Zeitschrift: Revue historique vaudoise
Herausgeber: Société vaudoise d'histoire et d'archéologie
Band: 12 (1904)
Heft: 7

Artikel: La peinture religieuse à Rome du IIIme au XIIIme siècle
Autor: Bourgeois, A.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-13302

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

fondation première fût tombée peu à peu en décadence, soit qu'elle eût été détruite. Il n'y avait plus aucune raison pour le monastère ressuscité de garder avec Condat aucune relation spéciale, puisqu'il vivait sous une règle toute différente. Le silence de Jonas s'explique lui aussi. Jonas ne parle pas de saint Romain ; mais c'est qu'il écrit la vie de son maître saint Colomban. Il s'arrête à la fondation faite en son honneur ; que cette fondation s'élève sur l'emplacement d'une autre plus ancienne, cela lui importe peu. Enfin il est aisé de comprendre que, dans ces conditions, les moines de notre monastère n'aient plus du tout pensé à saint Romain quoiqu'ils vécussent, sans y prendre garde, à l'ombre de son nom vénérable.

D'autre part, il est bien naturel que ceux de Condat, sans se préccuper ni de Colomban, ni de Clovis, ni de Ramnélène, aient songé toujours à l'œuvre de saint Romain leur père. Voilà pourquoi, tandis que Romainmôtier, enrichi par les grands dont il enregistrait avec orgueil les visites et les privilèges, avait entièrement perdu de vue Condat, source primitive de son existence, la vieille abbaye, comme une pauvre mère oubliée qui se souvient encore, gardait dans le secret de son cœur et de ses archives le souvenir de Romainmôtier.

Marius Besson.

LA PEINTURE RELIGIEUSE A ROME
DU IIIme AU XIIIme SIÈCLE

(Suite.)

Ici, pour la première fois sur mon tableau comparatif, apparaissent les sigles des saints avec leur trait abréviatif, qui en somme varie peu dans sa forme jusqu'au XIIIe siècle. Il est ici une simple barre droite placée horizontalement au-dessus des lettres SANC.

L'impression qu'on ressent à la vue de cette œuvre magnifique est saisissante. Les personnages deux fois plus grands que nature, les beaux palmiers chargés de dattes, le ciel superbe, les couleurs vives, parfaitement conservées, la force et l'énergie religieuses

exprimées dans cette mosaïque ont fait dire d'elle à juste titre qu'elle est peut-être la plus belle de Rome ; elle est d'une composition plus simple que celle de Ste-Pudentienne, mais plus énergique, plus imposante.

« La mosaïque des saints Côme et Damien marque pour Rome » le terme de l'activité et de l'invention ; dès la fin du VIe siècle, » la décadence va s'accentuer toujours plus ; bientôt l'inertie et la » maladresse des artistes leur permettront tout auplus de repro- » duire, en les altérant, les compositions de leurs devanciers [1]. »

Du VIe siècle également, et venant immédiatement après l'abside que je viens de décrire, je trouve dans mon tableau l'**ARC TRIOMPHAL DE SAINT LAURENT HORS LES MURS**, décoré de ses mosaïques sous *Pélage II* de 578-90.

Au milieu : le Christ, en grande tunique violette, assis sur le globe du monde ; de la droite il fait le geste de bénédiction, et de la gauche il tient une croix légère à longue hampe. Il porte une épaisse chevelure, divisée sur le front, et une barbe brunes ; sa tête est entourée d'un nimbe d'or orné d'une croix. A sa droite saint Pierre, en blanc, tenant également un bâton ; ensuite saint Laurent, vêtu d'une tunique richement ornée ; il porte, comme Jésus, une croix longue et légère, et un volume ouvert où on lit DISPERSIT DEDIT PAVPERIBVS ; puis le pape Pélage en blanc, présentant de ses deux mains le modèle de l'Eglise fondée par lui. Je fais grâce au lecteur de tous les petits détails, dans cette œuvre comme dans les suivantes ; je pense qu'ils lui importent peu, et cette nomenclature deviendrait terriblement monotone. J'ai essayé aussi, sans succès je l'avoue, d'établir ou plutôt de trouver une règle pour la position par rapport au Christ des saints Pierre et Paul. Mais il semble n'y avoir aucune norme fixe, et l'on voit que déjà leur position respective a différé.

A gauche de Jésus, se tiennent saint Paul, saint Etienne et saint Hippolyte, tous trois vêtus de blanc et couronnés d'un nimbe d'or. Ici aussi les deux types de Pierre et Paul sont très caractéristiques, Saint Etienne tient un livre ouvert avec ces mots : ADESIT-ANIMA MEA. Ils sont tous contre un fond d'or, debout sur une prairie d'un beau vert, qui s'étend jusqu'au bord de l'arc, et dans laquelle se voient sur les côtés et plus bas que les personnages, les deux villes dans leur position invariable, entourées de murailles richement ornées. Les noms des deux villes sont écrits dans les portes ouvertes. On voit qu'à saint Laurent les agneaux manquent.

[1] A. Pératé. *Archéol. chrét.*, p. 248.

VIIe s. Il en est de même au VIIe siècle dans la charmante **ÉGLISE DE STE-AGNÈS HORS LES MURS** dont l'abside contient une mosaïque exécutée sous *Honorius I* (625-40) et qui représente simplement, mais d'une façon ravissante, Agnès entre les papes Symmaque et Honorius (celui-ci portant le modèle de l'église). Nous avons en outre un grand et riche Velarium, à trois couleurs, blanc, bleu clair et bleu foncé, avec des nuages rouges, et tout semé de rosaces blanches. Ici, pris au hasard parmi les détails de mes notes je trouve que sainte Agnès porte un manipule sur l'avant-bras gauche, près du pli du coude ; que les cols des tuniques sont fermés très haut ; que les étoles des papes sont tout à fait ouvertes, etc., etc., petites nuances qui ont toutes leur importance dans une analyse comparative. Je vois aussi que les mains ne sont pas encore ouvertes, raides, à la façon de ce que l'on est convenu d'appeller byzantin. Ce terme de byzantin étant généralement adopté, je m'en servirai souvent dans ce travail pour désigner ce style ascétique sévère et raide connu de tous. A Ste-Agnès nous sommes donc encore dans une période de transition.

L'œuvre qui suit immédiatement, en date, l'abside de Ste-Agnès est celle de l'**ORATOIRE DE ST-VENANCE AU BAPTISTÈRE DE LATRAN**, et qui fut exécutée sous *Jean IV*, de 640-42. Elle représente, dans la conque, un beau buste du Christ, et en-dessous la Vierge et des saints ; sur l'arc de la tribune huit saints, les quatre symboles des évangélistes et les deux villes mystiques, le tout sur fond d'or. Les nimbes sont grands, vides, c'est-à-dire laissant voir le fond d'or et consistent en de simples cercles blancs ou noirs. Remarquons ici la première apparition de la Vierge, qui est très rare jusqu'au XIIe siècle. Le vélarium manque, la superbe tête du Christ en occupant la place. Les autres têtes sont petites pour la longueur des corps, et les personnages sont debout sur un gazon que, dans mes notes, j'appelle brièvement : simple, c'est-à-dire sans fleurs ni pierres. Nous avons là une transition au byzantin déjà assez prononcée. L'impression, quoique déjà passablement raide, est brillante, relevée par de riches ornements en manière de cadres.

La dernière œuvre du VIIe siècle se trouve à **ST-STEFANO ROTONDO**, dans une grande niche décorée sous *Théodore I* (642-649) [1]. Elle nous montre une grande croix, toute constellée de pierres précieuses, mais vide, seule, comme à Ste-Pudentienne. On voit qu'encore au VIIe siècle, nulle part en peinture le Christ

[1] L'ignorance du gardien vous l'affirme comme étant du Ve siècle.

n'avait été représenté dans les souffrances de son atroce supplice. J'analyserai plus loin, au VIIIe siècle, l'histoire du développement du crucifiement dans la peinture religieuse, à propos de sa première apparition. Que l'on veuille bien patienter jusque-là.

La niche de saint Etienne a un vélarium bleu clair, à très large bord bleu foncé. Le sol est un gazon avec de grandes fleurs rouges (sortes de tulipes) à tiges bleues que nous retrouvons au IXe siècle à Ste-Praxède. Les costumes sont blancs, plus amples vers le bas, avec des plis indiqués au trait bleu. Comme détail comparatif, je constate ici pour la première fois une croix précédant le sigle des saints.

VIIIes. Le VIIIe siècle est pauvre en fait de mosaïques ; il n'a laissé à Rome pour ainsi dire qu'un fragment d'une œuvre qui fut pourtant considérable. Du reste, depuis le VIIe siècle, après les guerres et les sièges, la décadence de l'art marcha à grands pas. Les artistes avaient abandonné Rome ; il n'y restait que des ouvriers, et le grand nombre de mosaïques exécutées dans la ville encore pendant à peu près trois siècles ne compense pas leur infériorité. « A part quelques monuments où paraît une imagination nouvelle, » on ne rencontre plus que des répétitions banales du même sujet, » des images groupées au hasard, sans expression et sans vie. Ces » figures maigres et raides, aux yeux caves qu'on attribue si volon- » tiers au style *byzantin*, ne sont cependant pas l'œuvre d'artistes » grecs ; elles contiennent la tradition *romaine*, mais avec quelle » inconscience, quelle maladresse. » [1]

Le *véritable sytle byzantin* est bien supérieur à ces manifestations d'une *décadence toute romaine*, et, à mon avis, il est à regretter qu'on lui attribue ces œuvres vides, dures et raides, et qu'en face de ces figures parfois grotesques on dise toujours et seulement : c'est byzantin. Le style byzantin a fait mieux que cela, et mérite plus d'honneur.

La mosaïque transportée et conservée dans la sacristie de **l'ÉGLISE DE STA-MARIA IN COSMÉDIN** constitue le principal fragment de tout un cycle dont le pape *Jean VII* (705-708) avait fait orner l'oratoire de la Vierge dans la Basilique vaticane. Cette première et antique basilique avait été construite, dit-on, par l'empereur Constantin sur l'emplacement du cirque de Néron, théâtre de ses épouvantables persécutions contre les chrétiens, et sur le lieu même du tombeau de saint Pierre. Ayant beaucoup souffert durant de longs siècles elle fut démolie pour faire place à la nouvelle église colossale de St-Pierre du Vatican.

[1] A. Pératé. *Archéol. chret.*, p. 254.

Le fragment que possède Sta-Maria in Cosmédin est un rectangle d'environ un et demi m. de côté et représente l'adoration des mages. [1]

On y voit, contre un fond d'or, la Vierge assise sur le coussin vert d'un trône orné de gemmes. Elle est vêtue d'une robe violette et d'un grand manteau bleu, ramené sur sa tête. Le nimbe est vide et consiste en un cercle bleu très étroit. La madone, dont la main droite me paraît remarquable, est élancée, longue et un peu raide d'attitude. Elle tient l'enfant Jésus habillé d'or, nimbé de bleu aussi, avec une croix traversant l'auréole. Il tend sa petite main vers un présent que lui offre un des rois mages, agenouillé devant lui, sur le côté droit de la scène, mais dont on ne voit plus qu'un bras, drapé de bleu. Ici il faut relever le détail qui se retrouve dans presque toutes les mosaïques, que les mains des saints portant quelque objet sont la plupart du temps voilées. Est-ce l'ancienne tradition romaine d'un sujet se couvrant les mains pour recevoir quelque chose de l'empereur ? C'est, en tout cas, un signe du plus profond respect. Le voile est sur notre mosaïque une étoffe de belle couleur orange. Un ange à côté de l'enfant Jésus, et saint Joseph derrière la Vierge complètent la scène.

Le tout est bien conservé et de très bel effet, quoique dépourvu de l'éclat brillant qu'ont conservé d'autres mosaïques.

Comme œuvre se rapportant à la fin du VIIIe siècle, ou aux premières années du IXe, on peut aller voir sur la **PLACE DE ST-JEAN DE LATRAN** la mosaïque placée au fond d'une abside construite par *Benoit XIV* vers *1743*, et copiée du Triclinium du pape *Léon III* (795-816), celui qui couronna Charlemagne.

Elle a rapport à l'alliance conclue entre l'empereur d'occident et le Saint-Siège. On y voit, dans la conque, Jésus et les apôtres, et sur l'arc, à gauche, Jésus sur un trône donnant les clefs du ciel à saint Sylvestre et le Labarum à Constantin ; à droite, saint Pierre, également sur un trône, remettant l'étole papale à saint Léon et un étendard à Charlemagne. Les mosaïques originales furent détruites sous Clément XII (1730-40). Comme nous ne savons jusqu'à quel point la fidélité de la copie fut observée, je ne fais que mentionner cette mosaïque, en relevant qu'ici Léon III et Charlemagne portent le nimbe carré, dont on ornait la tête des personnages vivants au moment de l'exécution de l'œuvre.

[1] D'autres fragments de ces mosaïques de l'église primitive sont conservés dans les « grottes sacrées » sous la Basilique de St-Pierre. Mais ces souterrains sont toujours fermés au public, et ce n'est que par une occasion spéciale que j'eus la fortune d'y pénétrer.

Mais si le VIIIe siècle est assez pauvre en mosaïques, il nous dédommage par les fresques qu'il nous a laissées, et sur lesquelles je ne puis faire autrement que de m'arrêter plus longuement, vu l'intérêt colossal qu'elles ont éveillé en moi. Ces œuvres très importantes et en partie fort bien conservées, sont les peintures murales qui décorent la vénérable et ancienne **ÉGLISE DE STA-MARIA ANTICA** découverte récemment presque sur l'emplacement du Forum romain, au pied du Palatin.

L'origine de cette splendide église est encore incertaine ; le nom même à lui donner fait encore le sujet d'une discussion entre les hommes compétents, qui hésitent entre *Sta-Maria Antica* et *Sta-Maria Nova.*

En tout cas les fresques attestent une grande ancienneté de l'édifice, et diverses circonstances, ainsi que son emplacement sur cette partie de l'antique palais impérial, font supposer qu'on a bien réellement découvert Sta-Maria Antica. Quoi qu'il en soit, il me semble que son âge lui mérite bien ce titre vénérable, et c'est sous ce nom-là que j'en parlerai.

Nous savons que le pape *Jean VII* en 705-707, fit embellir l'église de Sta-Maria Antica par de nouvelles peintures, ainsi que d'une chaire de marbre blanc, dont on voit encore sur place la partie sculptée portant son nom. Il serait trop long de raconter en détails toute l'histoire de cette découverte et les preuves qui l'appuyent, et pour ça je suis forcé, malgré moi et pour abréger, de renvoyer à la brochure de l'archéologue Borsari sur le Forum. [1]

Considérons le fait comme acquis et pour gagner du temps pénétrons de suite dans l'église ; nous serons émerveillés de ce qu'elle nous offre. C'est une basilique à trois nefs, séparées par des colonnes, précédée d'un grand atrium et avec une abside au fond. Je regrette amèrement d'être obligé de passer sous silence tant de détails intéressants, comme les niches mortuaires taillées dans les murs mêmes de l'église, à la façon des catacombes, et contenant, quelques-unes d'entre elles, des squelettes encore intacts ; puis ce qu'on croit avoir été des bains romains sous l'atrium ; les différents pavés en mosaïques, les trois couches superposées d'enduit recouvert de peintures qui se montrent dans l'abside, et tant d'autres ; mais l'espace mesuré me force à laisser de côté tout ce qui n'est pas peinture, car ce sujet, à lui seul, va donner lieu, comme on le verra bientôt, à des réflexions assez allongées déjà.

Abordons donc immédiatement *le bas côté de gauche* qui nous

[1] L. Borsari. *Le Forum romain selon les dernières fouilles.*

présente la peinture murale la plus considérable, sinon, à mes yeux du moins, la plus intéressante. Elle se divise en deux parties distinctes, d'une grande longueur toutes deux. Celle du haut nous montre des *scènes de la vie de Joseph,* dont quatre seulement sont bien reconnaissables. Afin d'abréger, je transcris mes notes telles quelles, avec le vœu qu'on m'en pardonne la sécheresse. Les fonds sont partout noirs ; les bâtiments, maisons et temples (ce que j'appelle d'un seul mot : l'architecture) sont jaunes ; les divers tableaux sont divisés par de larges traits noirs qui les encadrent. Les personnages portent de courtes tuniques jaunes dont la plupart ne descendent pas jusqu'aux genoux ; les plis des vêtements, ainsi que les contours du nez, des yeux, de la bouche, du dessin en général, sont marqués au trait brun rouge. Ce dessin est très naïf, mais plein de vie et de mouvement, et on y voit un effort aussi appliqué que sincère pour rendre le naturel. La perspective est des plus élémentaires. Les chairs sont claires et pâles, et les légendes inscrites en blanc sur fond noir, mais à peu près illisibles.

Ces scènes sont d'une naïveté et d'une simplicité parfaitement délicieuses.

En dessous de l'histoire de Joseph se trouve la seconde grande composition où l'on voit *le Christ ayant à sa droite dix saints de 'Eglise latine et à sa gauche dix saints de l'Eglise grecque.* Ces resques appartiennent, selon l'opinion de Borsari, aux VIIe-VIIIe siècles [1]. Je pense qu'elles seront probablement de l'époque de Jean VII (705-707). Le fond est représenté par un long mur rouge, arrivant à peu près à hauteur d'épaules des personnages. Au-dessus, court encore une bande de ciel noir. Pourquoi ici, ainsi que dans l'histoire de Joseph, le ciel est-il partout noir ? Aurait-il été bleu à l'origine, puis se serait-il noirci peu à peu ? Je suis dans l'impossibilité de répondre à cette question. Et pourtant, dans la fresque suivante, nous verrons qu'une grande tunique bleue s'est parfaitement conservée.

Cette peinture nous montre une sérieuse influence du style byzantin. Je fais grâce, ici aussi, de tous les petits détails qui ennuieraient certainement le lecteur et rendraient ces pages par trop monotones. Je serai toujours disposé à les donner à toute personne qui s'intéresserait assez à mon modeste travail pour m'en faire la demande.

Je dirai seulement que tous les personnages sont dans une attitude hiératique et que chaque figure porte en lettres blanches le nom

[1] Borsari. *Le Forum romain,* p. 54.

du saint qu'elle représente, à savoir : à gauche le mot grec AGIOS (saint) écrit en caractères grecs, et à droite le nom lui-même. Le tout est très beau et très bien conservé. En dessous de cette composition, un rideau est peint, tendu en festons, décoré d'ornements très primitifs qui me semblent bien caractéristiques pour le VIIIe ou IXe siècle. Ils consistent en des barres, (ici couleur brun rouge), entrecroisées, accostées de cercles jaunes à bord également rouge. De gros traits noirs partant des points de suspension représentent les plis, et au bas, des mouchets ou franges noires se détachent de la bordure. Des raies rouges et jaunes courent tout le long du rideau.

Cette même courtine, avec le même ornement, je la retrouve dans un endroit passablement éloigné du Forum, dans une très ancienne église découverte récemment et qui offre en ce moment un champ de fouilles des plus intéressants. Je veux dire l'église de Sainte-Silvia, datant aussi du VIIe ou VIIIe siècle, probablement, plusieurs fois restaurée et repeinte, et dont les restes avec fresques, malheureusement en partie mutilées, sont apparus un beau jour au cours de travaux sous l'église de St-Sabas, qui occupe à ce qu'on croit l'emplacement de l'antique Porta Rauducculana, de l'enceinte de Servius Tullius construite en 564 avant J.-C. (c'est du reste tout près de là que se voit encore le plus beau morceau de cette enceinte encore conservé et debout). Voilà encore une découverte archéologique que je voudrais pouvoir détailler, mais le temps presse et l'espace me manque pour cela.

L'œuvre de Santa-Marie-Antica qui a pour moi le plus d'importance est la peinture murale qui se trouve dans *la chapelle à gauche de l'abside*, chapelle qu'une inscription peinte sur place indique comme bâtie *par Théodote*, administrateur de l'Eglise en question. En effet, lui-même est représenté offrant à la Vierge le modèle de sa chapelle. En bas, à l'extrémité de gauche, on voit un portrait portant le nimbe carré des vivants et qu'on dit être celui du pape Zacharie 741-52, ce qui prouverait que la peinture fut exécutée à cette époque. Mais une chose frappe: la tête seule semble avoir été refaite, comme par-dessus un portrait déjà existant, tandis que le corps est intact. Ce détail est passé sous silence dans la brochure de Borsari. Que signifie-t-il ? Avons-nous ici aussi le cas d'un pape faisant mettre son portrait à la place d'un autre ? ou fit-il lui-même refaire, restaurer son portrait de son vivant ? Je n'ai pu obtenir d'éclaircissement de cette question, et quoi que en disent les surveillants, ce détail reste pour moi un mystère.

Au-dessus de ces portraits se trouve la fresque la plus importante,

à mon avis, comme on va le voir bientôt. Elle représente *le crucifiement* de Jésus-Christ. Nous voici donc en face de la première image de cette scène de douleur que nous eussions rencontrée dans notre promenade artistique à travers les siècles. Et c'est à cette place que je prie instamment le lecteur de bien vouloir me suivre dans les quelques explications nécessaires pour éclairer l'histoire du développement de la scène du calvaire dans la peinture religieuse.

Ainsi que je l'ai dit à propos des peintures d'une maison romaine, à l'aurore du christianisme, on était obligé d'écarter toute représentation directe d'un sujet biblique, pour éviter les répressions cruelles. La croix, le symbole par excellence, se cache ainsi longtemps sous toutes espèces de formes, compréhensibles seulement aux initiés, aux baptisés. Ainsi on rencontre dans les catacombes et sur les monuments chrétiens des trois premiers siècles le Tau grec, image de la croix dite « *commissa* » ou « *patibulata* » ; serait-ce le même symbole dont la tradition s'est perpétuée jusqu'au XIIIe siècle dans les lettres marquées sur les vêtements ? Puis nous trouvons la forme dite « decussata », ayant l'apparence d'un X ; et d'autres encore ; puis l'ancre, le navire dont le mât est traversé d'une vergue, etc., etc.

Lorsqu'après la paix de l'Eglise on commença à représenter la croix non voilée, on évita encore d'y faire figurer la victime divine, se refusant toujours à présenter le Seigneur dans toute l'horreur d'un supplice ignominieux réservé aux plus grands scélérats. Ainsi nous avons vu vides, seules les grandes croix de Ste-Pudentienne au IVe siècle et de St-Stefano Rotondo au VIIIe encore. Une des images les plus anciennes du crucifiement est le poisson traversé d'un trident ; le poisson, en grec *ΙΧΘΥΣ*, était comme on le sait un symbole de Jésus pour les premiers chrétiens parce que ce mot est composé des initiales des cinq mots (grecs) signifiant : Jésus Christ, Fils de Dieu, Sauveur. Le trident exprimait la forme de la croix.

Ce fut sur la fin du Ve ou au commencement du VIe siècle que l'on commença à représenter la scène du crucifiement, dépourvue de son voile et dans sa douloureuse réalité. La première image que nous en offre l'art chrétien est sculptée dans un des panneaux [1] de la célèbre porte de Ste-Sabine, ouvrage du Ve siècle, exécuté peut-être déjà vers l'an 424, sous le pape Célestin Ier [2]. Cependant

[1] Le dernier en haut à gauche.

[2] Je ne parle pas ici de la caricature blasphématoire trouvée au Pédagogium du Palatin, conservée au Musée Kircher, et datant de la fin du IIe siècle.

elle n'est ici que le dernier épisode de la vie du Christ et fait partie d'une suite de scènes empruntées à l'ancien et au nouveau Testament. Et là encore, on cacha avec soin la croix du Seigneur ; Il est bien représenté les bras étendus, dans la position des crucifiés, mais sans qu'on voie l'instrument de son supplice, tandis que les larrons à ses côtés sont tous deux fixés à leurs croix visibles.

On sait que les malheureux condamnés étaient crucifiés nus. Or, à Ste Sabine le Christ est bien nu, avec seulement un pagne étroit qui lui ceint les hanches. En outre l'archéologue italien Marucchi, dans son intéressante monographie sur la catacombe de saint Valentin [1] dit (p. 54) que, selon saint Grégoire de Tours, une image nue du crucifiement fut peinte dans une église de Narbonne, image qui existait encore à la fin du VIe siècle. Ce témoignage, joint à celui de Ste-Sabine, lui fait supposer que dans l'origine on représenta bien le Christ nu sur la croix et que l'usage de le vêtir tel qu'il se répandit dans le VIIIe siècle nous vint de l'Orient ; preuve en est le code évangélique syriaque, du VIe siècle, conservé à la Bibliothèque laurentienne de Florence, et dont une exacte reproduction existe dans la Bibliothèque vaticane.

Dans ce code syriaque, le Christ est vêtu d'une longue tunique sans manches (Colobium) ; la croix est basse, et Jésus est fixé par *quatre* clous et non pas trois, comme nous le montrent les peintures postérieures, et surtout la renaissance, usage qui s'est perpétué jusqu'à nos jours. [2]

De chaque côté est représenté un soldat, l'un offrant à Jésus mourant l'éponge imbibée de vinaigre, l'autre Lui perçant le flanc de sa lance. La Vierge et saint Jean sont placés des deux côtés, non pas dans le désespoir déchirant et un peu théâtral des peintures postérieures, mais debout, dignes et nobles.

Or dans notre fresque de Sta-Maria Antica nous retrouvons tous ces détails. Rien n'y manque. Nous avons bien là le style greco-byzantin du VIIIe siècle. Jésus est vêtu de la longue tunique sans manches, d'un beau bleu, à deux bandes d'or. Il porte un nimbe d'or à croix blanche. L'inscription du condamné affichée au-dessus de sa tête est en grec. Une épaisse chevelure entoure sa tête

[1] *Il cimitero e la Basilica di S. Valentino e guida archéologica della Via Flaminia dal Campidoglio al Ponte Milvio.* Rome 1890.

[2] J'ai dit autre part que dans les catacombes aucune allusion n'avait été faite au martyre. La fresque de St-Valentin ne change en rien cette affirmation, car elle fut exécutée plus tard, à une époque où les catacombes étaient abandonnées, en mémoire de St-Valentin, inhumé en ce lieu après son martyre, et dont le corps fut transporté au VIIe siècle sous la basilique érigée en son honneur à quelques mètres de là.

comme une couronne, et une très légère barbe orne son menton. Il est représenté ici à la manière orientale, c'est-à-dire vivant, les yeux grand ouverts, quoique le soldat perçât son flanc, ce qui n'a eu lieu qu'après la mort. La croix est basse, comme il était de tradition, et Jésus y est fixé par quatre clous ; pas trace de sang, ni aux mains, ni aux pieds. On trouvait sans doute la scène déjà assez cruelle sans en augmenter encore l'horreur par le sang divin coulant à flots, façon brutale dont nos artistes modernes se plaisent souvent à relever l'éclat de leurs tableaux. Les pieds ne reposent pas sur un appui, mais sont fixés au montant de la croix. Celle-ci est plantée sur un tertre brun-rouge et soutenue par trois coins de bois.

A droite de la croix (la gauche du spectateur) est la Vierge ; ainsi que dans le code syriaque, elle n'est pas représentée dans le désespoir ou l'évanouissement des siècles suivants, mais debout, sans aide, fière et noble, contemplant tristement mais sans défaillance l'œuvre épouvantable des hommns qui ont crucifié son fils, le Fils de Dieu. Elle est vêtue de noir (gris bleuté) et lève sa main gauche, recouverte du manteau, vers son visage, sans doute pour essuyer ses larmes.

Entre elle et la croix est placé le soldat armé de sa lance, et une énorme épée au côté, vêtu d'une courte tunique verte et de chausses de couleur violette ; ses jambes son disproportionnées, à dessein certainement, pour avilir cet être cruel aux yeux du spectateur. Il lève la tête vers le Christ pour bien voir à quelle place il Lui perce le flanc de sa lance tenue à deux mains.

A gauche de la croix se tient saint Jean, la main droite près de sa poitrine, dans le geste de bénédiction habituel ; et de la gauche il porte un livre à riche reliure byzantine, le livre des Evangiles, je suppose, car à côté de lui on lit ces mots : SCS. IOHNNIS. EVGANGELISTA (*sic*), inscrits comme tous les autres, du haut en bas, chaque lettre placée en dessous de la précédente. Il est habillé d'un manteau jaune recouvrant une longue tunique blanche qui descend jusqu'aux pieds. Il est imberbe mais avec une épaisse chevelure rousse. La tête est petite, mais pleine de vie, entourée, comme celle de la Vierge, d'un grand nimbe jaune.

Le second soldat est placé symétriquement entre lui et la croix. Un détail est à relever, c'est que les deux soldats sont de taille beaucoup plus petite que les trois saints personnages. Il tend à Jésus l'éponge imbibée de vinaigre et à ses pieds se trouve le récipient contenant le liquide.

Le peintre consciencieux a cherché à rendre la scène du martyre

le plus fidèlement possible, avec les effets terrifiants qui l'accompagnèrent. Ainsi le tremblement de terre est indiqué par des craquements et des fissures du rocher sur lequel sont placés les témoins de ce lugubre drame.

Le tertre dans lequel est plantée la croix est déchiré également par des fentes. Le ciel est sombre et noir; à droite de Jésus le soleil est comme voilé, sans rayons, pour indiquer l'éclipse ; et à gauche la lune est sans éclat. Derrière la croix deux montagnes semblent bouleversées.

Sur chacune des parois de la niche, à droite et à gauche, est peint un grand palmier, l'arbre du paradis, avec des grappes de fruits dont quelques uns tombent à terre.

On voit quel intérêt énorme offre cette première représentation en peinture du crucifiement, et avec quel soin, quelle fidélité l'artiste s'est appliqué à la reproduire. Cette œuvre remarquable et parfaitement conservée date du VIIIe siècle [1]. (Il a été dit plus haut que le pape Jean VII avait embelli Santa-Maria-Antica de nouvelles peintures de 705-707). Avant de la quitter, je tiens à signaler trois autres fresques du calvaire, dont deux datent très probablement de la même époque, et la troisième d'un siècle plus tard, c'est-à-dire du IXe.

Ce sont, d'abord la peinture malheureusement très mutilée de la catacombe de St-Valentin, décrite avec tant de soins par Marucchi [2] ; puis celle qui existe, bien effacée, hélas, dans les sous-sols de la maison des St-Jean et Paul, que j'ai mentionnée déjà autre part. Mais heureusement, les photographies qui en furent prises par le père Germano, au moment de la découverte, nous permettent d'en étudier tous les détails. Le troisième crucifix est celui de l'Eglise basse de St-Clément dont les fresques intéressantes nous occuperont plus loin.

Il est vrai que Marucchi donne le Calvaire de St-Valentin comme du VIIe siècle [3], et qu'Allard attribue celui des saints Jean et Paul au IXe [4], mais mon opinion, aussi incompétente soit-elle, est celle-ci : Vu la similitude frappante des *trois calvaires de Santa-Maria-Antica* (exécuté probablement sous Jean VII 705-707), de *saint Valentin* et des *saints Jean et Paul*, ils me paraissent *tous trois du commencement du VIIIe siècle ;* tandis qu'à mon avis le caractère tout différent de celui de *saint Clément*, qu'Allard attribue au VIIIe

[1] Borsari. *Le Forum romain selon les dernières fouilles*, p. 54.

[2] Marucchi. *Cimetière de St-Valentin*, etc., p. 49 et suiv.

[3] Ibid. p. 59.

[4] Allard. *La maison des saints Jean et Paul au mont Celius*, p. 72.

siècle [1], le fait placer *un siècle plus tard* c'est-à-dire au IXe. Je décrirai celui-ci plus loin, en faisant ressortir quelles sont les différences qui le distinguent si notablement de ces trois premiers.

On a vu que le crucifix de Santa-Maria-Antica nous a retenus longtemps et, en effet, il est impossible de passer à la légère et en simple touriste devant une œuvre de pareille importance. Après ce long arrêt on m'excusera de ne pas allonger sur toutes les autres fresques contenues dans cette riche basilique, et de ne mentionner que les têtes de saints merveilleuses qui se trouvent sur la paroi gauche du chœur.

(A suivre.) A. BOURGEOIS.

PETITE CHRONIQUE ET BIBLIOGRAPHIE

*** Dans la séance du 11 février de la **Société d'histoire de Genève**, M. Burkhard-Reber a fait une curieuse communication sur le culte du soleil à Genève au moyen-âge. Une croisade entreprise par saint Vincent Ferier, qui était venu combattre, dans les premières années du quinzième siècle, à Genève et dans le Pays de Vaud le culte de St-Orient, et certains vestiges de monuments dans lesquels le conférencier a cru voir des représentations du soleil, l'ont amené à admettre qu'à une époque assez récente il existait, à Genève et dans les environs, des personnes adonnées au culte du dieu soleil. La communication de M. Reber a provoqué un échange de vues et une discussion instructive entre lui et ceux des membres de la Société qui donnent aux faits mentionnés par le conférencier, une interprétation différente de la sienne.

— Le 10 mars, M. le Dr Léon Gautier lui a donné lecture d'un chapitre de son *Histoire de la Médecine à Genève*, consacré aux progrès de cet art pendant le XVIIIe siècle. M. Gautier présente la biographie de la plupart des praticiens qui ont eu l'occasion de se distinguer pendant cette période.

Après M. Gautier, la société a entendu M. le Dr Brière. Dans une causerie archéologique, il a décrit et présenté à ses collègues *quelques pièces rares de palafittes,* recueillies par lui sur les bords du lac de Neuchâtel, et entre autres deux pièces qui ont une valeur toute spéciale, car elles constituent des pièces uniques. Ce sont : un petit instrument en os, percé de trous, le seul instrument de musique trouvé jusqu'à présent dans les palafittes, et un mors de

[1] Allard. Ibid. p. 73.