

CULTURA NEOLATINA

BOLLETTINO DELL'ISTITUTO DI FILOLOGIA ROMANZA
DELLA UNIVERSITÀ DI ROMA

Diretto da
ANGELO MONTEVERDI e AURELIO RONCAGLIA

Estratto dal vol. XXI (1961)

Atti del 2° Congresso internazionale della «Société Rencesvals»

JACQUES STIENNON

Le pseudo-Roland de Vercelli.
Essai d'interprétation d'une mosaïque médiévale

SOCIETÀ TIPOGRAFICA MODENESE
EDITRICE IN MODENA

1961



“STUDI E TESTI”

Collezione fondata da GIULIO BERTONI; ora diretta da ANGELO MONTEVERDI

| | |
|---|---------|
| FILIPPO ERMINI: <i>Medio evo latino</i> (esaurito) | |
| CARLO BONNES: <i>Il « Dolce stil novo »</i> (esaurito) | |
| GIUSEPPE CHIRI: <i>La poesia epico - storica latina dell'Italia medievale</i> (esaurito) | |
| LODOVICO ARIOSTO: <i>Carmina - Praefatus est, recensuit, Italice vertit, adnotationibus instruxit AETIUS BOLAFFI</i> | L. 1100 |
| A. CANALETTI GAUDENTI: <i>M. Panfilo Renaldini - Poeta romanzesco del Cinquecento</i> (esaurito) | |
| CHARLES S. SINGLETON: <i>Nuovi canti carnascialeschi del Rinascimento</i> | L. 1100 |
| PIER GABRIELE GOIDÀNICH: <i>Saggi linguistici</i> (esaurito) | |
| NICCOLÒ DA CÀSOLA: <i>La guerra d'Attila</i> (2 volumi) | L. 5700 |
| UMBERTO CIANCIÒLO: <i>Poesie scelte di Mihai Eminescu</i> (esaurito) | |
| ALBERTO MENARINI: <i>I gerghi bolognesi</i> (esaurito) | |
| G. A. PERITORE: <i>La poesia di Giovanni Pascoli - Saggio critico</i> (esaurito) . | |
| IVAN A. PETKANOV: <i>Profilo di Giovanni Verga narratore</i> | L. 500 |
| DANTE ALIGHIERI: <i>Monarchia - Versione col testo a fronte. Introduzione e Commento di ANGELO CAMILLO VOLPE</i> | L. 1250 |
| G. A. PERITORE: <i>La poesia di Giosuè Carducci - Saggio critico</i> | L. 1000 |
| RUGGERO M. RUGGIERI: <i>Li fatti de Spagna - Testo settentrionale trecentesco già detto « Viaggio di Carlo Magno in Ispagna »</i> | L. 1500 |
| G. MANCINI GIANCARLO: <i>Espressioni letterarie dell'insegnamento di Santa Teresa de Avila</i> | L. 1200 |
| GINO BOTTIGLIONI: <i>Miscellanea glottologica</i> | L. 3000 |
| LUIGI CELLUCCI: <i>Le leggende francescane del secolo XIII nel loro aspetto artistico</i> | L. 2000 |
| SALVATORE SANTANGELO: <i>Saggi critici</i> | L. 3000 |

“TESTI E MANUALI”

Collezione fondata da GIULIO BERTONI; ora diretta da ANGELO MONTEVERDI

| | |
|--|--------|
| N. 1 - GIULIO BERTONI: <i>Cantari di Tristano</i> (esaurito) | |
| N. 2 - GIANFRANCO CONTINI: <i>Cinque volgari di Bonvesin de la Riva</i> (esaurito) | |
| N. 3 - GIULIO BERTONI: <i>Antiche poesie provenzali</i> (seconda edizione) | L. 380 |
| N. 4 - GIULIO BERTONI: <i>Antiche poesie portoghesi</i> | L. 200 |
| N. 5 - GIULIO BERTONI: <i>Il cantare del Cid</i> (seconda edizione) | L. 240 |
| N. 6 - FERRUCCIO BLASI: <i>Epoepa spagnuola</i> | L. 400 |
| N. 7 - GIULIO BERTONI: <i>Rabelais</i> (Episodi scelti) | L. 380 |
| N. 8 - FRANCESCO A. UGOLINI: <i>La poesia provenzale e l'Italia</i> | L. 770 |
| N. 9 - RUGGERO M. RUGGIERI: <i>Epoepa francese</i> | L. 350 |
| N. 10 - GIOVANNI MARIA BERTINI: <i>Fiore di romanze spagnole</i> | L. 730 |

Le pseudo-Roland de Vercelli.

Essai d'interprétation d'une mosaïque médiévale

Lors du Premier Congrès de la Société Rencesvals, j'ai cru pouvoir confirmer le rapport étroit et authentique qui lie le denier de Charlemagne, portant au revers le nom de Roland, au comte Roland de l'histoire carolingienne¹. De son côté, Mme Rita Lejeune a reconnu trois épisodes de la *Chanson de Roland* sur le linteau fameux de la cathédrale d'Angoulême².

L'élaboration de l'iconographie de la légende de Roland au moyen âge nécessite, en effet, un classement, un tri de l'abondante documentation déjà rassemblée. Dans ce domaine, tout comme dans la critique des sources, il convient de séparer le vrai du faux, pour ne retenir finalement que ce qui concerne directement l'objet de la recherche.

C'est pour cette raison que je me suis rendu, en avril 1959, à Vercelli, pour examiner des fragments de mosaïque dont certains érudits avaient rattaché le thème à la légende rolandienne.

Grâce à l'amabilité de M. Giorgio Allario Caresana, président de l'Istituto di Belle Arti de Vercelli³, j'ai pu étudier ces oeuvres d'art dans des conditions idéales et replacer leur genèse dans son véritable contexte historique.

Les résultats de cette enquête se présentent donc comme un essai d'interprétation des principaux thèmes de ce curieux ensemble iconographique.

¹ *Le denier de Charlemagne au nom de Roland*, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 3, 1960, pp. 87-95.

² *Le linteau d'Angoulême et la « Chanson de Roland »*, dans *Romania*, 82, 1961, pp. 1-26.

³ L'Istituto di Belle Arti de Vercelli est une institution très vivante. Il publie notamment des *Quaderni*, qui ont été inaugurés, en 1958, par une étude de Philip LEVINE, *Lo « scriptorium » Vercellese da S. Eusebio ad Attone*, pp. 61.

*
* *

Originellement, ces mosaïques formaient le pavement de la collégiale de S. Maria Maggiore de Vercelli. Sans constituer un sommet de l'art médiéval, elles se signalent à l'attention par un style robuste, plein de verve et de vie, qui s'exprime dans une gamme très sobre de couleurs: le noir, le blanc et le rouge, bruni ou délavé. La réorganisation du Museo Leone, où elles se trouvent aujourd'hui conservées, les a mises en valeur d'une manière très heureuse⁴. Fixées sur des panneaux apposés aux murs de la salle romane, elles encadrent un beau moulage du monumental portail sculpté de S. Maria Maggiore, ornement des jardins du palazzo Gattinara de Vercelli⁵.

Malheureusement, nous ne possédons plus que des fragments épars de cette splendeur passée de S. Maria Maggiore. Une gravure de 1776 perpétue, en le déformant, le souvenir d'un pavement médiéval en mosaïque représentant le roi David sur son trône, entouré de musiciens et de jongleurs. Cette oeuvre a complètement disparu⁶.

Quant aux morceaux que l'on a recueillis de l'autre pavement, leur reconstitution, leur disposition dans l'ensemble primitif et leur interprétation restent un problème bien délicat.

Il est certain, cependant, que plusieurs scènes retraçaient les péripéties mouvementées de l'histoire de Judith. On reconnaît la tête de l'héroïne grâce à l'inscription IVD qui commente le modeste fragment de cette partie de l'oeuvre. Plus loin, un personnage, vêtu d'une cote de mailles formant jupon, est lié à un arbre. A sa gauche, on distingue un guerrier en train de courir. De nouveau, une inscription nous précise le sens de cette scène: il s'agit de l'épisode du supplice avorté d'Achior, chef des fils d'Ammon, qui avait subi la colère d'Holopherne⁷.

D'autres fragments, montrant des soldats, des cavaliers armés, des oriflammes, un sonneur de cor au sommet d'une tour, l'architecture d'un palais, restituent avec bonheur l'atmosphère guerrière du récit biblique.

Interviennent également des motifs purement décoratifs — notamment deux dragons inscrits dans un cercle, — à côté de deux fragments rectangulaires, plus hauts que larges. L'un représente un souverain, ou un personnage de haut rang, assis sur un trône et assisté, à sa droite, d'un porte-glaive — le tout dans

⁴ Sur le Museo Leone, cf. V. VIALE, *Guida ai Musei di Vercelli*, Vercelli 1934.

⁵ A. M. BRIZIO, *Inaugurazione del Museo Leone di Vercelli*, dans *Bollettino della Società piemontese di archeologia e di belle arti*, n. s., t. 4-5, 1950-51, pp. 190-195 et fig. 4.

⁶ C'est en 1776 que fut entreprise la démolition de S. Maria Maggiore. L'église était située à l'emplacement qu'occupe aujourd'hui l'aile gauche du Palazzo Pasta.

⁷ *Livre de Judith*, c. V, 1-VI, 24. Cf. la trad. franç. de A. CRAMPON, Paris 1939, pp. 558-561.

un état de conservation très lacunaire. L'autre montre un ecclésiastique (?), portant robe et tunique, et revêtant d'un manteau un personnage invisible. Au-dessus de cette dernière scène, court une inscription mutilée où l'on distingue AINFREDUS CVSTOS.

Si ces deux fragments n'ont aucun lien entre eux, le premier pourrait peut-être se rapporter encore à l'histoire de Judith et nous restituer le roi Nabuchodonosor, siégeant en son conseil, tel qu'il est décrit au début du livre biblique⁸.

Par contre, si ces morceaux font partie d'une seule et même scène, celle-ci ne peut être empruntée à la Bible, mais doit constituer le rappel d'un épisode de caractère historique, auquel participe un *custos* (^R/_M)*ainfredus*, — « *custos* » désignant habituellement un chanoine investi d'une fonction précise au sein d'un collège canonial.

*
* *

Les hypothèses de Kingsley Porter

Que dire ensuite des deux panneaux sur lesquels notre examen va, désormais, s'attarder plus spécialement?

Un historien de l'art roman, bien connu — Arthur Kingsley Porter — a présenté jadis, avec une érudition pleine d'entrain, un essai d'interprétation qui les rattachait, ni plus ni moins, à la légende de Roland⁹. Cette hypothèse, ratifiée par Émile Mâle, n'a jamais été soumise, jusqu'à présent, à un contrôle sérieux. Laissons donc la parole à son auteur, en inversant simplement, pour la facilité de la démonstration, l'ordre de présentation des deux scènes.

1. « Un Maure — ou plus probablement un Éthiopien —, représenté avec un bouclier rond, pieds nus, imberbe, et nu jusqu'à la ceinture, se bat en duel contre un adversaire de race blanche, et barbu. Ce chrétien est actuellement désigné par l'appellation de Fol, mais le L final est barré d'un signe d'abréviation, qui ressemble plus ou moins à un *a*. Je soupçonne que le F est le résultat d'une restauration peu soigneuse et, qu'à l'origine, il était écrit ROL', ce qui pourrait bien avoir été une abréviation du mot ROLAND.

« Que cette interprétation est correcte — continue Kingsley Porter — j'en suis convaincu, grâce à l'examen de l'objet étrange qui pend au côté gauche du héros. À première vue, il semble être le fourreau de son épée, mais sa forme courbe (comparez, par exemple, le fourreau du Maure), paraît indiquer que c'est

⁸ *Ib.*, c. II, 1-6. Trad. A. CRAMPON, cit., p. 556.

⁹ A. KINGSLEY PORTER, *Lombard Architecture*, t. 3, Newhaven-London-Oxford 1917, pp. 462-466.

là, réellement, l'olifant, distinct du fourreau. Le fini particulier avec lequel la lame des épées est traitée dans la mosaïque, entend probablement mettre en valeur que celle-ci était une arme particulièrement importante, et chargée de signification. Elle n'est pas munie d'un nom, comme Durandal ou d'autres, mais une ornementation sobre entend suggérer l'éclat des armes bien trempées. Chacun se rappellera l'importance accordée aux épées dans la *Chanson de Roland*. On a donné au Maure le nom de FEL, dont les lettres paraissent être dans un meilleur état de conservation que l'inscription de l'autre côté. Ce nom peut être interprété de diverses manières: Maurus = Falsarun, Borel, Jurfalen ou bien Felun, épithète épique »¹⁰.

Au sujet de l'autre composition, notre devancier avait écrit ce qui suit :

2. « La première de ces scènes montre un certain nombre de personnages groupés sous un arbre, sur lequel sont perchés deux corbeaux. Un chevalier, barbu, paraît le même individu, identifié avec Roland, dans la scène du duel. Il sonne du cor. Près de lui, se trouve un jeune homme nu jusqu'à la ceinture, levant le bras dans une direction, tandis qu'un Noir fait le même geste dans la direction opposée. Il y a tant de points de contact avec différents épisodes de la *Chanson de Roland* que je pense probable que cette mosaïque illustre quelque histoire dans laquelle les mêmes éléments interviennent, mais sous une forme très différente. Il pourrait exister entre elle et la *Chanson de Roland* le même lien qu'entre les sculptures de la Porta della Pescheria à Modène et les poèmes du cycle arthurien. Roland qui sonne du cor, éveille dans l'esprit la scène fameuse du cor dans la bataille de Roncevaux. Le Noir rappelle les Éthiopiens de la *Chanson* « qui sont plus noirs qu'encre et n'ont de blanc que leurs dents », et dont les nez sont plats et les oreilles protubérantes. Le jeune homme nu jusqu'à la ceinture pourrait être Olivier, Tout au long de la *Chanson*, les rois tiennent leur conseil sous des arbres. C'est sous un pin que Charlemagne prend l'avis de ses barons à propos de l'ambassade de Marsile, et c'est sous un pin que Marsile reçoit, à Saragosse, le traître Ganelon. Les corbeaux, il est vrai, n'apparaissent pas dans la *Chanson*, mais, en leur qualité de présages funestes, ils sont des éléments familiers d'autres romans médiévaux »¹¹.

Et Kingsley Porter de conclure: « Je crois que ces fragments de la mosaïque ont dû appartenir à un cycle de scènes inspirées par quelque légende carolingienne ».

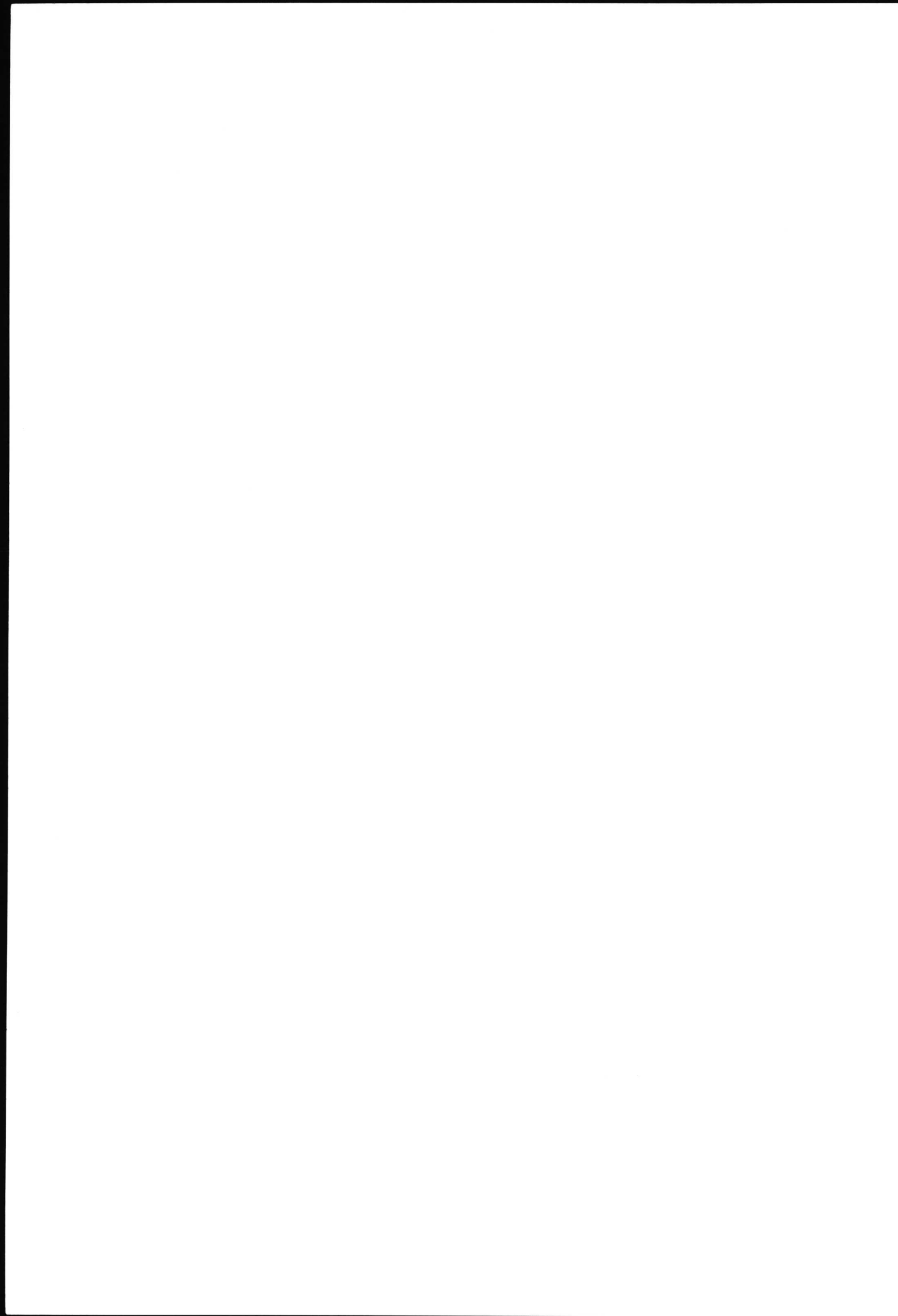
Que penser de cette affirmation? Pour y répondre, examinons, à notre tour, les deux scènes dans l'ordre où elles viennent d'être présentées.

¹⁰ Ib., p. 465 s.

¹¹ Ib., p. 464 s.



Vercelli, Museo Leone, Mosaïque du Fol et du Fel.



*
* **Le pseudo-Roland*

Éliminons, dès le début, un faux problème, d'ordre paléographique. Contrairement à ce que pense Kingsley Porter, la présence d'un F apparent n'est pas due à une malfaçon d'un restaurateur altérant un R. À cet endroit de la mosaïque, on ne distingue aucun raccord. Il convient donc de lire FOL, sans discussion, et non ROL'. Quant au trait affectant le L, que le savant archéologue croit pouvoir interpréter comme un A déformé, là non plus il ne peut subsister aucun doute: il s'agit d'un L simple dont la base est gauchie et recroquevillée. D'un côté à l'autre du panneau, FOL et FEL s'affrontent donc, dans le même moule syllabique et une structure littérale presque identique.

Malgré tous les efforts de Kingsley Porter pour nous faire prendre le fourreau d'une épée pour un cor, il faut se rendre à l'évidence: c'est bien le fourreau de la longue épée brandie par FOL qui pend au côté de ce combattant. Pour s'en convaincre, il suffit d'en comparer la forme avec le cor — authentique celui-là — embouché par le personnage barbu de l'autre mosaïque « épique »: les deux objets sont bien différents l'un de l'autre.

Enfin, il n'y a aucune identité possible entre le FOL et le sonneur de cor escortant le jeune homme dans cet autre fragment: la physionomie et l'habillement de ce dernier, vêtu d'une robe à parements, ne sont en rien comparables avec les traits et les vêtements du fougueux adversaire du guerrier maure. L'argument que Kingsley Porter estimait tirer d'une éventuelle identité des deux personnages pour établir un lien étroit entre les deux panneaux, tombe donc de lui-même.

Notre distingué devancier a su cependant — et contrairement à Émile Mâle — résister à la tentation, bien puissante pour sa théorie, de lire un nom sur les épées des combattants. L'ornementation qui décore les lames et se présente très nettement sous la forme d'une alternance de cercles et de traits verticaux parallèles, ne peut, en effet, et en aucune manière, être considérée comme un groupe de lettres, même mal tracées ou défigurées par une quelconque restauration.

À la lumière de ce contrôle, que reste-t-il de l'hypothèse d'un rapport direct entre cette scène et la légende de Roland? Bien peu de choses, en vérité.

Certes, le terme de FEL appliqué au guerrier maure est bien celui qui désigne, dans la *Chanson de Roland*, la généralité des Sarrasins, les païens, les félons par rigueur de définition, puisqu'ils sont infidèles à Dieu ¹².

¹² Cf. K. J. HOLLYMAN, *Le développement du vocabulaire féodal en France pendant le haut moyen âge*, Paris-Genève 1957, pp. 152-155 (Soc. de publ. romanes et françaises, 58).

Certes, le terme de FOL peut convenablement traduire la témérité, la fougue magnifique et irraisonnée, l'impulsivité impétueuse qui sont comme on l'a déjà reconnu, les traits fondamentaux du caractère du Roland épique. Mais on chercherait, en vain, dans la légende rolandienne, un épisode qui correspondrait exactement au sujet représenté dans la mosaïque de Vercelli. Dans la *Chanson*, les six combats singuliers que Roland livre aux païens se passent entre guerriers montés sur des chevaux¹³. Quant au duel pédestre qui, dans la *Pseudo-Turpin*, oppose Roland à Ferragut, son climat psychologique est bien différent de ces rencontres individuelles au sein d'une mêlée générale. Ici, le FOL, ce n'est plus Roland — combattant réfléchi, qui va même jusqu'à disputer avec son adversaire en termes de théologie, — mais c'est Ferragut qui est à la fois le FEL et le FOL, lui qui, après avoir engagé la dernière phase du combat avec une ardeur irréfléchie, se laisse stupidement surprendre par son adversaire en lui découvrant le seul endroit vulnérable de son corps¹⁴.

En l'absence d'un signe vraiment probant d'identification dans les caractères extérieurs de notre mosaïque, la relation que l'on pourrait supposer entre elle et la légende de Roland paraît donc fort ténue, et si elle a pu exister dans l'esprit de l'artiste, influencer peut-être la mise en page de son oeuvre, elle l'a fait, en tout état de cause, d'une manière trop faible pour être suffisamment perceptible et, par conséquent, assurément prouvée.

Mais, dans ce cas, que représente le combat du Fol et du Fel dans la mosaïque de Vercelli?

La réponse se trouve, à mon avis, dans un passage du *Chronicon Novaliciense*, chronique analysée jadis par M. Félix Lecoy, dans la *Romania*¹⁵.

Situé dans les Alpes, dans la région du lac du Mont-Cenis, le monastère de la Novalèse doit son importance à différents facteurs d'ordre géographique, économique et politique.

Il commandait le passage de la Francia vers le royaume lombard, et le choix de son emplacement lors de sa fondation en 726, par un haut personnage franc nommé Abbon, répondait sans nul doute à des considérations stratégiques.

Richement pourvu de biens fonciers, il étendait par eux son influence dans le Val de Suse, en Piémont ainsi que sur la Savoie et le versant rhodanien des

¹³ *La Chanson de Roland*, éd. J. BÉDIER, v. 1197 s., 1325 s., 1582 s., 1634 s., 1870 s. La seule fois où Roland met pied à terre, c'est parce qu'il est démonté: mais ce n'est pas un combat. Il assomme le Maure avec son olifant, ce qui est bien différent de notre scène (ib., v. 2284).

¹⁴ *La Chronique de Turpin*, éd. R. MORTIER, Paris 1941, p. 40 s. (Les textes de la « Chanson de Roland », 3).

¹⁵ F. LECOY, *Le Chronicon Novaliciense et les « légendes épiques »*, dans *Romania*, 67, 1942, pp. 1-52.

Alpes. Au X^e siècle, il a joué un rôle non négligeable dans la politique des marquis d'Ivrea ¹⁶.

Enfin il est bien connu des médiévistes grâce à une chronique rédigée vers le milieu du XI^e siècle, par un moine de la communauté ¹⁷.

On peut porter des jugements très divers sur la valeur de ce récit où les légendes, les anecdotes, la fable, les digressions poétiques entrecourent ou colorent sans cesse la trame historique. Je laisse aux philologues, aux historiens éprouvés de la littérature, — comme M. Félix Lecoy, — le soin d'apprécier les éléments positifs que la chronique apporte à notre compréhension de la création littéraire médiévale pour insister uniquement sur la valeur indiscutable de son témoignage, — à la fois sur le plan historique et psychologique, — lorsqu'elle rapporte dans un style dépourvu d'emphase des faits qui se sont déroulés dans le voisinage de l'abbaye et qui touchent de près au narrateur.

Parmi ces événements locaux, les incursions sarrasines occupent sans contredit la première place. Intérêt bien compréhensible puisque l'invasion musulmane dans le Piémont, à partir du X^e siècle, devait amener les moines à abandonner leur abbaye pendant de longues années, pour se réfugier aux abords immédiats de Turin.

Le péril sarrasin persista donc dans le Piémont, tantôt menaçant, tantôt plus lointain pendant tout le X^e siècle, et se traduisit, suivant l'habitude tactique des envahisseurs, par des raids-surprises interrompant des périodes d'accalmie prolongée et trompeuse.

Sitôt le calme revenu, la vie reprenait le dessus et, avec cette reprise des occupations de la vie quotidienne, l'oubli du péril entretenait des habitants d'une région menacée dans une fallacieuse quiétude ¹⁸.

Écoutez plutôt — écrit le moine de la Novalèse — ce qui est arrivé au frère de mon aïeul.

Ce chevalier avait bien entendu parler d'un retour offensif des Sarrasins, mais il n'avait pas voulu y croire : à ce moment, en effet, ceux-ci étaient fort éloignés de nos provinces. Fort de cette assurance, il ne voulut pas renoncer à entreprendre un voyage. Il venait donc de quitter son domaine en direction de Vercelli et traversait un bois situé dans la juridiction de cette dernière ville lorsqu'une multitude de Sarrasins venus de Ligurie lui tombent dessus et l'assaillent de toutes parts. Son escorte, impuissante à soutenir le choc d'une troupe

¹⁶ Pour plus de détails, cf. *Monumenta Novaliciensia vetustiora. Raccolta degli atti e delle cronache riguardanti l'abbazia della Novalesa*, ed. C. CIPOLLA, Roma 1898-1901, 2 vol. (Fonti per la storia d'Italia).

¹⁷ Ed. C. CIPOLLA, *ib.*, t. 2, pp. 1-305.

¹⁸ *Monumenta Novaliciensia*, t. 1, p. IX. Sur les incursions musulmanes dans la région, cf. A. BALLOCCO, *I Saraceni nel Vercellese*, dans *Vercelli nobilissima*, Vercelli 1925, p. 184. Sur les Huns et leurs déprédations cf. F. GABOTTO, *Ricerche intorno alla invasione degli Ungheri in Vercelli ed al tempo della morte del vescovo Liutvardo*, Vercelli 1899, 34 pp.

supérieure en nombre, prend la fuite, certains sont capturés. Quant à mon parent — précise le chroniqueur — il fut, lui aussi, fait prisonnier avec un de ses serviteurs.

Mon aïeul qui, en ce même moment, se dirigeait vers la résidence de l'évêque de Vercelli, Ingon, apprenant la funeste nouvelle, se hâta d'avertir ce dernier, qui était d'ailleurs son parent, et — comme il n'avait pas sur lui l'argent nécessaire pour payer la rançon de son frère — le pria de lui accorder une aide pécuniaire. Comme il avait constaté qu'il ne pourrait atteindre le prix de la rançon même en vendant ce qu'il avait dans sa maison, il alla solliciter ses voisins, ses amis, et la somme enfin réunie, put enfin libérer son frère d'un péril mortel¹⁹.

Ce récit vivant, nourri par une information de première main, comment ne pas le rapprocher de notre mosaïque?

Le *miles*, imprudent et téméraire, qui a fait fi des sages conseils mais qui, face au danger, sait se battre courageusement avec l'épée — l'arme de sa condition sociale — voilà bien, n'est-il pas vrai, le *fol* de l'oeuvre d'art. Quand aux Sarrasins de la chronique, ne les voyons-nous pas habilement symbolisés, dans la mosaïque, par l'infidèle redoutable et noiraud qui triompha finalement de la résistance de son adversaire?

Et point n'était besoin ici de reconstituer dans les moindres détails le décor et les accessoires du combat; l'oeuvre d'art, en réduisant ce dernier à ses éléments essentiels — le duel d'un chrétien contre un païen, — augmentait encore son pouvoir de suggestion. La foule du XII^e siècle qui promenait ses pas sur le pavement de S. Maria Maggiore pouvait reconstituer sans peine les autres éléments de cet incident: mettant en vedette une famille de la région, un évêque de la ville et une dévastation dont le pays avait souffert profondément, il devait avoir suffisamment frappé les esprits pour que le souvenir s'en fût transmis depuis la fin du X^e siècle jusqu'au milieu du XII^e, en étant vivifié, vers 1050, par le relais stabilisateur d'une narration écrite.

Au milieu des scènes bibliques ou des symboles théologiques qui ornent les églises, les fidèles aiment à découvrir tel détail, telle représentation qui les touche plus directement par son rapprochement plus étroit dans le temps, par ses attaches plus intimes avec le milieu local. La mosaïque du Fol et du Fel répondait à ce besoin.

Mais peut-on en dire autant de l'autre fragment?

¹⁹ *Cronicon Novaliciense*, l. V, § 9, éd. C. CIPOLLA, t. 2, pp. 252-253. Pour certaines variantes, cf. aussi l'éd. de L. BETHMANN, *M.G.H. SS.*, t. 7, pp. 112-113. Nous avons condensé ici le récit, qui développe notamment le rôle du serviteur du *miles*, en négligeant les péripéties qui n'intéressent pas notre propos.

Le pseudo-Olivier

De cette deuxième oeuvre, M. Kingsley Porter a donné une description tellement inexacte qu'il convient de la présenter à nouveau.

Au centre de la composition, un jeune homme, nu jusqu'à la ceinture, uniquement vêtu d'une sorte de pagne, est assis sur un chameau dont la selle, longue et ample, est posée sur une housse couvrant la croupe de l'animal. Le jeune homme est pieds nus, son torse, à la ligne pectorale fortement accusée, est vu de face, la tête de profil, levée vers la droite. Le bras droit et la main esquissent un geste qui veut attirer l'attention sur un centre d'intérêt indéterminé situé en dehors de notre champ de vue. Les doigts de la main gauche, fortement repliés sur la paume, tiennent les rênes du chameau dont on voit seulement le long cou et l'oreille droite.

Derrière l'animal, on distingue un ou deux quadrupèdes à l'arrière-plan.

Escortant le chameau, un personnage vêtu d'une robe à parements, sonne du cor et fait un geste de la main droite vers le jeune cavalier.

Derrière le chameau et surplombant d'une tête le jeune homme, un noir, l'index de la main pointé vers sa gauche et, à côté de lui, une tête d'homme blanc à profil nettement oriental, tournée vers l'extérieur de la composition.

Enfin, un arbre domine la scène. Son aspect général, ses volutes, ses oiseaux sont traités dans un style très oriental. Des deux oiseaux, seul celui de gauche est complet. Rien ne rappelle irrésistiblement en eux des corbeaux comme le voulait notre devancier.

Rien n'y rappelle non plus un quelconque épisode d'un récit littéraire du cycle carolingien. Olivier, que M. Kingsley Porter voudrait reconnaître dans le jeune homme, visiblement enlevé par une troupe de ravisseurs, ne s'est jamais, que je sache, promené sur un chameau, même dans les péripéties, quelquefois hautes en couleurs, du *Pèlerinage de Charlemagne en Orient* où le compagnon de Roland s'est particulièrement distingué. Quant à l'arbre, ce ne peut être un arbre de conseil : les personnages, loin de siéger sous son ombre, passent manifestement devant lui et il ne figure ici que comme élément décoratif, très heureusement choisi par l'artiste pour équilibrer la composition.

Mais cette composition, que représente-t-elle réellement ? On pense à un récit de la Bible, à l'histoire de Joseph notamment, dépouillé par ses frères. Ceux-ci l'avaient jeté dans une citerne lorsque « levant les yeux, ils virent, et voici qu'une caravane d'Ismaélites venait de Galaad ; leurs chameaux étaient chargés d'astragale et de baume et de ladanum, qu'ils transportaient en Égypte. Alors Juda dit à ses frères : « Que gagnerons-nous à tuer notre frère et à cacher son sang ? Allons le vendre aux Ismaélites et ne portons pas la main sur lui ; car il est notre frère, notre chair. Ses frères, l'écoutèrent et, quand les marchands madianites passèrent, ils tirèrent Joseph et le firent remonter de la citerne ; et

ils le vendirent pour vingt pièces d'argent aux Ismaélites qui l'emmenèrent en Égypte . . . Les Madianites le vendirent en Égypte à Putiphar, officier de Pharaon, chef des gardes »²⁰.

Quand on confronte cette narration avec la mosaïque, l'une et l'autre ont l'air de correspondre dans leurs éléments essentiels. Le marché vient d'être conclu. Au son de la trompe qu'embouche un des Ismaélites, la caravane qui avait fait halte au pied d'un arbre, s'ébranle, emmenant Joseph dépouillé de sa tunique, sur un des chameaux. Autour de lui et empêchant toute velléité de fuite, les membres de la caravane entraînent les animaux de bât. Et comme dans toute caravane, on rencontre les types raciaux les plus divers : sémite, négroïde ou berbère.

On pourrait donc se contenter de cette solution dont on n'a forcé ni les termes ni la vraisemblance. Je pense, cependant, qu'il est possible d'en enrichir considérablement les données, en recourant de nouveau à des aspects précis de l'histoire locale. L'interchangeabilité des thèmes iconographiques au moyen âge est bien connue : elle peut être d'application, à mon avis, dans cette scène du pavement de Vercelli.

Les annales piémontaises ont, en effet, enregistré, sous l'année 982, un événement qui, comme celui de Fel et de Fol, concerne les invasions sarrasines dans la région. À cette date Pierre, évêque de Vercelli depuis 978, participa à la bataille de Stilo que livra l'empereur Otton II contre les Musulmans. À l'issue de cet engagement désastreux qui se solda par la défaite des armées impériales, l'évêque de Vercelli fut capturé et emmené, par les Sarrasins, en Égypte, à Alexandrie, où il resta presque huit années au moins, avant de pouvoir reprendre possession de son siège épiscopal²¹.

Comme l'histoire de Joseph, la mésaventure de l'évêque de Vercelli correspond adéquatement à la scène représentée sur la mosaïque de S. Maria Maggiore. L'artiste a dû se complaire à ce jeu d'interférences et d'allusions qui ne pouvait manquer d'être apprécié par les spectateurs et susciter leurs commentaires, par le rapprochement adroitement suggéré des deux événements.

Mais ce jeu n'est gratuit qu'en apparence. En effet, le choix de l'iconographie d'un édifice religieux au moyen âge est rarement laissé au hasard. Et la personnalité qui a inspiré le programme décoratif du pavement de la collégiale S. Maria Maggiore de Vercelli a visiblement voulu qu'il comportât, comme dans la plupart des cas, un enseignement moral.

Or, les solutions que je viens de proposer éclairent la signification morale et religieuse du vaste ensemble iconographique de Vercelli.

²⁰ *Genèse*, C. XXXVII, 23-26. Nous suivons la trad. de A. CRAMPON, cit. pag. 39 s.

²¹ Sur ces événements, cf. J. GAY, *L'Italie méridionale et l'Empire byzantin*, Paris 1904, p. 340 s.; R. ORDANO, *Sommario della storia di Vercelli*, Vercelli 1955, p. 42.

Utilisant la mémoire collective de la terreur que les Sarrasins avaient fait peser sur la région de Vercelli dans la seconde moitié du X^e siècle, la mosaïque du Fol et celle de Joseph-Pierre rappellent que le combat de la foi contre le paganisme, du croyant contre l'Infidèle, de l'âme chrétienne contre le péché, n'est jamais terminé. La lutte est incessante et peut être marquée — ainsi que l'indiquent clairement les deux mosaïques — par certaines défaites de la chrétienté. Heureusement, la troisième mosaïque est là pour rassurer les coeurs timorés : l'histoire de Judith montre avec éclat le triomphe final de l'Église contre les Infidèles et noie — par l'abondance de ses détails et l'importance de ses dimensions — les revers passagers de sa cause. Échecs dûs en l'occurrence à la présomption (le Fol) ou à l'imprudence (les armées d'Otton II s'étaient laissé surprendre) et que Judith a su éviter, tout en prenant ses risques, par l'alliance de la ruse sagement méditée à l'esprit de décision le plus courageux.

*
* *

L'exégèse de ces fragments du pavement de Vercelli ne serait pas complète si l'on ne tentait pas d'en fixer, tout au moins approximativement, la date de leur exécution, et de préciser à quelle tradition ils se rattachent.

Sur ce dernier point, il n'y a pas de place au doute. Dans cette Italie médiévale nourrie des souvenirs antiques, vivant dans le contact quotidien des vestiges de la civilisation de l'Empire romain, c'est à la technique éprouvée et au sens décoratif de leurs grands devanciers que les mosaïstes médiévaux de Vercelli devaient le plus naturellement recourir. De fait, par la sobriété extrême de la gamme des tons — noir et blanc rehaussé de rouge — les mosaïques de S. Maria Maggiore de Vercelli sont en tous points identiques aux mosaïques romaines du Bas-Empire et paléochrétiennes. Non à celles qui, par le chatonnement et l'éclat de leurs tons variés, le faste de leur décoration appartiennent à la catégorie de luxe de ce procédé ornemental, mais à la production moyenne, courante et, par conséquent, d'usage beaucoup plus répandu. Les mosaïstes de Vercelli ont même poussé l'imitation jusqu'à reproduire fidèlement un élément décoratif que l'on trouve répété de très nombreuses fois dans les mosaïques antiques en noir et blanc, et qu'on retrouve notamment à Aquileia et à Grado ²².

Dans la partie inférieure gauche du panneau de Fel et Fol, et sous l'épée de Fol, figure, isolé, un entrelacs formé de deux anneaux allongés imbriqués l'un dans l'autre. Il suffit de visiter le Musée des Thermes à Rome pour retrouver,

²² Sur le pavement en mosaïque de la basilique d'Aquileia (IV^e siècle) et sur celui de la cathédrale de Grado (VI^e siècle). Cf. G. BRUSIN, *Aquileia e Grado. Guida storico-artistica*, 4^e ed., Padova 1956, pp. 25, 29, 35, 37, 40, 41, 75, 77, 233.

dans des mosaïques antiques, plusieurs exemples absolument identiques de cet entrelacs multiplié pour former, en suite continue, un panneau à décor abstrait ²³.

Le motif aurait-il été emprunté par les artistes médiévaux, non comme partie intégrante de l'ornementation, mais en guise de marque distinctive d'atelier?

On est d'autant plus enclin à adopter cette hypothèse qu'on retrouve, à Vercelli même, le même entrelacs, transposé dans la sculpture mais indépendant de l'oeuvre dans laquelle il figure. De part et d'autre du portail latéral de l'église de S. Bernardo, on remarque en effet, deux petits bas-reliefs, l'un représentant un centaure, l'autre un cerf. C'est dans ce dernier qu'apparaît le motif en manière d'estampille. Qu'un même atelier d'artisanat d'art se soit occupé à la fois de mosaïque et de sculpture ne doit pas nous étonner : cette indifférence à la spécialisation est commune à l'époque et elle a été illustrée, d'une manière spectaculaire, par la célèbre dynastie des marbriers romains, les Cosmati, qui passaient des pavements en mosaïque à la sculpture des ambons et des monuments funéraires avec une égale dextérité.

Comme la construction du portail de S. Bernardo dans lequel se trouvent les bas-reliefs, remonte aux années 1160, cette datation pourrait servir de premier point de repère à la datation de la mosaïque de S. Maria Maggiore. Mais il est possible de trouver un terminus plus précis, et ce dernier n'a d'ailleurs pas échappé à certains de nos devanciers.

Ainsi que le soulignait M. Rosaldo Ordano, le XII^e siècle a marqué, pour les chanoines de S. Maria Maggiore, une période de répit et même de temporaire prospérité, après la décadence qui avait forcément atteint ce collège, primitivement cathédral, lorsque le siège épiscopal avait été transféré de S. Maria Maggiore à S. Eusebio. Jouissant de la faveur de l'évêque Gisolve, qui avait à se plaindre des chanoines de S. Eusebio, le chapitre de S. Maria Maggiore profita de cette brouille pour obtenir différents privilèges et, surtout, pour entreprendre la restauration complète de son église. Il parvint même à obtenir du pape Eugène III, revenant à ce moment de France, qu'il consacra leur nouveau sanctuaire, entouré d'une foule de cardinaux, de dignitaires ecclésiastiques, parmi lesquels on pouvait distinguer saint Bernard ²⁴.

C'est au mois de juin 1148 qu'eut lieu cette cérémonie et l'on peut raisonnablement supposer que l'exécution du pavement en mosaïque a dû être menée à bonne fin peu avant cette date, qui est d'ailleurs confirmée par les caractères stylistiques de l'oeuvre.

²³ Rome, Musée de Thermes, aula XI, sur le mur du fond et le mur latéral de droite, ainsi que dans le corridor d'entrée.

²⁴ R. ORDANO, *Sommario della storia di Vercelli*, Vercelli 455, pp. 57-58, A. KINGSLEY PORTER, o. c., p. 466.

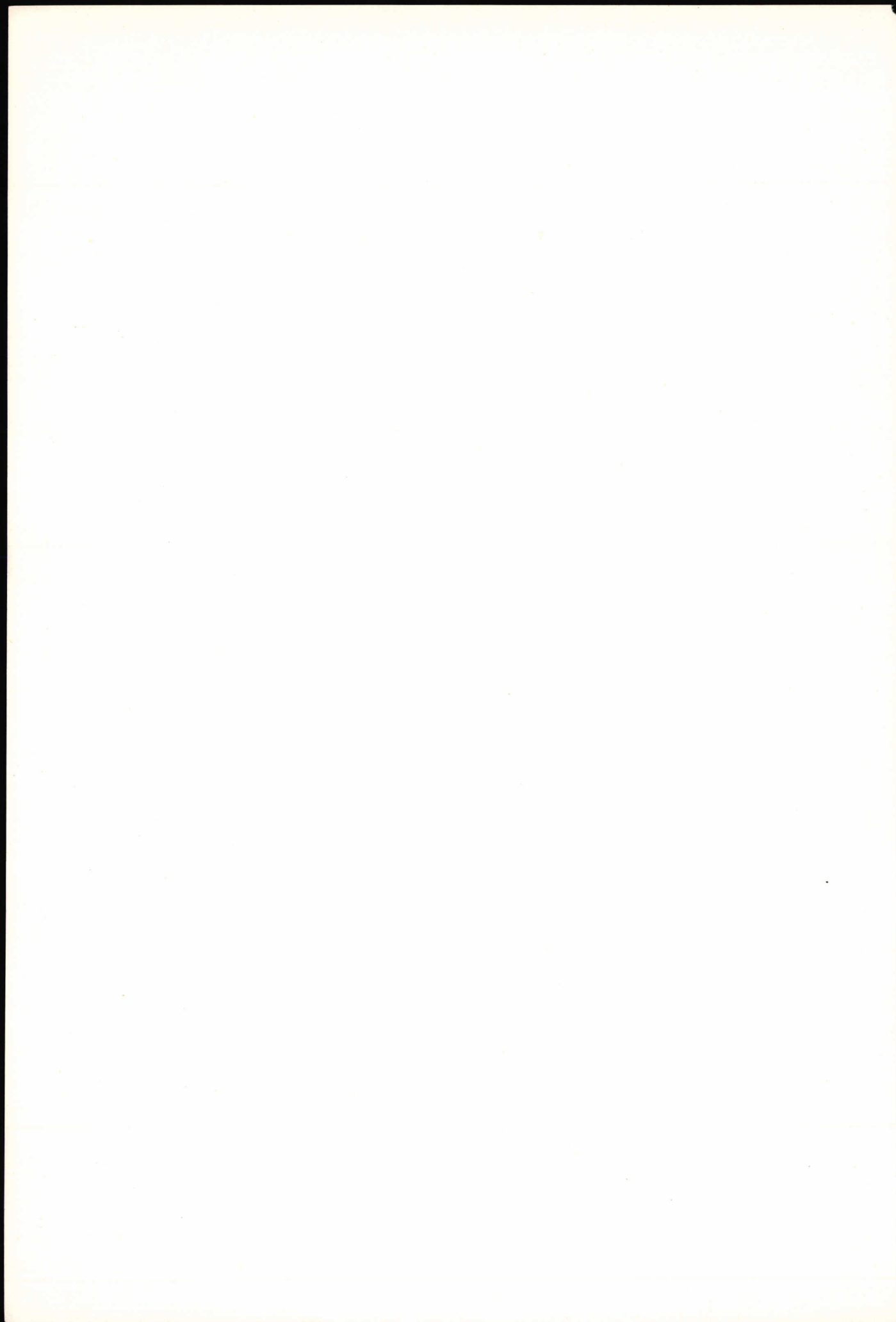
Le panneau, aujourd'hui cruellement mutilé, où apparaît le costre ($\begin{smallmatrix} R \\ M \end{smallmatrix}$)ainfredus avait-il quelque rapport avec les préparatifs de la cérémonie de consécration, avec le don d'un pallium ou d'un manteau précieux de la part du pape ou de l'empereur ²⁵.

Quel était l'aspect, la forme, la disposition de l'ensemble de l'oeuvre? Quels en ont été les artistes?

Ce sont là des problèmes qu'il faudra bien essayer de résoudre un jour. Quant à moi, je m'estimerai suffisamment heureux d'avoir pu éclairer certains aspects curieux de cette oeuvre remarquable, que l'influence épique — artificiellement introduite jadis par un archéologue enthousiaste — abandonne aujourd'hui et restituée à l'histoire...

JACQUES STIENNON

²⁵ Sur le manteaux d'apparat des souverains, cf. P. E. SCHRAMM, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*, Stuttgart 1954-56, 3 vol. (t. I, p. 25 s).



| | |
|---|--|
| N. 11 - FERRUCCIO BLASI: <i>Antica poesia epica spagnuola</i> (Testi scelti) | L. 270 |
| N. 12 - GIULIO BERTONI: <i>Don Chisciotte</i> (Brani scelti) | L. 730 |
| N. 13 - JOLE M. RUGGIERI: <i>Luis de Camões: I «Lusiadi»</i> | L. 400 |
| N. 14 - ALBERT HENRY: <i>Testi valloni antichi e moderni</i> | L. 580 |
| N. 15 - SILVIO PELLEGRINI: <i>Repertorio bibliografico della prima lirica portoghese</i> (esaurito) | |
| N. 16 - GIULIO BERTONI: <i>Profilo linguistico d'Italia</i> | L. 420 |
| N. 17 - AURELIO RONCAGLIA: <i>La «Chanson de Roland», «Laiesses» scelte</i> (esaurito) | |
| N. 18 - MARIO RUFFINI: <i>Antologia romena</i> (Testi moderni) | L. 580 |
| N. 19 - GIULIO BERTONI: <i>San Gral</i> | L. 340 |
| N. 20 - GIULIO BERTONI: <i>Poesia provenzale moderna</i> | L. 500 |
| N. 21 - ANTONIO VISCARDI: <i>Letteratura franco-italiana</i> | L. 530 |
| N. 22 - GIULIO BERTONI: <i>Introduzione alla filologia</i> | L. 270 |
| N. 23 - ADRIANA CABONI: <i>Antiche rime italiane tratte dai Memoriali bolognesi</i> | L. 460 |
| N. 24 - ANGELO MONTEVERDI: <i>Testi volgari italiani dei primi tempi</i> | L. 600 |
| N. 25 - FAUSTO MONTANARI: <i>Introduzione alla critica letteraria</i> | L. 550 |
| N. 26 - SCUDIERI-RUGGIERI J.: <i>Las Mocedades del Cid</i> di Guillén de Castro y Bellvis | L. 500 |
| N. 27 - AURELIO RONCAGLIA: <i>La «Chanson de Roland»</i> | L. 850 |
| N. 28 - AURELIO RONCAGLIA: <i>Venticinque poesie dei primi trovatori</i> (GUILLEM IX - MAR- CABRU - JAUFRE RUDEL - BERNART DE VENTADORN) | L. 400 |
| N. 29 - RUGGERO M. RUGGIERI: <i>Antichi testi romanzi: I. Facsimili</i> | } Prezzo complessivo dei due volumi |
| N. 30 - RUGGERO M. RUGGIERI: <i>Antichi testi romanzi: II. Trascrizioni</i> | |
| N. 31 - EUGENIO RUGGIERO: <i>Libro de buen amor</i> di Juan Ruiz (Brani scelti) | L. 450 |
| N. 32 - SILVIO PELLEGRINI: <i>Liriche di Luis de Camões</i> | L. 550 |
| N. 33 - MARIO PELAEZ: <i>La leggenda dell'assedio di Zamora nella «Primera crónica ge- neral de España»</i> . Estratti e glossario | L. 200 |
| N. 34 - GIANFRANCO D'ARONCO: <i>Guida bibliografica allo studio dello strambotto con una antologia di componimenti più discussi</i> | L. 380 |
| N. 35 - PIETRO ABELARDO: <i>I «Planctus»</i> . Introduzione, testo critico, trascrizioni musicali a cura di GIUSEPPE VECCHI | L. 500 |
| N. 36 - GIOVANNI GAETANO PERSICO: <i>Le «Noie» cremonesi</i> | L. 450 |
| N. 37 - ETTORE LI GOTTI: <i>Jofre de Foixà, Vers e regles de trobar</i> | L. 450 |
| N. 38 - BRUNO MIGLIORINI - GIANFRANCO FOLENA: <i>Testi non toscani del trecento</i> | L. 500 |
| N. 39 - BRUNO MIGLIORINI - GIANFRANCO FOLENA: <i>Testi non toscani del quattrocento</i> | L. 750 |
| N. 40 - AURELIO RONCAGLIA: <i>Liriche d'amore spagnole d'ispirazione melica popolareasca - Dalle «Kharage» mozarabiche a Lope de Vega</i> | L. 600 |
| N. 41 - MARCELLO SPAZIANI: <i>Antica lirica francese</i> | L. 600 |
| N. 42 - GUIDO SABA: <i>Le «Chansons de toile» o «Chansons d'histoire»</i> | L. 700 |
| N. 43 - JOLE SCUDIERI RUGGIERI: <i>Poesia cortese dei secoli XIV e XV nella Penisola Iberica</i> | L. 900 |
| N. 44 - LORE TERRACINI: <i>Diálogo de la lengua</i> di Juan de Valdés (Introduzione e commento) | L. 1200 |
| N. 45 - LUCIANA STEGAGNO PICCHIO: <i>Diálogo em lowor da nossa Linguagem</i> di João de Barros, con una introduzione su <i>La questione della lingua in Portogallo</i> | L. 900 |

Catalogo della Biblioteca V. CRESCINI

ISTITUTO DI FILOLOGIA ROMANZA DELL'UNIVERSITÀ DI ROMA

Elenco 7760 volumi ed estratti

Pagine 544 in 8° - L. 2000

Recentissima pubblicazione nella
COLLEZIONE STUDI E TESTI

ROSA DEL CONTE

Incaricata di Letteratura rumena nell' Università di Roma

MIHAI
EMINESCU
O DELL' ASSOLUTO

pagine 494

Lire 7500