

Les fresques découvertes dans la basilique Sainte-Suzanne de Rome

Jean-Claude Lechner

Facoltà di Teologia (Lugano)

Au cours des fouilles qui eurent lieu de 1990 à 1992 sous la sacristie de la basilique de Sainte-Suzanne, furent mis au jour une partie d'une maison romaine ainsi que des éléments d'une basilique. Les archéologues de la Surintendance archéologique de Rome découvrirent entre autre un sarcophage du IIe siècle réutilisé avec les restes de fresques soigneusement déposées¹: il s'agit d'une fresque représentant la Vierge à l'Enfant entourée de droite et de gauche par deux saintes (fig. 1), d'une lunette ou d'une paroi d'un ciborium avec les figures de saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste (fig. 2), et de bustes de cinq saints². Les fresques ont été restaurées de façon admirable et sont exposées au public – à l'exception des bustes des saints – dans la sacristie de la basilique. Les morceaux qui n'ont pu être insérés, sont resté *in situ*, dans le sarcophage.

La basilique de Sainte-Suzanne, telle qu'elle se présente aujourd'hui, est le fruit d'une restauration due au cardinal Rusticucci à la fin du XVI^e siècle; la façade de Carlo Maderno fut achevée en 1603. On ne connaît pas le plan de la basilique paléochrétienne, de l'ancien *Titulus Caii*. Les fouilles des dernières années ont permis de documenter le plan de la basilique reconstruite par Léon III (795-816): il s'agissait

¹ Je dois cette information au prof. Antonio Iacobini, qui était présent au moment de la découverte des fresques.

² Les fouilles ont été publiées par Alessandro Bonanni au congrès d'archéologie chrétienne à Bonn en 1991; cfr. A. BONANNI, *La Basilica di Santa Susanna a Roma. Indagini topografiche e nuove scoperte archeologiche*, dans *Akten des XII. internationalen Kongresses für christliche Archäologie*, Bonn, 22.-28. September 1991, vol. I, Città del Vaticano 1995, 586-589, planche 72. Les fresques ont fait objet d'une première communication, par Mme Andaloro, au VII^e Congrès National d'Archéologie Chrétienne à Cassino en 1993; les actes de ce congrès malheureusement n'ont pas été publiés. Sur les fresques et leur restauration vient de paraître la relation de M. ANDALORO dans *Roma dall'antichità al medioevo. Archeologia e storia nel Museo Nazionale Romano Crypta Balbi*, Roma-Milano 2001, 643-645.

d'une église à trois nefs, dont les nefs latérales furent abattues probablement à la fin du XV^e siècle. La basilique actuelle, à une seule nef, occupe l'espace de l'ancienne nef centrale de la basilique carolingienne³.

Nos fresques ont été découvertes sous la sacristie, qui se trouve dans l'espace de l'ancienne nef latérale gauche. M. Bonanni croit pouvoir identifier l'édifice découvert sous l'ancienne nef latérale gauche comme étant le premier titulus. Selon Mme Cecchelli cependant, l'édifice serait plutôt un baptistère⁴.

1. Description des fresques

1. Le groupe de la Vierge à l'Enfant et des deux saintes provient probablement d'une paroi située derrière un autel (fig. 1).

Les quatre figures sont représentées de face. Elles se détachent sur un fond bleu d'Égypte.

1.1. La Vierge est représentée au centre avec l'Enfant sur les genoux. Bien que la Vierge soit assise, elle apparaît beaucoup plus grande que les deux figures des saintes.

Elle est assise sur un trône, dont on aperçoit encore les bords recouverts de plaques violacées ornées de perles blanches et de pierres précieuses serties. Le coussin du trône, de couleur rose-orangé, est orné de perles aux extrémités. Les plis du coussin sont retracés de traits foncés. Derrière la Vierge, on aperçoit le dossier, de couleur beige.

La Vierge a le visage ovale et ses cheveux descendent jusqu'à la hauteur des oreilles. Son regard est sévère avec les grands yeux remarquables par leur regard intense. Les sourcils sont marqués d'un trait foncé très courbé, dont celui de droite est le prolongement du trait qui marque le dos du nez (en partie perdu). Les paupières et les cils sont marqués par deux traits brunâtres presque parallèles. Les pupilles sont foncées, l'iris bleu-acier, la caroncule très basse.

Les pommettes sont rehaussées de couleur rose. Les lèvres fermées sont marquées de couleur roses, séparées d'un fin trait noir, avec, au centre, une légère cour-

³ R. KRAUTHEIMER – S. CORBETT – W. FRANKL, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, Città del Vaticano 1970, 254 sqq.

⁴ A propos des fouilles, cfr. la contribution de M. CECCHELLI sur Sainte-Suzanne dans *Roma dall'antichità al medioevo*, cit., 641-643.

be vers le bas. Le pli sous la lèvre inférieure et le menton sont marqués d'un fin trait foncé.

La Vierge est coiffée d'une lourde couronne (*stephanos*) ornée de perles de couleur blanche et bleue aigue-marine. La partie supérieure avec probablement des fleurons, est perdue. Trois rangées de perles, les *cataseistae* – les deux rangées extérieures sont de perles blanches et celle intérieure de perles bleues aigue-marine – en descendent de chaque côté jusqu'à l'épaule.

Les boucles d'oreilles sont formées d'un large anneau avec deux pendentifs formés d'une pierre précieuse couleur aigue-marine entre deux perles.

On reconnaît au cou les restes d'un collier formé d'une alternance de perles et d'aigue-marines avec des pendentifs au centre.

Le chef de la Vierge est entouré d'un grand nimbe couleur beige cerné d'un fin trait blanc et d'un large trait violacé. Le nimbe empiète dans l'espace du nimbe du personnage de droite.

La Vierge est revêtue d'une longue tunique bleu de la même couleur que le fond. Les plis sont retracés de traits plus foncés. Les *peribrachiola* aux bords des manches sont ornés de matériaux précieux: une bande de pierres précieuses bleu et rose serties est encadrée d'une rangée de perles, respectivement deux rangées de perles.

Sur la tunique intime, la Vierge porte une dalmatique diagonale, la *talaris*, aux manches amples (à droite à peine visible). Le bord inférieur de la tunique est orné d'une bande violacée et deux rangées de perles, le bord supérieur d'un large collier, le *maniakion*: deux bandes de pierres précieuses serties s'alternent avec deux bandes de deux rangées de perles. Les manches, à la hauteur des épaules, sont ornées d'un médaillon avec, au centre, une pierre précieuse entourée de deux rangées de perles.

Dans la main gauche, dont l'index est pointé vers le bas, elle tient un manibule blanc cerné de violacé avec, aux extrémités, des dessins (des oiseaux?) entre deux bandes formées de deux traits bruns avec, dans l'espace intermédiaire, des points bruns.

La Vierge tient un long bâton dans la main droite (la couleur à la hauteur du coussin est effacée). La partie supérieure en semble perdue. Étant donné les pertes, on ne voit pas bien si le bâton finit à la main de la Vierge, ou si les points blancs entre le nimbe et l'inscription de saint Agathe en constituent la continuation. A la suite des radiographies faites sur l'icône de Santa Maria in Trastevere, et en confrontant en outre avec la *capsa* de Grado, on peut supposer qu'il s'agissait d'un sceptre qui se

terminait sur une croix⁵; les points blancs entre le nimbe et l'inscription pourrait donc être les restes d'une croix de perles.

1.2. L'Enfant Jésus, assis sur les genoux de sa Mère, a le regard sérieux et comme absorbé dans ses pensées. Son chef est entouré d'un nimbe crucifère de couleur beige, cerné d'un très fin trait blanc et d'un large trait violacé; les bras de la croix sont également cernés de traits blancs très fins et violacés.

Le front de l'Enfant est dégarni dans les angles. Les lèvres sont fermées; la ride sous les lèvres est tracée d'un fin trait brun. Le menton est rehaussé de couleur plus sombre.

La tunique est de la même couleur que le nimbe. Les bords et les plis sont retracés de marron.

La main droite est levé pour le geste de la parole, tandis que dans la main gauche, il tient un rouleau. Notons que cette main semble être celle d'un adulte.

Les pieds nus sont effacés.

1.3. A droite de la Vierge (à gauche pour le spectateur) est représentée sainte Agathe, dont la figure est très élancée. On peut l'identifier grâce à l'inscription en lettres blanches, dont sont encore lisibles, à la hauteur des nimbes, les caractères:

«A>GATHE

L'inscription, en sens vertical, est coupée en deux par la main droite de la Vierge qui tient le bâton.

Les cheveux, en brun-violacé, tombent jusqu'aux oreilles, et semblent être coiffés en arrière; ils se terminent probablement par un chignon ou une tresse. De la raie médiane, deux cheveux isolés tombent sur le front, chacun sur un côté. La couronne sur la tête est presque effacée: on reconnaît toutefois une rangée de perles et des pierres précieuses serties. Il est plus que probable que la couronne était identique à celle de l'autre sainte.

Le visage de la sainte est peint de la même manière que celui de la Vierge: les yeux sont grands, mais l'iris est de couleur marron, les paupières et les cils sont tracées de deux arcs, dont celui de droite est le prolongement de la ligne foncée qui suit le dos du nez. Les lèvres sont fermées, séparées d'un trait foncé qui se courbe au milieu vers le bas. La ride sous la lèvre inférieure et le menton sont également tracés d'un trait foncé.

⁵ C. BERTELLI, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere*, Roma 1961, 72.

Les boucles d'oreilles sont faites d'un large anneau, avec un pendentif formé d'une pierre aigue-marine entre deux perles. La sainte porte au cou un simple collier où des perles s'alternent avec des pierres aigue-marine.

La longue tunique est de couleur châtaigne, les plis et les bords sont retracés de marron. La partie inférieure est perdue.

L'échancrure est richement bordée d'une large bande de pierres carrées bleues et rouges, cernées de chaque côté de deux rangées de perles, de même les bords des manches (en partie perdues). On voit également sur les bras, à la hauteur des épaules, le médaillon formé de deux cercles de perles avec, au centre, une grosse pierre rose.

Dans la main droite, ramenée à la poitrine, la sainte tient une petite croix de couleur violacée, tandis que dans sa main gauche, couverte d'un tissu blanc dont les plis sont marqués de diverses tonalités de gris et dont le bord est orné de rinceaux entre deux bandes formées de deux lignes continues avec, au milieu, des points, elle tient une large couronne, avec des pierres carrées aigue-marine s'alternant avec des pierres roses, les bords de la couronne étant ornés de perles.

1.4. L'autre figure féminine, à la gauche de la Vierge (à droite pour le spectateur) est très jeune et semble se tenir entre le coussin et le dossier du trône. Sa position est légèrement oblique.

Il manque une inscription qui nous permette d'identifier cette figure.

Le visage est tracé de la même façon que celui de sainte Agathe, ainsi que la coiffure avec les deux cheveux isolés en queue d'hirondelle sur le front, mais les yeux sont dessinés en forme d'amande.

La couronne sur le chef de la sainte, dont le nimbe disparaît en partie derrière celui de la Vierge, est bien conservée: on reconnaît le schéma habituel de pierres aigue-marines et roses s'alternant et bordées de perles; au milieu, au-dessus du front, est appliquée une petite croix formée de cinq perles, les autres fleurons sont faits de pierres roses ovales avec une perle à l'extrémité.

Les joyaux et le vêtement sont identiques à ceux de sainte Agathe avec la légère différence cependant, que le collier du cou a des pendentifs de pierres roses ovales avec des perles aux extrémités.

A droite de la sainte, on voit les traces de bandes de couleur blanche, violacée foncé et rose. Une comparaison avec les bords peints du ciboire fait penser qu'il s'agit probablement du cadre peint de la composition. De ce cadre, sur le côté gauche, seul une trace exigüe de violacé et de blanc est conservée.

2. Le ciborium

Le champ est de couleur bleu d'Égypte – dans les coins inférieurs bleu clair – entouré d'un filet de blanc, d'une bande plus large de couleur bistre, et finalement de rose. On voit au centre un médaillon avec l'Agneau apocalyptique et dans les angles les deux saints Jean (fig. 2).

2.1. Saint-Jean-Baptiste

On lit entre la figure du saint et le bord extérieur une inscription en sens vertical: SCS IOHBBS. Les lettres ne sont pas séparées. L'épithète et le nom sont séparés d'un trait vertical blanc.

La figure du Précurseur se trouve dans l'angle de gauche. C'est un personnage âgé, il a les cheveux longs qui tombent dans la nuque, une barbe pointue et de longues moustaches. Les sourcils sont très marqués, le regard est dirigé vers l'agneau. La tête est cernée d'un nimbe qui empiète sur le cadre. Saint Jean est vêtu d'une longue tunique châtaigne avec des *clavi*; le manteau marron est jeté sur l'épaule gauche. Les plis sont retracés de traits plus foncés. Il porte des sandales. Le pied droit est posé sur le bord, tandis que celui de gauche sur le terrain gris. Dans la main gauche, il tient un rouleau. Le précurseur lève le bras droit et pointe l'index, d'une longueur exagérée, vers le l'Agneau de Dieu: entre l'Agneau et le Précurseur on lit une inscription, en majuscules blanches, qui est une citation légèrement modifiée du v. 29 du premier chapitre de l'Évangile de Jean:

ECCE AGNUS DI

ECCE QUI TOLIS

PECCATA MUNDI

L'inscription s'étend sur trois lignes, chaque ligne ayant la même longueur.

Les lignes deux et trois se terminent sur des ornements blancs: un trait horizontal courbé aux extrémités d'où descendent une sorte de grappes.

2.2. Saint-Jean l'Évangéliste

On lit sur deux lignes l'inscription:

SCS

IOH

qui se trouve dans l'espace entre le bras levé de l'Évangéliste et le bord.

L'Évangéliste est représenté jeune, imberbe, les cheveux courts marrons. Sa tête est entourée d'un nimbe qui empiète sur le cadre. Il est vêtu d'une tunique blanche

aux manches courtes avec deux *clavi*, bordées de marron; sur l'épaule gauche est jeté un manteau, de couleur ocre. Les plis sont retracés de traits foncés. Les pieds, chaussés de sandales, reposent en partie sur les lignes du cadre, en partie sur le terrain. Dans la main gauche, il tient un rouleau, tandis que la main droite est levée pour le geste de la parole et semble renvoyer à l'inscription à droite de l'agneau.

L'inscription, en lettres majuscules blanches, qui cite le premier verset du prologue de l'Évangile de saint Jean, s'étend sur trois lignes irrégulières:

IN PRINCIPIO ERAT
BERBUM ET BERBUM
ERAT APUT DEUM ET D^eus

L'inscription reflète la prononciation du latin: le peintre transcrit les mots comme il parle.

Notons que les bras des deux saints sont disproportionnés par rapport à la figure humaine, surtout l'index du Précurseur. Emphase voulue? On note d'autres incongruités encore: la tête de l'apôtre est trop grande, sa main gauche massive, tandis que les pieds sont très petits.

2.3. Les contours du médaillon sont tracés d'un cercle blanc. Le fond est bleu d'Égypte. L'agneau, blanc, tourne la tête cernée d'un nimbe (en partie perdue) en arrière; sa toison est légèrement rehaussée de rose. Il semble reposer sur un rouleau aux sept sceaux. Il s'agit ici évidemment, comme nous l'avons déjà dit, de l'Agneau apocalyptique (Ap 5,6 sqq.).

Pour conclure notre description, résumons les traits les plus saillants. La gamme chromatique des fresques est réduite: le peintre utilise le bleu d'Égypte, le violacé, le beige, le rose et le blanc.

Notons aussi quelques incongruités: La Vierge n'est pas assise au milieu du trône, mais déplacée vers la gauche. La figure de la sainte de droite semble être coincée entre le coussin du trône et le dossier. Les figures féminines sont allongées outre mesure; le peintre voulait peut-être copier un prototype, tel la *Vierge de la Clémence* (fig. 3), elle aussi très allongée.

Quant aux peintures du ciborium, les figures sont très tassées, les têtes sont beaucoup trop grandes par rapport aux corps, de même le bras de l'Évangéliste. Cette disproportion est due au fait que le peintre a du insérer les deux personnages dans un espace restreint.

Se pose la question du rapport architectural entre la paroi du ciborium et la fre-

sque avec la Vierge. On peut émettre l'hypothèse que la paroi du ciborium faisait partie d'un ciborium adossé à un mur périmétral, érigé sur un autel, derrière lequel se trouvait la fresque avec la Vierge. La manière identique de peindre les bords des deux parties le suggère. Les deux côtés latéraux du ciborium étaient-ils ornés de peintures?

3. Iconographie

En ce qui concerne les figures des deux saints Jean, on trouve la même disposition et les mêmes caractéristiques dans une autre basilique romaine, à Santa Maria in Dominica, mais dans un autre contexte. Sur l'arc triomphal, on voit à gauche (du spectateur) saint Jean Baptiste, à droite saint Jean l'Évangéliste; le premier pointe l'index vers le registre supérieur où est représenté le Christ dans la mandorle, flanqué des apôtres; le second lève la main avec le geste de la parole. Manquent les inscriptions, mais les gestes de la main y suppléent: l'index pointé renvoie à l'*Ecce*, le geste de la parole au *Verbum*. Les deux personnages flanquent la calotte absidale: on y voit la Vierge, habillée du maphorion, avec l'Enfant siégeant sur un trône, entourée d'anges. A ses pieds, le pape donateur fait acte de vénération. Les mosaïques datent du pontificat de Pascal I (817-824).

Les deux saints renvoient par leurs gestes au Verbe qui s'est fait chair dans le sein de la Vierge Marie (calotte absidale) et qui reviendra dans la gloire (registre supérieur de l'arc). Le centre de toute la composition est le Verbe qui s'est fait homme – en bas, dans la calotte – et le Christ glorieux – en haut, dans l'arc; cette centralité est soulignée par le fait que les figures du Christ-Enfant et du Christ glorieux se trouvent dans la même ligne verticale.

Retournons aux fresques de Sainte-Suzanne. Il semble que le peintre ait contaminé la citation johannique (cfr. Jn 1,29) avec l'*Agnus Dei* de la messe. Jean s'adresse directement à l'agneau apocalyptique, ce qui justifie l'usage de la 2^e personne. Si le ciborium, dont saint Jean-Baptiste, l'Évangéliste et l'Agneau de Dieu faisaient partie, couvrait un autel, alors s'explique très bien le passage de la 3^e à la 2^e personne. On peut y voir une allusion à l'*Agnus Dei*, qui fut introduit à Rome dans la messe, lors de la fraction du pain, au VII^e siècle⁶.

Quant au panneau avec la Vierge, le faste des figures féminines saute aux yeux,

⁶ J. JUNGMANN, *Missarum Sollemnia*, III, 261-269.

ce qui nous reconduit au VI^e siècle, spécialement au règne de Justinien. La couronne de la Vierge rappelle celle de Théodora, à Saint-Vital de Ravenne.

La représentation de la Vierge entre deux saints est documentée à partir de la première moitié du VI^e siècle⁷. Relevons la fresque de Turtura (ca. 528) dans la catacombe de Comodille, ou la fameuse icône du Sinaï avec la Vierge à l'Enfant entre saint Théodore et saint Georges. La figure de saint Théodore, de l'icône à peine mentionnée, est remarquable par le fait qu'il semble hypnotiser le spectateur. Nous avons relevé ce même phénomène dans notre fresque: la Vierge surtout semble dévorer du regard le spectateur. Selon Kitzinger, ces regards intenses n'apparaîtraient pas avant la première moitié du VII^e siècle⁸.

La composition découverte à Sainte Suzanne représente le type de la *Maria Regina* que l'on cherche en vain en Orient: la Vierge habillée en vêtements impériaux trônant avec l'Enfant se trouve surtout à Rome, et la Vierge de l'arc triomphale de Sainte-Marie-Majeure et celle du «mur du palimpseste» à Santa Maria Antiqua, qui date peut-être de la fin du VI^e siècle⁹, en sont les premiers témoignages. Du même type sont la *Vierge de la Clémence*, dans la basilique de Santa Maria in Trastevere (fig. 3), la Vierge à l'Enfant de la basilique inférieure de Saint-Clément (fig. 4), la Vierge entre les saintes Praxède et Pudentienne, dans la crypte de la basilique de Sainte-Praxède – oeuvre repeinte au siècle dernier probablement – et celle de l'oratoire de Jean VII qui se trouve aujourd'hui dans l'église de Saint-Marc à Florence.

Le genre de la Vierge représentée en reine est attesté encore, pour les XI^e, XII^e et XIII^e siècles, par la fresque de la chapelle de Sant'Ermite, au cimetière de Basilissa, par la mosaïque de l'abside de Santa Maria in Trastevere, et la décoration de la chapelle Saint-Nicolas au Latran aujourd'hui disparue mais connue grâce à une gravure du XVII^e siècle. On y voit les papes Calixte II et Anastase IV aux pieds de la Vierge avec l'Enfant et deux anges qui portent des flambeaux. Cette représentation s'inspire de l'icône de Santa Maria in Trastevere. Sont également représentés les papes saint Silvestre, saint Anastase, saint Léon et saint Grégoire, puis une série de papes des XI^e et XII^e siècles, Gélase II, Pascal II, Urbain II, Alexandre II, Grégoire VII et

⁷ Mme Andaloro renvoie, dans ce contexte, à une monnaie représentant Fausta, la femme de Constantin, siégeant sur un trône, les pieds posés sur un escabeau, allaitant son fils; l'impératrice est flanquée des personnifications de la félicité et de la providence, en plus de deux puttos qui offrent des couronnes. Cette monnaie «prelude alla grandiosa icona di S. Maria in Trastevere e ne fissa precocemente gli elementi essenziali» (M. ANDALORO, *L'Icona cristiana e gli artisti*, dans *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città pagana*, a cura di S. Ensoli ed E. La Rocca, Roma 2000, 416, fig. 1).

⁸ E. KITZINGER, *Byzantinische Kunst im Werden*, Köln 1984, 236.

⁹ P. AMATO, *De vera effigie Mariae. Antiche icone romane*, Roma 1988, 30, propose les années 565 à 578.

Victor III. La reprise du type de la Vierge royale qui remonte à une des plus anciennes icônes de la Ville, celle de Santa Maria in Trastevere, ensemble avec la représentation des grands papes de l'antiquité, a valeur programmatique: une réforme dans l'esprit de l'Église de la période constantinienne et des premiers grands papes¹⁰.

A quand la composition de la Vierge *Regina* flanquée de saints et d'anges remonte-t-elle? P. Amato suppose que cette composition apparut pour la première fois dans la calotte absidale de Sainte-Marie-Majeure disparue lors de la reconstruction de la zone absidale sous le pontificat de Nicolas IV (1288-1292)¹¹, et que par la suite, l'iconographie de la *Maria Regina* assise sur le trône avec l'Enfant, des anges, des saints et des donateurs devint habituelle pour la zone absidale¹².

Relevons les points communs des exemplaires romains:

- les compositions se trouvent dans des niches (Saint-Clément), ou sur des murs devant lesquels était placé un autel (Sainte-Praxède);
- la Vierge et l'Enfant sont représentés de face;
- les chefs de la Vierge et de l'Enfant sont cernés d'un nimbe;
- l'Enfant tient dans la main gauche un rouleau et fait le geste de la parole: le Christ est la Parole, le *λόγος*, par excellence;
- la Vierge est parée d'une couronne richement sertie avec des chaînes de perles ou de pierres précieuses qui descendent de la couronne sur ses épaules; le large bord de sa tunique richement paré de pierres précieuses et de perles.

La Vierge tient dans la main droite un long bâton, ou sceptre, avec, à l'extrémité supérieure, une croix couverte de pierres précieuses. (A Saint Clément, il semble avoir disparu, mais la position du bras droit de la Vierge indique qu'elle le tenait). La Vierge avec l'Enfant et le sceptre se terminant en croix est attestée au moins à partir du VI^e siècle. Un bel exemple en est la Vierge siégeant sur un trône en forme de lyre sur le couvercle de la pyxide conservée au Trésor de la cathédrale de Grado, oeuvre qui est datée de la fin du VI^e ou premier quart du VII^e siècle¹³.

Le peintre de la Vierge découverte à Sainte-Suzanne semble imiter celle de l'icône de Santa Maria in Trastevere, mais, étant donné la gamme chromatique réduite,

¹⁰ Cfr. H. TOUBERT, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, Milano 2001, 227; fig. 105.

¹¹ P. AMATO, *De vera effigie Mariae*, cit., 15 et 30.

¹² *Ibid.*, 30.

¹³ BIZANTINI, CROATI, CAROLINGI. *Alba e tramonto di regni e imperi*, a cura di C. Bertelli et alii, *Catalogo della mostra, 9 settembre 2001 - 6 gennaio 2002, Brescia, Santa Giulia-Museo della città*, Milano 2001, 240 et 255-256.

les différents vêtements se distinguent difficilement. Vu le regard intense de la Vierge dirigé vers le fidèle qui la contemple, on peut supposer que la composition fût une sorte d'icône.

Nous avons déjà remarqué que l'Enfant Jésus a l'aspect d'un adulte. Par le geste de la parole, il indique qu'il est la Parole, la Parole par excellence, tandis que l'aspect d'adulte, ensemble avec le rouleau dans la main gauche, renvoie au sage, au vrai philosophe. Il est vrai que les enfants, dans la peinture, ont été souvent représentés comme de petits adultes – l'enfance comme telle comptait peu –; il nous paraît cependant que l'aspect adulte de l'Enfant renvoie au *topos* du *puer senex*. L'idéal de l'enfant ou du jeune homme, qui a la maturité d'un vieillard, apparaît déjà dans la littérature latine classique, mais se développe surtout à la fin de l'Antiquité¹⁴. Le *topos* a connu un certain succès grâce à saint Grégoire le Grand, qui dépeint le jeune Benoît, au début du livre II des *Dialogues*, sous les couleurs du *puer senex*: «*Fuit vir vitae venerabilis, gratia Benedictus et nomine, ab ipso pueritiae suae tempore cor gerens senile*».

4. Datation

Le *Liber Pontificalis* nous informe que le pape Serge I (687-701) avait fait faire des restaurations dans la basilique qui se trouvait dans un état délabré¹⁵, et la do-tait de donations dont Gian Battista de Rossi avait découvert au siècle dernier une liste assez détaillée sur une inscription dans la basilique de Saint-Vital¹⁶. Voici le passage du *Liber Pontificalis*:

«*Hic cyburium basilice sancte Susanna, quod ante ligneum fuerat, ex marmore fecit; diversaque cymelia aurea et argentea vel immobilia loca illic condonavit*»¹⁷.

C'est à cette époque, ou plus tard encore, mais en tout cas avant la réfection de Léon III que, selon nous, nos fresques ont été peintes.

Le même *Liber Pontificalis*, dans la biographie dédiée à Léon III (795-816), rapporte que ce pontife procéda à la restructuration de l'ancienne basilique:

¹⁴ E. R. Curtius a dédié plusieurs pages à ce *topos*, cfr. *La littérature européenne et le Moyen Age latin* (tr. fr.), Paris 1956, 176-180.

¹⁵ *Liber Pontificalis*, ed. Duchesne, I, 371.

¹⁶ G. B. DE ROSSI, *Bull.* 1870, tav. VIII, 89-112; *Liber Pontificalis*, ed. Duchesne, I, 379-380.

¹⁷ *Liber Pontificalis*, ed. Duchesne, I, 375.

«Ipse vero praecipuus pontifex titulum beate Susanne, ubi et presbiter ordinatus fuerat, dum breviter constructus fuisse, etiam per olitana tempora ipsi parietes marciussent, ob nimium amorem eum in amplum largavit aedificium et noviter in altum fodiens firmissimum posuit fundamentum; et eruta planitie mirifice excelsa super ipsa fundamenta aedificavit ecclesiam cum absida de musivo amplissimo et caticumnia mirifica atque camera decorata, seu presbyterium et pavimentum marmori- bus pulchris ornavit»¹⁸.

Le pape fit, selon ce passage, élargir l'ancien bâtiment et poser un nouveau fondement, plus sûr, sur lequel on construisit la nouvelle église avec une abside ornée de mosaïques.

Ce qui nous intéresse ici, c'est qu'on fit abattre les murs qui étaient couverts de mois¹⁹. C'est à cette occasion qu'on a pu détacher nos fresques et les mettre à l'abri dans le sarcophage. Tombé dans l'oubli, ce sarcophage fut recouvert et englobé dans les fondements de la nouvelle église. La réfection due à Léon III constitue donc le *terminus ante quem*. Où nos fresques se trouvaient-elles? Peut-être dans l'édifice découvert sous l'ancienne nef latérale gauche que M. Bonanni identifie avec le premier *titulus*? En tout cas, les fresques furent détachées d'un mur qui était assez proche du sarcophage pour permettre un transport et une conservation en d'aussi bonnes conditions. Les lacunes que l'on voit aujourd'hui, sont probablement dues au détachement et au transport au VIII^e siècle, les parties manquantes n'ont peut-être jamais rejoint le sarcophage²⁰.

Le style des fresques nous donne-t-il quelques points de repère pour une datation plus précise? Disons tout de suite que nous pouvons confronter les différentes images de la *Virgo Regina* de point de vue stylistique, mais qu'il faut être prudent quant aux résultats qui nous permettraient de dater plus précisément, car plusieurs styles peuvent exister en même temps.

Nous avons mentionné dans la partie descriptive que les figures sont très allongées. Nous voyons le même phénomène chez la *Vierge de la Clémence*. Cette icô-

¹⁸ *Liber Pontificalis*, ed. Duchesne, II, 3.

¹⁹ Pour l'histoire de la basilique, on peut se reporter à B. APOLLONI GHETTI, *Santa Susanna*, (Le Chiese di Roma illustrata 85) Roma 1965. L'auteur ne partage pas les conclusions de R. KRAUTHEIMER et W. FRANKL (*Recent discoveries in churches in Rome. S. Lorenzo in Lucina, S. Susanna*, dans *American Journal of Archeology* XLIII [1939] 3), selon lesquels Léon III aurait construit entièrement la nouvelle basilique.

²⁰ Cfr. M. ANDALORO dans *Roma dall'antichità al medioevo*, cit., 644.

²¹ G. MATTHIAE, *La pittura romana nel Medioevo*, Version mise à jour par M. Andaloro, I: Secoli IV-X, Roma 1987, 126. P. AMATO (ed.), *De vera effigie Mariae. Antiche icone romane*, Roma 1988, 26-32.

ne, après restauration, est datée dans la période du pontificat de Jean VII (705-707)²¹. Ou encore à Santa Maria Antiqua avec la fresque représentant sainte Salomé et ses enfants, peinte probablement sous le pontificat de Jean VII²²; mais la comparaison s'arrête là: l'image de Sainte-Suzanne n'est pas de cette facture "impressionniste", peinte aux coups légers de pinceaux. Les figures allongées se voient aussi dans la chapelle de Saint-Zénon à Sainte-Praxède et à Santa Maria in Dominica, au début du IX^e siècle.

Les différentes parties des fresques de Sainte-Suzanne sont bien marquées et délimitées par des traits de bistre ou marron, ce qui approche notre fresque à celle de la basilique inférieure de Saint-Clément. La Vierge de Saint-Clément est datée, par Matthiae, pas avant le pontificat de Léon IV (847-855), ce qui nous paraît assez tard. Nous partageons plutôt la position de P. Toesca et de C. Cecchelli qui, tous les deux, datent cette image du VIII^e siècle²³.

Ce qui frappe, c'est l'intensité du regard dirigé vers le spectateur, comme si les personnages représentés voulaient entrer en contact avec le spectateur. Nous avons déjà évoqué, à ce sujet, l'icône représentant la Vierge avec l'Enfant, deux anges et les saints, conservée au Sinai, datée de la première moitié du VII^e siècle, où les deux saints militaires dirigent leurs regards vers le fidèle qui contemplent l'icône; et à Rome, chez la Vierge de Saint-Clément, et d'une manière plus douce, celle du "mur du palimpseste", la *Virgo Regina* du VI^e siècle qui présente également la coronule très prononcée comme à Sainte-Suzanne.

Vu la datation incertaine des œuvres, l'état de la documentation et l'état lacunaire de la peinture romaine à l'époque carolingienne, je ne crois pas que l'on puisse dater à la décennie précise les fresques découvertes à Sainte-Suzanne. Les phénomènes tels le regard intense et les figures allongées se rencontrent dans un espace qui va de la première moitié du VI^e siècle jusqu'au début du IX^e siècle. Le seul point de repère sûr, c'est le *terminus post quem non* de la campagne de Léon III, des années 798-799²⁴; les fresques de Sainte-Suzanne pourraient être datées de la période du pontificat de Jean VII, ou peu avant, ce qui coïnciderait avec les réfections sous le pape Serge I, dont parle le *Liber Pontificalis*.

Peut-être les travaux ultérieurs de Mme Andaloro permettront-ils de mieux situer les fresques dans le paysage de la peinture romaine du Haut Moyen Âge.

²² La datation est objet de controverse. KITZINGER, *op. cit.*, 227, date la fresque autour de 650.

²³ P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, I, Torino 1965, 257 et 420; C. CECCHELLI, *San Clemente*, Roma 1930, 154.

²⁴ R. KRAUTHEIMER, *Rome, portrait d'une ville. 312-1308*, Edition française mise à jour, Paris 1999, 270; 369.

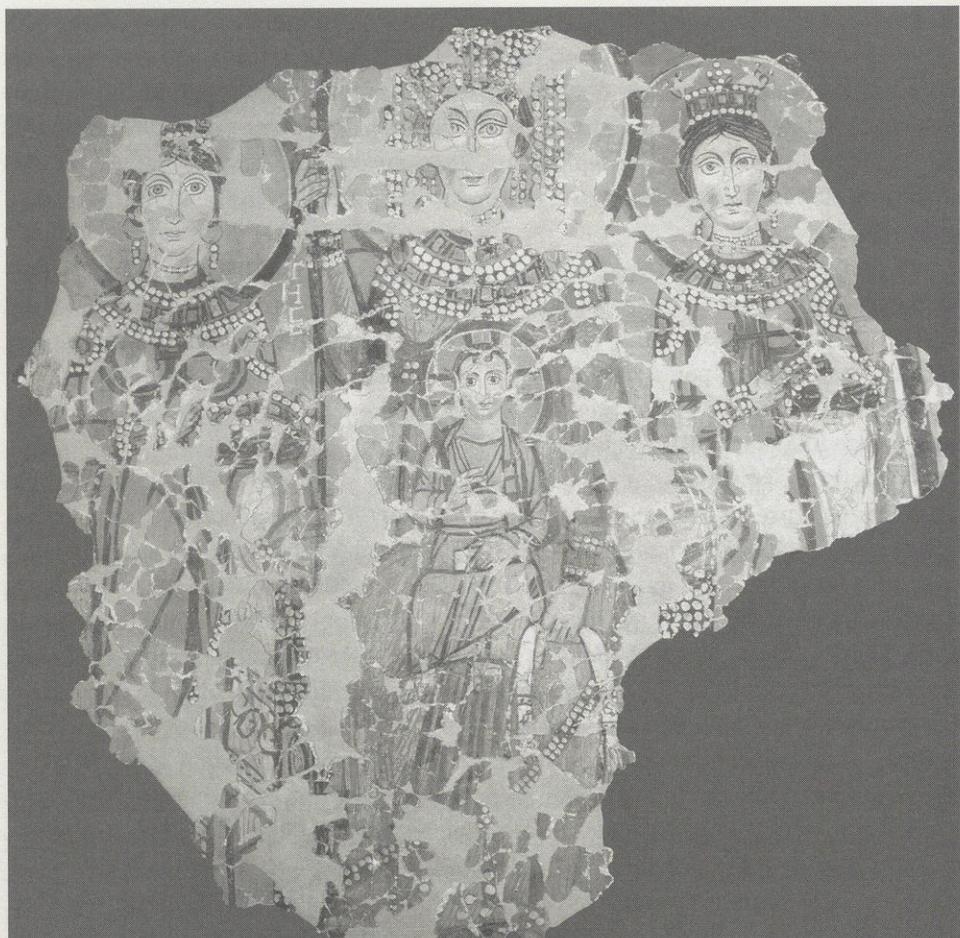


Fig. 1: Rome, Sainte-Suzanne. Vierge à l'Enfant et deux saintes.



Fig. 2: Saint-Jean-Baptiste, saint Jean l'Évangéliste et l'Agneau.

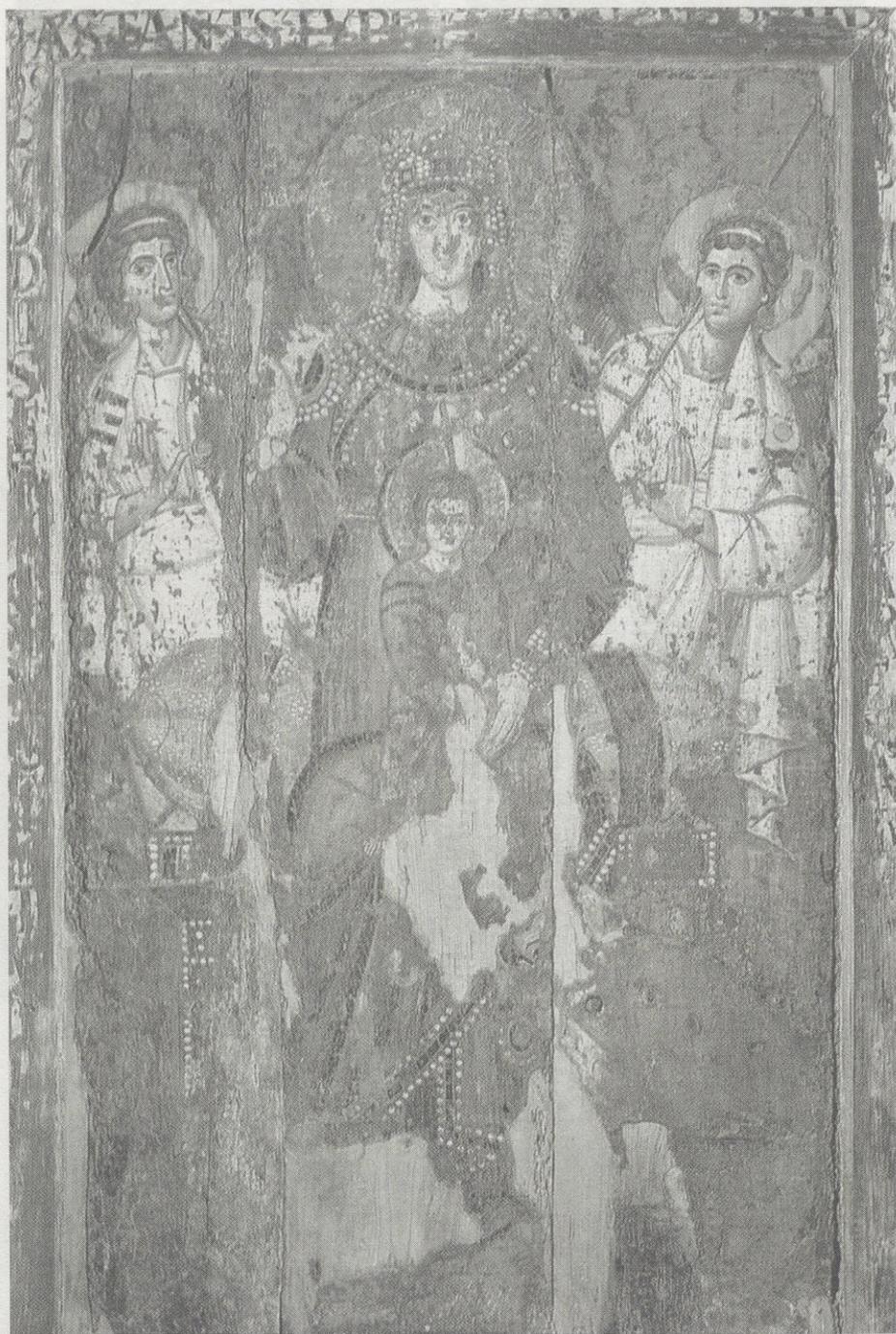


Fig. 3: Rome, Santa Maria in Trastevere. La Vierge de la Clémence.



Fig. 4: Rome, Saint Clément, Basilique Inférieure. Vierge à l'Enfant.