

[D1_frontespizio]

La narration de la Genèse dans le milieu ambrosien roman: le cas d'Acquanegra sul Chiese

Fabio Scirea

L'abbaye de San Tommaso à Acquanegra sul Chiese est mentionnée une première fois en 1053 ou 1055, lors d'une donation concédée par Adelaxia, la femme du comte Ugo. [D2] Elle avait été fondée quelques années auparavant par les comtes de Desenzano et Sabbioneta, dans un territoire situé à la frontière des diocèses de Mantova, Cremona et Brescia. En 1136 l'abbaye est attestée *iure ac proprietate Sanctae Romanae Ecclesiae*. De la phase la plus ancienne de l'abbaye les sources écrites ne disent rien de plus ; en revanche, il reste une source matérielle extraordinaire : l'imposante église romane [D3] avec son décor peint [D4], redécouvert entre 1965 et 1984 derrière le décor baroque, et quelques vestiges du pavement en mosaïque, qui était déjà visible en 1899.

[D5] L'analyse stratigraphique de l'architecture a permis de reconnaître une première phase qui remonte à la moitié du onzième siècle, et qui était dépourvue de décor narratif. Au début du douzième siècle, à l'initiative de l'abbé Pierre (attesté en 1101, 1119 et 1130), la nef, la croisée du transept et le presbytère ont été surélevés de deux mètres vingt, et les fenêtres de la claire-voie ont été élargies [D6]. Grâce à l'extension de la surface murale et à l'accroissement de son éclairage, il a été possible de concevoir un décor peint exceptionnel, réalisé en deux tranches par différents ateliers. [D7_BB] Le premier a travaillé dans la partie haute de la croisée et du sanctuaire, en privilégiant l'emploi de peinture à la chaux ; le deuxième, qui a mené à terme le décor jusqu'au *Jugement dernier* à la contre-façade, manifeste une bonne maîtrise de la technique du « buon fresco ».

[D8] Le cycle figuratif commence sur l'arc triomphal de la nef, où se déploie une séquence synthétique d'Adam et Ève. Il continue sur les parois de la nef en alignant sur deux registres 44 personnages de l'Ancien Testament, allant de l'abside vers le *Jugement dernier* [D9], selon le modèle paléochrétien de Saint-Pierre, Saint-Paul-hors-les-murs et Santa Maria Maggiore à Rome. [D10] Les écoinçons entre les arcades encadrent au sud l'épisode de *Balaam et de l'âne*, tandis qu'au nord [D11], se déploie le seul cycle entièrement narratif de l'église, celui de Jérôme et du

lion : dans l'époque située sous la grâce, le sens du récit s'inverse, allant de la contre-façade vers l'abside, c'est-à-dire vers l'autel.

[D12_BB] Le programme de la nef, déjà très cohérent (début de l'histoire, séquence historique, fin des temps), entrait sans doute en résonance avec le décor de la croisée et du sanctuaire, désormais limité à quelques fragments situées dans l'espace compris entre le toit et les voûtes du seizième siècle : [D13] une figure nimbée avec un livre, peut-être un apôtre, tout près de l'arc absidal détruit ; [D14] l'Agneaux (ou le Christ en buste) dans un clipeus et deux figures énigmatiques encadrées par des arcades et coupoles, sur la face orientale de l'arc oriental de la croisée (visible de l'abside) ; [D15] l'Arche d'Alliance dans un clipeus et les ascensions de Elie et d'Enoch sur l'autre face du même arc (visible depuis la nef). Etant donné que la nef est occupée par d'Ancien Testament, on peut supposer que des histoires du Nouveau Testament ont figuré entre le transept et le sanctuaire. Et le Christ en majesté devait apparaître dans l'abside.

[D16_BB] Depuis octobre 2015, l'église de San Tommaso bénéficie d'une monographie scientifique, qui a engagé historiens, historiens de l'art, archéologues et philologues. Dans le cadre de cette journée d'études je vais m'attarder sur la séquence d'Adam et Ève, puisque elle a été systématiquement négligée dans le débat autour de l'origine et du développement des cycles de la Genèse.

Les décors paléochrétiens de Saint-Pierre de Rome et de Saint-Paul-hors-les-murs, les illustrations de la Genèse de Vienne et de la Genèse Cotton, les frontispices de quatre Bibles carolingiennes, les paraphrases bibliques et les cycles d'époque romane ont suscité plusieurs tentatives de restitution de l'archétype et de sa généalogie. Cependant, on relève à chaque fois des écarts par rapport au modèle supposé. Le problème est très compliqué, et il ne manque pas de mise au point, en particulier par H.L. Kessler qui est pour nous un trait d'union avec le pionnier de ces études, Kurt Weitzmann. Pour ma part, je me demande si on peut encore supposer une telle proximité entre le modèle et l'œuvre qui est supposé en dériver, c'est-à-dire une transposition presque mécanique des compositions fixées dans l'hypothétique référent. N'est-il pas plus raisonnable de penser que, même à l'époque paléochrétienne, l'élaboration s'est faite au cas par cas, même si elle se rattachait à un fondement commun ?

Lors de la conception d'un programme iconographique, l'influence des modèles se mêle à bien d'autres facteurs : l'orientation du commanditaire et du concepteur, ce qui affecte le choix aux références textuelles et exégétiques ; les exigences de la liturgie et de l'espace liturgique ; le rôle du cadre, du support, du *medium* artistique, des dimensions, du point de vue de l'observateur, des pratiques de l'atelier. En donnant plus de poids à ces éléments, il sera plus facile d'expliquer le

pluralisme et le caractère expérimental des solutions, ce qui caractérise également la séquence d'Acquanegra.

Dans une contribution qui date de 1989, Carlo Bertelli se focalise sur les cycles de la Genèse du milieu ambrosien roman : Galliano, Agliate, Carugo et Muralto, sans oublier les Bibles de Ripoll et de Roda, qui ont été inspirées aussi par des sources ambrosiennes. Il est toutefois curieux qu'il ne mentionne pas le cas d'Acquanegra, alors qu'il le connaissait. En comparant les scènes conservées, il reconstitue un cycle archétypique de 15 épisodes [D17_schéma], peint dans une des basiliques paléochrétiennes de Milan. Par rapport à la tradition romaine, bien illustrée au douzième siècle par San Giovanni a Porta Latina à Rome ou San Pietro in Valle à Ferentillo, les différences seraient notables. Dans le milieu ambrosien il n'y a pas de traces des premiers jours de la Création. Le récit s'ouvre avec l'*Animation de Adam* [D18], qui se tient debout et que le Créateur saisit par le bras (Galliano, Agliate) ; il continue avec la *Création d'Ève* [D19], qui sort de la côte d'Adam endormie et qui est soulevée par le Créateur (Agliate, peut-être Galliano) ; le *Péché* [D20] (Carugo, mais il faut ajouter le tableau de San Giacomo à Ossuccio), l'*Honte* [D21] (Galliano - mais il s'agit en même temps de la *Chassée*), la *Réprimande* [D22] (Muralto), la *Chassée* [D23] (Carugo, Galliano), l'*Habillage* [D24-25] (Galliano, Muralto), les *Outils agricoles* (Muralto), le *Travail* [D26] (Galliano, Carugo, Muralto) ; pour conclure [D27-28], six épisodes concernant Caïn et Abel (Muralto, Ripoll, Roda).

En procédant de la sorte, Bertelli se laisse toutefois séduire par ce que Kessler lui-même (2014) a appelé « méthode Weitzmann », selon laquelle, à partir de scènes conservées, il est permis d'imaginer l'archétype monumental et même sa source manuscrite supposée. En fait, le « cycle ambrosien de la Genèse » se révèle un collage des scènes tirées de contextes pas tout à fait comparables. En outre, à part le *Travail*, qui compte trois occurrences attestées, aucun épisode ne revient plus de deux fois.

En 2004 Andreina Contessa a réexaminé la question en s'appuyant sur les deux Bibles catalanes et sur le travail des deux protoplastes, attesté aussi sur la frise de Modène et sur les ivoires de Salerno [D29]. À chaque fois, les détails sont différents, mais l'écart est systématique par rapport à la tradition romaine, dans laquelle Ève s'occupe de son fils [D30] (Saint-Paul-hors-les-murs) ou pleure toute seule [D31] (San Giovanni a Porta Latina).

[D32] Dans la perspective des modèles, la séquence d'Acquanegra représente un cas hybride.
[D33] La scène s'ouvre avec le Créateur christomorphique (caractérisé par le nimbe crucifère, la barbe et les cheveux longs). Le vêtement est désormais réduit au dessin, qui met en évidence la

manche serrée et le poignet dorée : le Christ/Créateur ne portait pas la tunique drapée du philosophe, mais l'habit sacerdotal, dans l'intention d'évoquer le rôle de la hiérarchie ecclésiastique au sein de l'Église. Ce même message est encore plus explicite à Muralto [D34], où le Créateur tient le bâton pastoral, qui devient, dans la Bible de Ripoll [D35], un véritable sceptre.

[D36] Le Créateur d'Acquanegra regardait Adam, presque couché sous sa main droite, qui exprime la polysémie du geste de l'allocution. Par conséquent, il ne s'agissait pas de l'*Animation*, attestée à Galliano et Agliate ainsi que dans les Bibles de Ripoll et Roda et dans la Genèse Millstat ; on s'en tient en revanche à la tradition romaine, bien illustrée à Ferentillo [D37] : le Christ/Créateur est assis sur le globe, en train d'animer Adam par le souffle vital. Adam est presque couché sur le rocher duquel sortent les quatre fleuves du Paradis. [D38] Dans le cas d'Acquanegra, on devine que le Créateur est assis car le torse est penché en avant. Le souffle vital a pris la forme d'un trait rouge qui se dirige au pied de l'arbre, où il touchait la bouche d'Adam (dans cette fiche il n'est pas visible, mais vous pouvez faire confiance).

La figure du Créateur apparaît à nouveau au-delà de l'arbre, la tête penchée et l'épaule droite : c'est tout ce qu'il reste de la *Création d'Ève*. Il faut imaginer qu'on a représenté Adam endormi sur le rocher, en profitant de l'inclination de la base du cadre, près du sommet de l'arcade, ainsi que Ève sortant de son côté et tournée vers le Créateur. Cette configuration suit la mise en scène la plus courante, bien qu'il faille signaler la spécificité d'Agliate [D39] et peut-être de Galliano, où le Créateur entre en contact direct avec sa créature.

Le sommet de la voûte cache la scène suivante. [D40] Un peu plus loin on reconnaît le sommet d'un arbre, la tête nimbée d'un ange ailé, les torses nus côte-à-côte d'Adam et Ève. À première vue, l'attitude statique et triste suggère qu'il s'agit de la *Réprimande* (Gn 3, 8). Par contre, la présence de l'ange laisse identifier l'*Expulsion*, bien que, selon le récit biblique, les protoplastes seraient déjà habillés. [D41] La compatibilité d'une telle solution avec l'*Expulsion* est confirmée par les frontispices de la Bible de Saint-Paul-hors-les-murs et des Bibles atlantiques de Todi (Vat. lat. 10405, f. 4v), du Panthéon (Vat. lat. 12958, f. 4v) et de la Bibliothèque Angelica à Rome (Angel. 1273, f. 5v). [D42] Très proche est la mise en scène de Ferentillo, précédée par la *Réprimande* : la tristesse est partagée par l'ange, alors qu'Adam et Ève utilisent encore des feuilles de vigne pour dissimuler leur nudité.

Entre la *Création d'Ève* et l'*Expulsion* il faut penser au *Péché originel*, comprimé au sommet de l'arcade. La séquence se termine avec le *Travail*, mais les lacunes ne permettent pas d'en préciser la mise en scène parmi les différentes solutions possibles [D43]. À l'extrémité gauche, on peut reconnaître à peine le torse d'Adam, habillé en rouge. À l'exact opposé il ne reste que l'empreinte des longs cheveux d'Ève. Une telle composition ne se rattache ni aux cas de Galliano, Muralto et

Carugo [D44], où les deux bêchent en file indienne ; ni au groupe comprenant San Giovanni a Porta Latina [D45], la Chapelle Palatine de Palermo, la cathédrale de Monreale, la coupole de la Création in San Marco à Venise, qui comportent Ève à gauche et Adam qui pioche en direction opposée. La mise en scène de Saint-Paul-hors-les-murs et de la Bible homonyme est moins éloignée [D46] : Adam, à gauche, pioche vers le centre, alors qu'Ève l'observe de l'autre côté. Plus proche est la solution de la frise de Modène [D47], où les deux bêchent au pied d'un arbre.

Même dans les autres cycles ambrosiens, le choix des épisodes et leur déroulement se sont révélés plus hétérogènes qu'on ne le pensait. [D48] Par exemple, la séquence de Carugo compte seulement trois scènes sur deux registres, au nord, près du *Jugement dernier*. On commence avec le *Péché*, déployé sur une surface suffisante pour deux scènes. Au-dessous, à gauche, l'ange est en train de chasser «EVA» et «AD[AM]» du Paradis, mais en sens inverse par rapport au récit, vers l'*Enfer*. À droite, les deux ancêtres piochent ensemble au-dessous d'un arbre. Si cette dernière scène se rattache à celles de Galliano et Muralto, le reste, par contre, met en évidence des traits spécifiques, surtout dans le parallèle établi entre l'*Expulsion* et la représentation de l'*Enfer* dans le *Jugement dernier*. [D49] À Agliate l'*Animation d'Adam* et la *Création d'Ève*, les seuls épisodes conservés, se caractérisent par l'anachronisme du cadre architectural, absent ailleurs à l'exception de l'*Expulsion*.

[D50_BB] De son côté, la séquence d'Acquanegra apparaît comme une synthèse originale de plusieurs modèles : elle est ambrosienne en raison de l'absence des premiers jours (mais il ne faut pas oublier le précédent des Bibles carolingiennes), alors qu'elle est tout à fait romaine dans la *Création d'Adam* et l'*Expulsion*, et non ambrosienne dans le *Travail*. Une fois encore, la tradition figurative du premier livre de la Bible s'oppose à toute tentative d'établir filiations cohérentes.