni e tracce di architettura romanica nel Novare : rilievi e immagini*, Novare, Interlina, 2001, p. 49-59.

POZZI Gianni, « Comunità religiose a Caravate », dans Giuseppe Armocida et Gianni Pozzi (dir.), *Il nostro paese Caravate*, Sangiano, Vigano, 2004, p. 173-178.

PRACCHI Valeria, *L'oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro*, Milan, Silvana Editoriale, 2008.

PRANOVI Alessandra, *Vicenza e provincia, Pittura murale esterna nel Veneto*, vol.4, Bassano del Grappa, Tassotti, 1995.

PUMA Giulia, *La Nativité italienne : une histoire d'adoration (1250-1450)*, Thèse de doctorat d'italien, Université paris 3 sorbonne nouvelle, 2012. [inédit]

QUADRI Irene, *La Pittura murale tra XI e XIII secolo in Canton Ticino. Tra gli intonaci medievali di un'altra Lombardia*, Milan, Silvana Editoriale, 2020.

RACHMA-SCHIRE Yamit, « Christ's side-wound and Francis' stigmatization at La-Verna: reflections on the Rock of Golgotha », dans Isabella Augart, Maurice Saß, Iris Wenderholm (éds.), *Steinformen: Materialität, Qualität*, Berlin, De Gruyter, 2019, p. 45-57, 364.

Bibliographie

RAHN Johann Rudolf, *I monumenti artistici del medio evo nel cantone Ticino*, Bellinzona, Tipo-Litografia di Carlo Salvoni, 1894.

RAUWEL Alain, « Les espaces de la liturgie au Moyen Âge latin », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre / BUCEMA*, Hors-série n°2, 2008, [En ligne], DOI : 10.4000/cem.4392.

— « Le lieu culturel dans la synthèse liturgique de Guillaume Durand », dans « Lieux sacrés et espace ecclésial (IX-XV^e siècle) », *Cahiers de Franjeux*, 46, Toulouse, Privat, 2011, p. 115-130.

RICCIONI Stefano, « La décoration monumentale à Rome aux XI^e et XII^e siècles : révisions chronologiques, stylistiques et thématiques », *Perspective*, [En ligne], 2 | 2010, DOI : 10.4000/perspective.1145.

RONCHI Olivero, « un documento inedito del 9 gennaio 1305 intorno alla Capella degli Scrovegni », *Atti e memorie della Regia Accademia di SS.LL.AA. in Padova*, CCCXXXVII, n°6, 1935, p. 205-211.

RONCONI Giorgio, « Dante e Giotto agli Scrovegni », *Padova e il suo territorio*, XVII, vol. 97, 2002, p. 34-38.

ROSSETTI Giovambattista, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova: con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie*, Padoue, Stamperia del Seminario, 1765 et 1780.

RIGAUX Dominique, « Usage apotropaïques de la fresque dans l'Italie du nord au XV^e siècle », dans François Bœspflug et Nicolas Lossky (éds.), *Nicée II 787-1987, Douze siècle d'images religieuses*, actes du colloques international Nicée II tenu au collège de France, Paris, les 2, 3 et 4 octobre 1986, Paris, Editions du Cerf, 1987, p. 317-332.

— *À la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italien (1250-1497)*, Paris, Cerf, 1989.

— « Tra devozione e superstizione. Gli affreschi esterni nelle chiese trentine (fine XIV-metà XVI secolo) », dans Agostino Paravicini Bagliani et André Vauchez (éds.), *Poteri carismatici e informali : chiesa e società medioevali*, Palermo, Sellerio, 1992, p. 192-209.

— « La Cène aux écrevisses: table et spiritualité dans les Alpes italiennes au Quattrocento », *La sociabilité à la table. Commensalité et convivialité à travers les âges, actes du colloque de Rouen (14-17 novembre 1990)*, Rouen, Presses universitaires de Rouen, 1992.

— « Introduction. Du mur à l'écran », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age*, tome 106, n°1. 1994, p. 7-16.

— « Autour des fresques de Cellio. Le miracle du pèlerin « pendu dépendu » dans les régions alpines », dans Pierre André SIGAL (dir.), *L'image du pèlerin au Moyen Âge et sous*

Bibliographie

l'Ancien Régime, actes du colloque international tenu du 30 septembre au 4 octobre 1993 à Rocamadour, Gramat, Association des Amis de Rocamadour, 1994.

— « une image pour la route. L'iconographie de saint Christophe dans les régions alpines (XIIe-XVe siècle) », *Voyages et voyageurs au Moyen Âge, Actes du congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, XXVIème congrès de la S.H.M.E.S (mai 1995)*, Limoges- Aubazine, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, p. 235-266.

— « Quand le cadre fait l'image. Rôle et fonctions des bordures à traits dans la peinture murale alpine (XIIIe-XVIe siècle) », dans John Ottaway (dir.), *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge* [Actes du colloque international tenu à Saint-Lizier, 1er – 4 juin 1995], Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1997. p. 187-196.

— *Le Christ du dimanche, histoire d'une image médiévale*, Paris, l'Harmattan, 2005.

— « La personalità artistica delle valli ticinesi », dans P. Ostinelli et G. Chiesi (éds.), *Storia del Ticino Antichità e Medioevo*, Bellinzona, Casagrande, 2016, p. 477-509.

ROBB David M. « The iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries », *The Art Bulletin*, 18/4, 1936, p. 480-526.

ROBERTINI, « Apostolare. Il canto popolare religioso nel Ticino », *Folklore suisse*, n°40, 1950 p. 9-13.

ROGNINI Luciano, « Gli affreschi di San Zeno in Poia di Sant' Ambrogio », *La Valpolicella dal Duecento al Quattrocento*, 1985, p. 135.

ROMANO Giovanni, « Johannes De Campo », G. Romano (dir.) *Musei del Piemonte, opere d'arte restaurate*, Turin, Ministero per i Beni culturali e ambientali. Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, 1978, p. 61.

— « Per un atlante del gotico in Piemonte », Giovanni Romano (éd.), *Gotico in Piemonte*, Turin, Cassa di risparmio di Torino, 1992, p. 15-50.

— (dir.) *Pittura e miniatura del Trecento in Piemonte*, Turin, Fondazione CRT, 1997.

ROMANINI Angiola Maria, *L'architettura gotica in Lombardia*, Milan, Caschina, 1964.

ROQUES Marguerite, *Les peintures murales du Sud-Est de la France XIII^e-XVI^e siècle*, Paris, Picard & Cie, 1961.

ROSSI Marco, *La pittura e la miniatura del Quattrocento a Brescia*, Milan, Vita e Pensiero, 2001.

— (dir.), *Lombardia gotica e tardogotica : arte e architettura*, Milan, Skira, 2005.

Bibliographie

— *Milano e le origine della pittura romanica lombarda : committenze episcopali, modelli, iconografici, maestranze*, Milan, Scalpendi, 2011.

— « Il Maestro di Angera e la pittura fra XIII e XIV secolo », dans M. L. Gatti Perer (éd.), *Storia dell'arte a Varese e nel suo territorio*, Varese, Insubria University Press, 2011, p. 179-193.

— « Il Trecento e il gotico internazionale », dans M. L. Gatti Perer (éd.), *Storia dell'arte a Varese e nel suo territorio*, Varese, Insubria University Press, 2011, p. 194-245.

— « Giusto a Milano e altre preseze non lombarde nella formazione di Giovanni de'Grassi », dans Serena Romano et Damien Cerutti (dir.), *L'artista girovago : Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, Rome, Viella 2012, p. 307-334.

ROSSI Marco et ROVETTA Alessandro, « Pittura in Alto V fra XIII e XVI secolo », dans *Mélanges de l'Ecole Française de Rome, Moyen Age*, n°106, Rome, 1994, p. 17-30.

ROTTA Paolo, *Passeggiate storiche, ossia le Chiese di Milano dalla loro origine fino al presente*, Milan, Tipografia del Riformatorio Patronato, 1891.

ROVELLI Giuseppe, *Storia di Como, Côme*, Meroni, vol. II, 1992.

ROVETTA Alessandro, « La chiesa di Villa : tempio « pro pace et tranquillitate ecclesiae » », *Arte Lombarda*, vol. 80-81-83, n°1-2-3, 1987, p. 37-45.

— « Aspetti dell'architettura religiosa nel territorio bresciano tra XI e XII secolo », dans Giancarlo Andenna et Marco Rossi (éds.), *Società bresciana e sciluppi del romanico (XIe-XIIIe secolo) : atti del Convegno di Stidi, Università cattolica, Brescia, 9-10 mai 2002*, Milan, Vita e Pensiero, 2007, p. 201-224.

ROUX Caroline, « L'arc triomphal dans l'espace ecclésial, de l'Antiquité tardive au Moyen Age central en occident », *Bulletin du centre d'étude médiévales d'Auxerre / BUCEMA*, 13 | 2009; DOI : 10.4000/cem.1107.

— « À propos de l'arc triomphal : origine, formes et emplacements dans l'espace ecclésial (IVe-XIIe siècle) », dans Anne Baud (dir.), *Espace ecclésial et liturgique au Moyen Âge. Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux*, 2010. p. 153-181

RUBIN Miri, *Corpus Christi : the Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

RUDRAUF Lucien, *L'annonciation, étude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*, Paris, Université de Paris-faculté des lettres, 1943.

RUSSO Daniel, « Saint François, les Franciscains et les représentations du Christ sur la croix en Ombrie au XIIIe siècle. Recherches sur la formation d'une image et sur une sensibilité

Bibliographie

esthétique au Moyen Âge », dans *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, tome 96, n°2, 1984, p. 647-671.

— « Le christ entre Dieu et Homme dans l'art du Moyen-Âge en occident (IX^e-XV^e siècles) essai d'interprétation iconographique », dans Jacques Le Goff et Guy Lobrichon (éds.), *Le Moyen-Âge aujourd'hui, trois regards contemporains sur le Moyen Âge, histoire, théologie, cinéma*, Actes de la Rencontre de Cerisy-la-Salle (juillet 1991), Paris, Cahiers du Léopard d'Or n°7, p. 247-274.

— « *Imago pietatis*. Une image paradoxale sur les deux rives de la Méditerranée XIIIe-XVe siècle », dans *Texte images, 4ème colloque interdisciplinaire icône-image*, Chevillon, Obsidiane – Les trois P. , 2008, p. 47-56.

SALA Giuliano, « Gli affreschi dell'oratorio di San Zeno in Poia », *Annuario Storico della Valpolicella*, 2009-2010, p. 57-62.

SALMI Mario, « La pittura e la miniatura gotica in lombardia », dans *Storia di Milano*, Milan, Fondazione Treccani degli alfiéri per la storia di Milano, 1955, vol. 5, p. 815-873.

— « Lombardia, Veneto e Toscana a Castiglione Olona », *Arte Lombarda*, vol. 8, n°2, 1963, p. 93-103

— *L'abbazia di Pomposa*, Milan, Amilcare Pizzi editore, 1966.

SALVARANI Renata, *Garda romanico. Pievi, istituzioni, territorio*, Milan, Libri Scheiwiller, 2004.

SANDBERG VAVALÀ Evelyn, *La Pittura veronese, del trecento e del primo quattrocento*, Vérone, La Tipografia veronese, 1926.

— « A chapter in fourteenth century iconography Verona », *The Art Bulletin*, XI, n°4, 1929, p. 1-37.

SANTORO Caterina, *Gli uffici del comune di Milano e del dominio visconteo sforzesco (1261-1515)*, Milan, Giuffrè, 1968.

SCAPINI Arturo, *La chiesa di santa Anastasia*, Vérone, Vita Veronese, 1954.

SCARAMELLINI Guido, « Ricognizione delle opera di Bonifacio da Modena », *Archivio Storico della Diocesi di Comi*, 4, 1990, p. 233-248.

SCHAVON Antonio, « Guariento pittore padovano del secolo XIV », *Archivio veneto*, XXXV, 1888, p. 303-319.

SCHIAVINI TREZZI Juanita, *Il Convento di S. Agostino. Storia e significati di un monumento*, Bergamo, Presses Universitaires, Sestante Edizioni, 2007.

Bibliographie

SCHMITT Jean-Claude, « les images et le sacré », dans Gil Bartholeyns et Thomas Golsenne (éd.), *La performance des images*, Bruxelles, édition de l'université de Bruxelles, 2010, p.

SCIREA Fabio, « L'aldità prima della fine dei tempi. Proposte iconografiche per la controfacciata di San Michele al Pozzo Bianco a Bergamo », dans Paolo Piva (éd.), *Pittura murale nel Medioevo lombardo. Ricerche iconografiche (secoli XI-XIII)*, Milan, Jaca Book, 2006, p. 185-202.

— *Pittura ornamentale del Medioevo Lombardo. Atlante (secoli VIII-XIII)*, Milan, Jaca Book, 2012.

— « Dipingere il marmo nella Langobardia. La sintassi ornamentale da ponte con la tarda Antichità a matrice di una cultura artistica », *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge*, 130/1, 2018, p. 213-243.

SEGRE Vera, « Gli affreschi della chiesa di S. Ambrogio a Chironico », *Rivista Svizzera d'Arte e Archeologia (ZAK)*, n°49, 1992, p. 137-150.

— « Il *tacuinum sanitatis* di Verde Visconti e la miniatura milanese di fine Trecento », *Arte Cristina*, 88/800, 2000, p. 376-377.

— *Castel San Pietro*, Guide ai monumenti svizzeri, Società di storia dell'arte in Svizzera SSAS, Berne, 2006.

— *La Chiesa di S. Ambrogio à Chironico*, Società di storia dell'arte in Svizzera SSAS, Berne, 2007.

— « San Zenone, San Pietro e la Madonna dei Ghirli », F. Mena (éd.), *Storia di Campione dall'VIII secolo ai nostri giorni*, Milan, Skira, 2007, p. 171-197.

SELVATICO Pietro, *Guida di Padova e dei suoi principali contorni*, Padoue, Tipografia e Libreria editrice F. Sacchetto, 1869.

SGARBI Vittorio, *San Pietro di Feletto, Gli affreschi*, Villorba, B&M, 1986.

— (dir.), *Giotto e il suo tempo [exposition, Padova, 25 novembre 2000-29 aprile 2001]*, Milan, Federico Motta, 2000.

SHILLING Brooke, « The Other Door to the Sanctuary. The Apse and Divine Entry in the Early Byzantine Church », dans E. M. Van Opstall, *Sacred Thresholds. The Door to the Sanctuary in Late Antiquity*, Leyde, Brill, 2018, p. 341-370.

SIMEONI Luigi, *Verona : guida storico-artistica della città e provincia*, Vérone, Baroni & C., 1909.

— *La basilica di S. di Verona. Illustrazione su documenti nuovi, corredata da tavole fuori testo*, Vérone, Baroni & C., Libreria Editrice, 1909.

Bibliographie

SKUBISZEWSKI Piotr, « Maiestas Domini et Liturgie », *Cinquante années d'étude médiévales. À la confluence de nos disciplines*. Actes du Colloque organisé à l'occasion du cinquantième du CESCUM, Poitiers, 1-4 septembre 2003, Paris, Brepols, 2005, p. 309-408.

SOUDIERE Martin de la, « Le paradigme du passage », *Communications*, 70/2000. Seuil, passages, p. 5-31.

SPADA Pintarelli Silvia (dir.), *Afreschi in Alto-Adige*, Venise, Arsenal, 1997.

SPENCER John R., « Spatial Imagery of the Annunciation in Fifteenth Century Florence », *The Art Bulletin*, vol.37, n°4, 1955, p. 273-280.

SPIAZZI Anna Maria, « Giotto a Padova. Studi sulla conservazione della cappella degli Scrovegni », *Bollettino d'arte*, série speciale 1982, p. 13- 58.

— (dir.), *Attorno a Giusto De'Menabuoi. Aggiornamenti e studi sulla pittura a Padova nel Trecento*, atti della giornata di studio del 18 dicembre 1990, Dosson/Treviso, Canova, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto, 1994.

— « il ciclo pittorico di guariento nella chiesa degli eremitani. Distruzione, recupero, restituzione », dans *Da Guariento a Giusto de'Menabuoi. Studi, Ricerche e restauri. Atti della giornata di studi*, Crocetta del Montello (Trévis) Antiga, 2012, p. 157-172.

SPIESER Jean-Michel, « Liturgie et programmes iconographiques », *Travaux et mémoires 11*, Paris, Collège de France : centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance, 1991, p. 575-590.

SPINAZZE Eva et RIPONTI Danilo, *La pieve di San Pietro di Feletto e la teologia aquileiese*, Antilia, Treviso, 2019.

SPINELLI Damiano, « La décoration tardogotica di San Cristoforo sul Naviglio a Milano. Novità documentarie e proposte attributive », *Arte Lombarda*, n°164/165 (1-2), 2012, p. 125-145.

Splendori del Gotico nel patriarcato di Aquileia (cat.exp.) Udine, Civici musii e gallerie di storia e arte, 2008.

STRAFFI Andrea, « Nuove ricerche sugli affrechi trecenteschi della basilica di Sant'Abbondio in Como », *Archivio storico della Diocesi di Como*, vol. 14, Côme, Centro Socio-Pastorale Cardinale Ferrari, 2003, p. 245-278.

STUBBLEBINE James H. (éd.), *Giotto, The Arena Chapel frescoes*, New York, Norton, 1969.

SUIDA Wilhelm, « le opere di Giovanni da Milano in Lombardia », *Rassegna d'Arte*, année VI, 1906, n°1, p. 11-14.

Bibliographie

SVANISCINI Bruno, *Gli affreschi medievali nelle chiese del cantone Ticino*, Lugano-Firenze, 1986.

TEA Eva, « Le Pitture trecentesche dell'oratorio di Albizzate », *Rivista d'Arte*, n°3-4 année XXIII, 1941, p. 151-173

TERRAROLI Valerio (dir.), *La pittura in Lombardia : Il Trecento*, Milan, Electa, 1993.

THOMAS Hans Michael, « Uno sguardo all'iconografia degli affreschi di Giotto », *Padova e il suo territorio*, II, vol. 7, 1987, p. 14-17.

TRAVI Carla, « Per il maestro di S. Abbondio », *Arte Cristiana*, LXXIV, n°717, 1986, p. 375-392.

— « L'oratorio di Mocchirolo », dans F. Zeri (éd.), *Musei e Galleria di Milano, Pinacoteca di Brera Scuola lombarda e piemontese, 1300-1535*, Milan, Electa, 1988, p. 70-78.

— « Lombardia, Piemonte, Liguria », *Pittura murale in Italia dal tardo duecento ai primi del Quattrocento*, Bergamo, Editions Bolis, 1995, p. 136-145.

— « Alla corte dei Visconti pittura gotica in Lombardia », Marco Rossi (éd.), *Lombardia gotica e tardogotica : arte e architettura*, Milan, Skira, 2005, p. 147-169.

— (dir.), *Sant'Abbondio a Como : le pitture murali*, Milan, Skira, 2011.

TREVISAN Giampaolo, *L'architettura della chiesa di San Fermo Maggiore a Verona (secolo XI)*, Tesi di Dottorato in Storia dell'Arte, Università degli studi di Udine, 1999, [indétit].

TRINCA Beatrice, « The Bride and the Wounds – “Columba mea in foraminibus petrae” (Ct.2.14) », *Interfaces: A journal of medieval European Literature*, (5), 2018, p. 16-30.

TOESCA Pietro, « Di alcuni miniatori lombardi alla fine del Trecento », *L'arte*, X, 1907, p. 184

— *La pittura e la miniatura nella Lombardia : dai piu antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milan, U. Hoepli, 1912.

— *Il Trecento*, Turin, Utet, 1951.

— *Affreschi italiani. Masolino a Castiglione Olona*, Milan, Amilcare Pizzi, 1946.

TOLOMEI Antonio, *La chiesa di S. Maria della Carità dipinta da Giotto nell'arena*. Padoue, Salmin, 1880.

— *La cappella degli Scrovegni e l'Arena di Padova. Nuovi appunti e ricordi*, Padoue, Salmin, 1881.

Bibliographie

TOMEI Alessandro, « Giotto's Annunciation to the Virgin in Arena Chapel in Padua between East and West », *Ikon: Journal of Iconographic studies*, volume 10/2017 Marian iconography East and West, 2017, p. 73-82.

— (dir.), *Giotto e il Trecento « Il più sovrano maestro stato in dipintura »: [mostra, Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo - 29 giugno 2009]*, Milan, Skira, 2009.

TONELLA REGIS Franca (dir.), *La Chiesa di S. Giovanni al Monte a Quarona*, Quarona, Associazione culturale quaronese, 1991.

TONETTI Federico, *Guida illustrata della Valsesia e del Monte Rosa*, Varallo, Tipografia Camaschella e Zanfra, 1891.

TRECCA Giuseppe, *La facciata della basilica di San Zeno*, Vérone, Vita Veronese, 1968.

TURPIN Pascaline, « Querelle eucharistique et épaisseur du sensible : Béranger et Lanfranc », *Revue des sciences philosophique et théologique*, tome 95, n°2, Paris, Vrin, 2011, p. 303-322.

U Maréva, « Images et passages dans l'espace ecclésial à l'époque médiobyzantine », dans Sulamith Brodbeck et Anne-Orange Poilpré (éds.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial : Byzance et moyen âge occidental*, Paris, éditions de la Sorbonne, Paris, 2019, p. 303-327.

— *Les lieux liminaires et leurs décors ans les églises monastiques byzantines (Xe-XVe siècle) : fonctions, significations et expériences des portes et des passages*, thèse de doctorat de, l'École Pratique des Hautes Études, Paris, 2021, 3 vol. [inédit]

VAN MARLE Raimond, *The Development of the Italian Schools of Painting*, Den Haag, IV, Springer, Dordrecht, 1924.

VALENZANO Giovanna, « L'iconographie du portail de Saint-Zenon à Vérone et sa façade », dans Christian Gensbeitel (dir.), *Le portail roman, XI^e-XII^e siècles : nouvelles approches, nouvelles perspectives* ; actes des XLV^e Journées Romanes de Cuxa, 8-13 juillet 2013, 2014, p. 217-230.

VALENZANO G. et TONIOLO Federica (dir.), *Il secolo di Giotto nel Veneto*, Venise, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2007.

VALLE PARI Sylvia, « Ascona. Santa Maria della Misericordia », dans Giovanni Agosti, Jacopo Stopp et Marco Tanzi (éds.), *Il Rinascimento nelle terre ticinesi : da Bramantino a Bernardino Luini*, Itinerari, Rancate, Pinateca cantonale Giovanni Züst, 2010, p. 44-48.

VAN DER MEER Frédéric, *Maieslas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien. Étude sur les origines d'une iconographie spéciale du Christ*, (Studi di Antichità Cristiana, XIII), Rome/Paris, Belles-Lettres, 1938.

Bibliographie

VECCHI Maurizia, *Chiese e monasteri medievali scomparsi della laguna superiore di Venezia. Ricerche storico-archeologiche*, Rome, L'Erma de Bretschneider, 1983.

VELLUTI Federico, « Memorie figurative e architettoniche del periodo caminese », dans *Il dominio dei Caminesi tra Pavia e Livenza*, Vittorio Veneto, Quaderni de l'azione, 1988, p. 115-126.

— « La chiesa di San Giorgio a Manzana di Formeniga : analisi delle fasi costruttive e dei cicli decorativi », *Il Flaminio*, n°6, 1993, p. 39-42.

VENTURI Adolfo, *Storia dell'Arte Italiana, V. La Pittura del Trecento e Origini*, Milan, Hoepli, 1907.

VIOTTO PEDROLI Paola, « Gli affreschi », dans Giuseppe Armocida et Gianni Pozzi (dir.), *Il nostro paese Caravate*, Sangiano, Vigano, 2004, p. 166-170.

VIVIANI Giuseppe F. (dir.), *Chiese nel Veronese*, Vérone, Società Cattolica di Assicurazione, 2004.

VOLPE Alessandro, *Giotto e i Riminesi : il gotico e l'antico nella pittura di primo trecento*, Milan, Federico Motta Editore, 2002.

VOLPE Carlo, « Il Maestro del 1302 », *Arte antica e moderna*, n°2, 1958, p. 145-149.

— « Il lungo percorso del dipingere “dolcissimo e tanto unito” », dans *Storia dell'arte italiana. Dal medioevo al Novecento*, Turin, Einaudi, 1983, vol. 1, p. 229-304.

— (dir.), *La Pittura riminese del Trecento*, Milan, Mario Spagnol Editore, 1995.

VOYER Cécile et SPARHUBERT Éric (dir.), *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel*, Turnhout, Brepolis, 2011.

VOYER Cécile et BOSCANI LEONI Simona, « La peinture murale : l'image et le lieu rituel », dans Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar (éds.), *Les images dans l'Occident médiéval*, L'atelier du médiéviste, 14, Turnhout, Brepols, 2015, p. 65-82.

WAKAYAMA Maria Lucia Eiko, « “ Novità ” di Masolino a Castiglione Olona », *Arte Lomabrda*, n°16, 1971, p. 1-16.

WALTER Christopher, « Two Notes on the Deësis », *Revue des études byzantines*, n°26, 1968, p. 311-336.

— « Futher notes on the Deësis », *Revue des études byzantines*, n°20, 1978, p. 161-187.

— « Bulletin on the Deësis and the Paraclesis », *Revue des études byzantines*, n°38, 1980, p. 261-269.

Bibliographie

WEBER Simone, « La leggenda di San Cristoforo e le gigantesche sur immagini nel Trentino », *Strenna trentina*, Trente, Federazione trentina dei capi Famiglia, 1927, p. 322-325.

WITTGENS Fernanda, *Gli affreschi della Badia degli Umiliati in Viboldone*, Milan, Rizzoli & C. Anonima per l'arte della Stampa, 1933.

— « Restauro di affreschi del trecento in Lombardia », *Bolletino d'arte*, anno XXIX, fasc. IX, p. 423-435.

— « Restauro dei cicli trescenteschi in Lombardia. Gli affreschi della basilica Sant'Abbondio in Como », *Bollettino d'arte*, anno XXXX, fasc. VIII, p. 376-387.

WOLTERS Wolfgang, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Venise, Alfieri, 1976.

YATES Frances A., *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975.

ZARU Denise, « Lignage noble et dévotion familiale. Les systèmes décoratifs des oratoires lombards dans l'entourage des Visconti », dans Serena Romano et Delphine Zaru (éds.), *Arte di corte in Italia del Nord : programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, Rome, Viella, 2013, p. 275-294.

ZASTROW Oleg, *Affreschi romanici nella provincia di Como*, Benca popolare di Lecco, Lecco, 1984.

ZOPPI Beppe, *Le chiese romaniche del Garda*, Vérone, Edizioni di Vita Veronese, 1961.

ZORZI Alvisè, *Venezia Scomparsa*, Milan, Electa, vol. 1 et 2, 1977.

WEBOGRAPHIE ET BASES DE DONNÉES EN LIGNE

Base *Archeocarta* (Piémont) : <http://archeocarta.org/>

Base de données PREALP : <http://prealp.msh-alpes.fr/> [aujourd'hui inactive]

Base monuments historiques Lombardie : <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/>

Notice de l'Ufficio Nazionale per i Beni culturali Ecclesiastici e l'edilizia di culto : <https://chieseitaliane.chiesacattolica.it/chieseitaliane/>

Piano di Governo del Territorio (P. G. T) de la commune de Côme (Lombardie) : <https://www.comune.como.it/it/comune/territorio/>

Portail *Ecclesia Veneta* (SIUSA - Sistema Informativo Unificato per le Soprintendeze Archivistiche) : <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?RicProgetto=ev/>

Portail du ministère italien de la culture (MIBAC) : <https://www.beniculturali.it/>

VASILE PAULINE

De seuil en seuil

**Le décor des églises de Lombardie et
Vénétie (1250-1450)**

VOLUME I



École des Hautes Études en
Sciences Sociales

Università degli studi di Milano

