

Au seuil du sanctuaire

Réflexions sur l'association édifiante de l'Annonciation et du Sacrifice d'Abel et Caïn dans le décor des arcs triomphaux de plusieurs églises de la zone subalpine (XIII^e-XV^e siècles)

Pauline Vasile

EHESS, France ; Università degli Studi di Milano, Italie

Abstract Having observed the repeated association, between the mid-13th and late 15th centuries, between the representations of the Annunciation and the offering of Cain and Abel on the triumphal arch of churches located in the eastern part of the subalpine arc, this article aims to examine some of the settings in which this association occurs, adopting a mixed approach combining seriality and case studies. The aim of this study is to demonstrate the effectiveness of this association of two liminal episodes with the triumphal arch, which can itself be described as a threshold in ecclesiastical space, since it separates the nave from the sanctuary.

Keywords Frescoes. Triumphal arch. Cain and Abel's offering. Annunciation. Late medieval art.

Sommaire 1. Introduction. – 2. Le décor de l'arc triomphal des églises italiennes et subalpines à la fin du Moyen Âge. – 2.1. Le Sacrifice d'Abel et Caïn à l'entrée de l'espace liturgique (XII^e-XIII^e siècles). – 2.2. L'évolution du décor de l'arc triomphal après 1250. – 3. Les modalités d'associations de ces deux images au niveau de l'arc triomphal. – 3.1. La *pieve* de San Pietro di Felleto. – 3.2. Deux occurrences « trecentesques » dans le Sud-Tyrol et le Frioul. – 3.3. Le système du « *Kranjski prezbiterij* » témoin des échanges artistiques entre le Frioul et la Slovénie. – 4. Synthèse et remarques conclusives : une association édifiante au seuil du sanctuaire.

1 Introduction

L'imaginaire chrétien se fonde essentiellement, et dès l'origine, sur un processus de relecture, de réinterprétation et de révélation des écritures hébraïques à la lumière du Nouveau Testament. Ce processus explique, en partie, l'intérêt et le développement, dans l'imagerie chrétienne, d'un large répertoire de thèmes issus du récit vétérotestamentaire qui vont faire l'objet de représentations isolées, avant d'être

progressivement juxtaposés à d'autres ou être inclus dans de grandes séquences narratives. Au sein de l'édifice culturel, cette imagerie vétérotestamentaire s'insère bien souvent dans une démarche d'interprétation typologique, créant un dialogue entre les figures anciennes et leurs révélations ou accomplissements dans les récits néotestamentaires.



Peer review

Submitted 2025-08-31
Accepted 2025-10-29
Published 2025-12-15

Open access

© 2025 Vasile | 4.0



Citation Vasile, P. (2025). « Au seuil du sanctuaire. Réflexions sur l'association édifiante de l'Annonciation et du Sacrifice d'Abel et Caïn dans le décor des arcs triomphaux de plusieurs églises de la zone subalpine (XIII^e-XV^e siècles) ». *Venezia Arti*, 34, 25-38.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2025/002

2 Le décor de l'arc triomphal des églises italiennes et subalpines à la fin du Moyen Âge

2.1 Le Sacrifice d'Abel et Caïn à l'entrée de l'espace liturgique (XII^e-XIII^e siècles)

Au sein de ce riche répertoire des épisodes de l'Ancien Testament qui bénéficie d'une relecture chrétienne, les histoires de Caïn et Abel, issues du quatrième chapitre de la Genèse, ont été régulièrement figurées dans la peinture murale des derniers siècles du Moyen Âge, avec une certaine prédilection pour les scènes mettant en lumière l'opposition entre les deux frères : la double offrande et le meurtre d'Abel par Caïn.¹

Plus spécifiquement, le récent article de W. Keil² a montré qu'entre la fin du XII^e siècle et le milieu du XIII^e siècle, le thème des offrandes de Caïn et Abel a été fréquemment figuré, pour lui-même, en dehors des grands cycles vétérotestamentaires, dans les édifices ecclésiaux des alpes orientales, le plus souvent en encadrement de l'arc triomphal, au niveau des écoinçons.³ L'auteur fait également apparaître un schéma récurrent qui régit dans ces édifices la représentation de ce thème : Caïn et Abel sont tournés vers le sanctuaire – et donc vers l'autel majeur où est accompli le sacrifice eucharistique – et présentent tous deux leurs sacrifices vers l'intérieur de l'abside où est généralement figurée une *Maestas Domini*. Le plus souvent, Caïn se trouvera à la gauche de Dieu et Abel à sa droite.⁴ Ainsi représenté, ce thème se charge d'une double connotation à la fois typologique et eschatologique.

Parce qu'il est constitué de blé et de chair animale, le sacrifice de Caïn et Abel se présente en effet comme une préfiguration du corps et du sang du Christ offert par celui-ci pour la rédemption de l'humanité. Et, puisque comme le Christ, Abel sera immolé, il est considéré dans la littérature patristique et une bonne partie de l'exégèse chrétienne comme une préfigure du Sauveur.⁵ Comme Abraham (Gn 20:1-14) et Melchisédech (Gn 1:18-20 ; Ps 110:4), Abel qui élève sur l'autel la chair sacrificielle de l'Agneau peut également renvoyer à la figure du prêtre officiant qui élève l'hostie lors de la célébration eucharistique. Dans l'église de San Giacomo à Grissiano dans le Sud-Tyrol, dont

le décor peint doit avoir été réalisé entre 1200 et 1220,⁶ les offrandes de Caïn et Abel sont d'ailleurs associées à la figuration du Sacrifice d'Isaac (Gn 23:1-14), renforçant le lien entre les figures d'Abel et d'Abraham et affirmant ainsi le parallèle entre ces deux personnages de l'Ancien Testament et l'action du prêtre officiant.

Par ailleurs, la disposition canonique des deux personnages autour du Christ en Majesté : Caïn à sa gauche et Abel à sa droite, évoquent et rapprochent respectivement l'un et l'autre des damnés et des justes séparés par le Christ Juge à l'heure du Jugement. Déjà dans les textes néotestamentaires, Abel devient une figure du Bien et Caïn une figure du Mal. Paul (Hb 12, 24), Matthieu (Mt 23:35) et Jean (1 Jn 3:12) attribuent à Abel le titre de « Juste » et, plus tard, les Pères de l'Église confirmeront cette assimilation de Caïn au Mal et d'Abel au Bien. La métaphore augustinienne des deux Cités, développée dans le livre XV du *De Civitate Dei*, fait même de Caïn le fondateur et le premier habitant de la cité terrestre ou diabolique (*Civitas diabolici*), et de Abel le premier citoyen de la cité de Dieu (*Civitas Dei*). Caïn est, en tant qu'aîné, une conséquence directe de la désobéissance des Premiers Hommes, ce qui expliquerait également que ses actes aient pu être considérés comme intrinsèquement malveillants (1 CO 15:46). À ce sujet, Augustin écrit : « uoniam ex damnata propagine exoritur, primo sit necesse est ex Adam malus atque carnalis; quod si in Christum renascendo profecerit, post erit bonus et spiritalis [chacun, en tant qu'issu d'une race condamnée doit d'abord naître d'Adam, mauvais et charnel, et deviendra bon et spirituel, à condition de renaître dans le Christ et de progresser dans sa vertu] ». ⁷ Ainsi positionnées à l'entrée du sanctuaire, les figures de Abel et Caïn apparaissent donc respectivement comme l'exemple à suivre et la conduite à éviter pour les fidèles qui leur font face, dans la nef, au moment de l'office. À la droite de Dieu, Abel, généralement approuvé par la dextre

1 Michel 1958, 194-9

2 Keil 2022, 327-55.

3 L'auteur évoque notamment les églises San Giovanni à Pürgg, Sant'Egidio à Keferloh, San Giacomo à Grissiano et San Giacomo à Kastelaz.

4 Il n'y a que dans l'église de Pürgg que ce schéma s'inverse.

5 Michel 1958, 195.

6 À propos du décor de cette église voir en particulier Steppan 2007, 109-47 ; Bertelli 1994, 93-104 ; Rasmø, 1965.

7 Augustin, *De Civitate Dei*, XV, I.

divine, est invité à pénétrer dans le sanctuaire, véritable « refuge des justes ». De l'autre côté, Caïn, se voit refuser l'accès à la demeure céleste, et est parfois même chassé d'un revers de main ou d'un poing fermé, par la main de Dieu, à l'image des damnés dans les représentations du Jugement dernier, comme cela est visible par exemple sur l'arc triomphal de l'église de San Giacomo à Grissiano [fig. 1]. Ces représentations de l'offrande de Caïn et

Abel en écoinçon de l'arc triomphal, recensées par W.E. Keil, qui ont toutes été produites entre la fin du XII^e siècle et le milieu du XIII^e siècle semblent ainsi accompagner le glissement progressif de la représentation de l'Enfer et des thématiques liées au Jugement dernier, depuis le mur de contre-façade vers la zone du sanctuaire, qu'observait J. Baschet⁸ dans un ensemble d'édifice ecclésiaux en France et en Italie à partir de la fin du XII^e siècle.

2.2 L'évolution du décor de l'arc triomphal après 1250

Autour de 1250 et après cette date, ce thème de la double offrande est encore employé à plusieurs reprises dans l'ornementation des arcs triomphaux d'édifices religieux des régions subalpines de l'Italie, près de Trévise à San Pietro di Feletto [fig. 2], dans la zone du Sud-Tyrol à la chapelle de Santa Maria Maddalena à Rencio, ainsi que dans plusieurs églises frioulanes situées à proximité d'Udine : l'église San Pietro Apostolo à Chiazacco et l'église San Giovanni Battista à Moimacco. Mais, dans ces exemples italiens, cette image ne figure pas seule au sommet de l'arc triomphal. Bien qu'elle ne soit, là encore, pas incluse dans un cycle narratif des histoires de l'ancien Testament, la double offrande y est associée à un autre épisode biblique qui inaugure le récit de l'Incarnation : celui de l'Annonciation (Lc 1:26-38). Vers le milieu du XV^e siècle, cette même association de scènes au niveau de l'arc triomphal se rencontre également dans plusieurs édifices slovènes, et plus spécifiquement dans le groupe des « sanctuaires décorées de la Carniole » ou *Kranjski prezbiterij*,⁹ parmi lesquels nous pouvons citer les églises sv. Nikolaja de Visoko, sv. Mihaela à Ozeljan près de Gorizia ainsi que l'église sv. Petra à Vrh.¹⁰

Entre le milieu du XIII^e siècle et la fin du XV^e siècle, la figuration de l'Annonciation au niveau de l'arc triomphal d'un édifice religieux en Italie, et dans l'ensemble de l'arc alpin et subalpin, n'est absolument pas étonnante, elle est même quasi-systématique. Découlant sans doute de la tradition byzantine qui réserve cet espace à la figuration de l'Annonciation dès le

XI^e siècle,¹¹ cette disposition de l'Annonciation se retrouve également, à la même période, sur le sol italien, mais dans la partie méridionale de la péninsule alors très fortement marquée par l'influence de l'Orient chrétien. On la retrouve notamment dans les édifices construits par les rois normands de Sicile, aussi bien dans l'église de la Martorana que dans la chapelle Palatine de Palerme, ou dans la cathédrale de Monreale.¹² Ailleurs dans la péninsule, même s'il existe quelques exemples précoces de cet agencement de l'Annonciation remontant au XI^e siècle, à cette période le motif est encore très peu répandu. Les exemples de Cademario (v. 1250), Corzoneso (fin du XIII^e siècle) dans le canton du Tessin comptent ainsi parmi les plus anciens de cet agencement dans les régions subalpines. Pour l'Italie septentrionale et le reste de la zone alpine, cette disposition de l'Annonciation s'impose par la suite, et s'installe durablement jusqu'à la fin du XVI^e siècle au moins, jusqu'à devenir le principal motif décoratif des arcs triomphaux.

Néanmoins, en dehors des sept édifices précédemment cités et d'une poignée d'autres situés en Istrie¹³ ou dans les Alpes orientales, l'Annonciation ne se trouve presque jamais juxtaposée ou combinée avec l'épisode du Sacrifice d'Abel et Caïn au niveau de l'arc triomphal.

Ayant ainsi constaté l'association récurrente, entre le milieu du XIII^e siècle et la fin du XV^e siècle, de ces deux thèmes iconographiques au niveau de l'arc triomphal, dans une zone géographique relativement restreinte, cet article se propose d'étudier les sept édifices précédemment

8 Baschet 1990, 558.

9 Stelè 1935, 1: 2-16.

10 Il s'agit là d'un simple échantillon d'un groupe plus vaste auquel auraient pu s'ajouter les églises sv. Ahaca de Prilesje et sv. Kancijan à Britof, ou sv. Janez Krstnik à Bohinj par exemple.

11 À cette époque, l'Annonciation s'établit essentiellement dans la partie orientale de l'édifice, que ce soit de part et d'autre de l'arc du *béma* ou du moins dans la partie est du *naos* comme en atteste les églises de Hosios Loukas, Daphni et Néa Moni.

12 Sur le décor des arcs triomphaux de cet ensemble d'édifices voir Brodbeck 2014, 57-77.

13 Nous pouvons citer par exemple le décor à fresque de l'église de San Vincenzo à Svetvinčenat en Croatie, dans lequel se retrouve cette même combinaison d'images au niveau de l'arc triomphal.



Figure 1 San Giacomo à Grissiano, arc triomphal, Abel © Wilfried E. Keil



Figure 2 San Pietro di Feletto, abside et arc triomphal © Pauline Vasile

cités, dans lesquels ces thèmes se rencontrent conjointement, en suivant une approche mêlant sérialité et études de cas. L'objectif sera de démontrer l'efficacité de cette adéquation entre

ces deux épisodes à caractère liminaire et l'arc triomphal, qui peut lui-même être décrit comme un seuil au sein de l'espace ecclésial, puisqu'il sépare la nef de l'intérieur du sanctuaire.

3 Les modalités d'associations de ces deux images au niveau de l'arc triomphal

En étudiant de plus près ce panel d'édifices dans lesquels nous avons pu recenser cette combinaison d'images, nous pouvons déjà scinder celui-ci en deux groupes. D'une part il nous faut isoler les exemples proprement « italiens », qui sont également les plus anciens, composés des édifices de San Pietro di Feletto, Rencio et Moimacco, dans lesquels l'agencement des deux thèmes ne semble pas répondre à un schéma

systématique. Au sein de ce groupe, nous pourrions en effet observer d'importantes variations dans le positionnement des deux images les unes par rapport aux autres ainsi que dans l'attitude et le traitement des différents protagonistes des deux scènes. Le second groupe, comprenant les édifices de Chiazzacco, Visoko, Ozeljan et Vrh, apparaît quant à lui plus homogène, tant sur le plan iconographique que stylistique.

3.1 La *pieve* de San Pietro di Feletto

À l'intérieur du premier groupe, le décor de l'arc triomphal de la *pieve* de San Pietro di Feletto en Vénétie apparaît comme un témoin précoce mais

pour le moins unique de cette association. La fondation de l'église remonte au haut Moyen Âge,¹⁴ toutefois, malgré ses origines anciennes, c'est à des

¹⁴ Faldon 1965, 7.

travaux d'architecture du XII^e siècle (ou de la fin du XI^e siècle) que l'on doit la forme actuelle de l'édifice. À l'intérieur, comme à l'extérieur, au niveau de sa façade occidentale, celui-ci est recouvert de peintures murales réalisées entre le milieu du XIII^e siècle et la fin du XV^e siècle. Comme l'abside, l'arc triomphal de la *pieve* de San Pietro di Feletto a fait l'objet de trois interventions décoratives successives : la première autour de 1250, une seconde à la fin du XIII^e siècle¹⁵ ou entre 1320 et 1330,¹⁶ et enfin une dernière vers 1450-1470.¹⁷ Les fresques qui nous intéressent ici appartiennent à la première campagne décorative. Ces dernières apparaissent aujourd'hui dans un état fragmentaire, et sont, par endroit, camouflées ou redoublées par des couches d'enduit portant un décor postérieur, mais elles restent malgré tout très lisibles.

Là, les deux scènes de la double offrande et de l'Annonciation sont juxtaposées et se répondent, comme en miroir, d'un côté à l'autre de la lunette de l'arc triomphal. Il s'agit donc de l'unique cas, dans le petit corpus ici rassemblé, où aucune des deux scènes ne voit ses protagonistes séparés de part et d'autre de l'ouverture de l'arc.

Caïn et Abel présentent ainsi tous deux leurs offrandes dans l'encoignure gauche de l'arc [fig. 3], alors que celui de droite est occupé par une Annonciation. Abel, se trouvant à la droite de Caïn, tend en direction des cieux l'animal à sacrifier, premier né de son troupeau, et reçoit l'approbation de la dextre divine qui surgit du cadre de l'image. Face à lui, Caïn est figuré avec une gestuelle singulière. Il désigne son nez ou sa bouche de son index tout en tendant sa main gauche son offrande de blé. Les épis rassemblés en bouquet serré confèrent à son offrande une forme linéaire, semblable à un gourdin. Contrairement à son frère, figuré de trois-quarts, Caïn est parfaitement de profil, ce qui accentue la prééminence de son nez. À ses côtés, pour signifier la malignité du personnage, apparaît une figure diabolique au corps hérissé de poils,¹⁸ dont on n'aperçoit plus que la partie supérieure. Une distinction supplémentaire s'opère entre les deux frères au niveau vestimentaire et capillaire. Abel, blond, les cheveux relativement longs et noués au niveau

de la nuque, porte une tunique blanche resserrée assez haut au niveau de la poitrine, et un manteau pourpre bordé de jaune. Caïn, brun, aux cheveux plus courts, porte quant à lui une lourde tunique pourpre ceinturée à la taille. À l'origine, les deux personnages devaient être accompagnés de leurs *tituli* dont il ne reste que quelques lettres tracées en blanc sur le fond bleu au-dessus de Caïn.

De l'autre côté, l'Annonciation [fig. 4] se présente selon un mode assez archaïque. La Vierge debout devant un édicule architectural est surprise par l'arrivée de l'ange, qui apparaît encore en vol face à elle, la main droite tendue dans un geste d'allocution. La Vierge, dont les mains sont aujourd'hui très fragmentaires, pourrait être en train de tenir un fuseau de sa main gauche, alors qu'elle relève la main droite contre sa poitrine en signe de soumission à la parole angélique. Dans la continuité de la main droite de l'ange, trois rayons blancs, symbolisant la lumière divine, rejoignent la tête voilée de Marie en se superposant à son nimbe doré.

Visuellement et architecturalement, ces deux scènes qui figurent au sommet de l'arc triomphal, encadrent l'image présente dans la conque absidiale, qui figure ici une majesté divine un peu singulière [fig. 2]. Au centre le Christ en majesté, accompagné des symboles des quatre évangélistes est encadré par deux autres figures : la Vierge à sa droite et saint Pierre à sa gauche. La présence assez inhabituelle de ces deux intercesseurs¹⁹ confère à la vision atemporelle de « l'Anonyme trônant » une dimension plus eschatologique, en la rapprochant de l'image de la *Déisis*.²⁰ Par là même, la dimension elle aussi eschatologique que nous avons pu attribuer un peu plus tôt à la représentation du sacrifice de Caïn et Abel à proximité du sanctuaire ne s'en voit que renforcée, et la présence de la créature démoniaque aux pieds de Caïn l'accentue encore davantage.

D'autre part, la disposition des deux scènes de la double offrande et de l'Annonciation, propose ici une symétrie antagoniste de part et d'autre de l'arc entre la Vierge et Caïn. Or, dans l'exégèse biblique, ces deux figures apparaissent déjà comme opposées, l'une étant considérée comme

15 Spinazzè 2019, 134.

16 Fossaluzza 2008, 36-8.

17 Fossaluzza 2008, 40.

18 Pour Fossaluzza (2008, 30) il s'agit du Léviathan cité dans le Jugement dernier.

19 Dans plusieurs églises d'Italie septentrionale dont le décor peint remonte aux dernières années du *Duecento* ou à la première moitié du *Trecento*, il arrive que les intercesseurs soient présents au sein de la *Maestas Domini* figurée dans l'abside. C'est ce que l'on observe par exemple dans les églises de Santa Maria Assunta à Crescenzo, San Bassiano à Lodi Vecchio ou San Martino à Caprino Veronese. Cependant dans tous ces exemples le Christ en majesté est entouré par la Vierge et saint Jean-Baptiste. À San Pietro di Feletto, Jean-Baptiste a été remplacé par saint Pierre, saint tuteur de l'édifice.

20 L. Berthier est le premier à rapprocher cette image du thème du Jugement dernier dans sa définition même, puisqu'il dit de la *Déisis* qu'elle « n'est qu'un épisode du Jugement dernier » (1928, 169).



Figure 3 San Pietro di Feletto, arc triomphal, double offrande de Caïn et Abel © Pauline Vasile



Figure 4 San Pietro di Feletto, arc triomphal, Annonciation © Pauline Vasile

Mater Ecclesiae,²¹ et l'autre comme une image de la synagogue et l'ancêtre du peuple juif. Augustin dans le *Contra Faustum*, voyait d'ailleurs dans le meurtre d'Abel, frère puiné, par Caïn, une préfiguration du meurtre du Christ tête du peuple

puiné, par le peuple juif plus ancien.²² Et ici, cette opposition semble être appuyée dans ces deux images par un jeu de symétrie et de dissemblances.

On peut en effet établir un parallèle entre les figures d'Abel, élevant l'agneau – dont nous avons

²¹ Sur la Vierge comme figure et Mère de l'Église voir Thérrel 1973 ; 1984 ; Russo 1996, 173-291.

²² Dahan 1982, 80.

démontré plus tôt la valeur eucharistique – et de Gabriel qui vient apporter à la Vierge la parole divine. Néanmoins, face à la manifestation divine, les réactions de la Vierge et de Caïn sont radicalement opposées. D'un côté la Vierge se soumet à la parole du Seigneur transmise par l'intermédiaire de l'ange. De l'autre, le geste plus énigmatique de Caïn semble signifier au contraire son incompréhension face à la désapprobation divine, ou son repli sur lui-même et son désespoir face au rejet de son offrande. Or l'exégèse du verset 13 du chapitre 4 de la Genèse, indique que, parmi toutes les fautes de Caïn, la manifestation de son profond désespoir peut être considérée comme « le plus grand des péchés ». S'il désespère, c'est qu'il ne croit pas pouvoir être sauvé, ce qui est un blasphème puisque « celui qui désespère pense que Dieu ne veut pas ou ne peut pas lui pardonner ; s'il ne peut pas, c'est qu'il n'est pas tout-puissant, s'il ne veut pas c'est qu'il est opposé au salut de l'homme, ce qui ne saurait être ». ²³ De telles réflexions sur le désespoir de Caïn, sont d'ailleurs

élaborées, comme le signale Gilbert Dahan, ²⁴ dans la théologie des XII^e-XIII^e, notamment chez Pierre le Lombard, ²⁵ ce qui pourrait expliquer qu'à la même période, les concepteurs du programme iconographique de San Pietro di Feletto aient choisi de mettre en lumière cet aspect du récit vétérotestamentaire.

On signalera enfin, que plusieurs traits attribués à Caïn dans les fresques de San Pietro di Feletto : la proéminence du nez, l'index pointé et le rameau en forme de gourdin ; renvoient à une autre imagerie bien connue de l'époque, celle d'un fou, tel qu'il peut être figuré dans l'enluminure, en illustration du Psaume 52. Ce dernier, entre la fin du XIII^e siècle et le milieu du XIV^e siècle, est parfois lui-même associé, comme Caïn, au peuple juif, ou à un être démoniaque. ²⁶ Cette analogie entre Caïn et l'insensé psalmique – qui manque d'amour pour Dieu ²⁷ – renforce à nouveau l'antagonisme de cette figure avec celle de la Vierge annoncée accueillant la parole angélique, parfaite allégorie de l'amour divin (*Caritas*).

3.2 Deux occurrences « trecentesques » dans le Sud-Tyrol et le Frioul

Légèrement plus récents que celles de San Pietro di Feletto, les peintures murales des églises de Santa Maria Maddalena à Rencio et San Giovanni Battista à Moimacco dans le Frioul présentent deux nouvelles modalités d'association de l'Annonciation et du Sacrifice de Caïn et Abel au niveau de l'arc triomphal.

Rénovée au milieu du XIV^e siècle par l'insertion d'une voûte en berceau au-dessus de la nef, l'église de Santa Maria Maddalena à Rencio fut ornée, dans les années 1370-90, d'une série de peintures murales, ²⁸ parmi lesquelles on compte, en plus des deux images dont il est question ici, l'un des plus importants cycles narratifs dédié à Marie Madeleine, ²⁹ qui court tout au long du registre supérieur de la nef.

Contrairement à ce que nous avons vu à San Pietro di Feletto, ici les scènes de l'Annonciation et de la double offrande ne sont pas juxtaposées de part et d'autre de l'arc triomphal, mais superposées [fig. 5]. L'Annonciation qui occupe la lunette au-dessus de l'ouverture de l'arc suit un

schéma de composition très inhabituel, puisque la Vierge agenouillée devant son prie Dieu face à un livre ouvert, se trouve à gauche de l'image, et Gabriel à droite. En dessous, la disposition de Caïn et Abel par rapport au Christ en Majesté est toutefois respectée : Caïn occupe bien l'écoinçon à droite de l'ouverture de l'arc et Abel celui de gauche. Tous deux sont représentés agenouillés, et élèvent leurs offrandes vers le centre de l'arc. D'un côté celle d'Abel est ratifiée par l'apparition de la dextre divine depuis la bordure de la composition, de l'autre, le rejet de l'offrande de Caïn est signalé par l'apparition, dans l'angle opposé, du point gauche de Dieu qui reste résolument fermé. Comme à San Pietro di Feletto, Caïn est figuré presque totalement de profil, et les traits de son visage paraissent plus anguleux et accusés que ceux de son frère.

Bien qu'elles marquent un « temps d'arrêt » dans le déroulé de la narration du cycle dédié à Marie Madeleine, qui se développe, depuis l'angle sud-est de la nef vers l'angle nord-est,

²³ Dahan 1982, 70 : l'auteur se réfère ici aux commentaires de Rémi d'Auxerre et d'Isidore (PL 131, 70).

²⁴ Dahan 1982, 70.

²⁵ Pierre Lombard, *Sent.*, II, 43, ed. Quaracchi 1971, 572-4. Ces réflexions seront également reprises un peu plus tard par Thomas d'Aquin, *La Somme Théologique*, IIa, iie, q xx, art 2.

²⁶ Antoine-König, Le Pogam 2024, 42-3

²⁷ « Dixit insipiens in corde suo: Non est Deus » (Ps 52).

²⁸ Anderson 2012, 49-50.

²⁹ Au sujet de ce cycle narratif voir Kaftal 1978, 707-24 ; Jansen 2000, 160-1; Engl, Franco 2001, 158-85.



Figure 5 Santa Maria Maddalena à Rencio, arc triomphal et sanctuaire © Syrio, CC BY-SA 4.0 Wikimedia Commons

c'est en étroite corrélation avec ce dernier qu'il faut interpréter ici ces deux images et leur superposition. Ici, le cycle de la vie de la sainte débute en effet par une image assez peu souvent représentée, celle de la *Conversion de Marie Madeleine par l'intermédiaire de Marthe* [fig. 6]. Comme le rappelait en effet J. Anderson, tous les autres cycles dédiés à Madeleine, et produits en Italie au XIV^e siècle, débutent par la scène de l'Onction à Béthanie, alors qu'ici, l'adjonction de ce premier épisode, avant l'Onction confère à Marthe un rôle déterminant dans l'évolution spirituelle de sa sœur. Dans cette image composée de quatre figures : Lazare et Marthe à gauche et Madeleine et son amant Proculus à droite, une distinction s'opère entre les deux couples d'un côté et de l'autre de l'image.³⁰ Marthe, seul personnage auréolé, est figurée, à l'image de son frère derrière elle, comme un modèle de bienséance et de pudeur. Son vêtement et sa coiffe, la rapproche même de la

figure mariale, telle qu'elle est figurée au niveau de l'arc triomphal dans la fresque du *Couronnement de la Vierge*, qui était visible à l'origine dans la lunette de l'abside.³¹ À l'opposé, Madeleine et Proculus, vêtus à la mode contemporaine, dans des vêtements moulants laissant apparaître certains de leurs attributs sexuels, apparaissent comme des êtres vaniteux et débauchés. D'un point de vue de la composition d'ensemble, alors que les deux hommes regardent vers le centre de la scène, les deux femmes engagent un dialogue, suggéré par leur proximité, leur contact visuel, leurs gestes de la main et les rayons dorés (qui ne sont plus visibles) émanant de la bouche de Marthe vers sa sœur.³² Ces rayons, suggèrent l'importance et la sacralité des mots prononcés par Marthe à sa sœur, et les rapprochent en cela de ceux prononcés par l'ange annonciateur. Et, de fait, les paroles de Marthe comme celles de Gabriel, sont vectrices d'une conversion radicale pour leurs destinataires

³⁰ Anderson 2012, 54-5.

³¹ Anderson 2012, 57.

³² Anderson 2012, 55.



Figure 6 Santa Maria Maddalena à Rencio, angle sud-est de la nef avec la *Conversion de Marie Madeleine par l'intermédiaire de Marthe*
© Syrio, CC BY-SA 4.0 Wikimedia Commons

respectifs. Or pour Anderson, c'est justement ce parallèle entre Marthe et Gabriel qui explique l'inversion si peu commune dans le positionnement des personnages de la scène de l'Annonciation, car elle permet de placer l'ange à droite de l'arc, juste à côté de cette scène de Conversion.³³

Sous l'Annonciation, la présence du Sacrifice d'Abel et Caïn valorise encore d'avantage le rôle positif de Marthe dans l'évolution spirituelle de Marie. Grâce à elle nous retrouvons, en effet, une nouvelle fois, au niveau de cet espace liminaire qu'est l'arc triomphal, une relation antagoniste entre plusieurs personnages : Caïn, « le mauvais frère », rejeté par Dieu, et Marthe prêchant à sa sœur pour la conduire vers le chemin du Salut. D'ailleurs visuellement, Madeleine, figurée à l'angle du mur sud-est de la nef, est tournée vers l'abside, alors que Caïn s'en voit refuser l'accès. À l'entrée du sanctuaire, ce nœud iconographique évoque ainsi la possibilité de Salut offerte aux

pêcheurs repentis, à l'image de Madeleine, en insistant sur le rôle de rédempteur de la prédication,³⁴ et réaffirme l'impossible rédemption de Caïn.

Plus à l'est, et légèrement plus récentes que le cycle de Rencio, les peintures murales de l'arc triomphal et de l'abside de l'église de San Giovanni Battista à Moimacco, annoncent l'agencement iconographique qui se cristallise au milieu du XV^e siècle, dans le groupe des « sanctuaires décorés de la Carniole ». Sans doute réalisées entre la fin du XIV^e et le début du XV^e siècle, ces fresques témoignent stylistiquement de l'influence de Vitale da Bologna, à partir de la seconde moitié du *Trecento*, sur la peinture frioulane.

Iconographiquement l'abside se conforme scrupuleusement au programme le plus répandu dans toute la zone alpine entre le milieu du *Trecento* et la fin du *Quattrocento* : une *Maestas Domini* figure dans la conque absidiale et surmonte

³³ Anderson 2012, 59.

³⁴ Anderson 2012, 59-64.

un collègue apostolique, lui-même figuré au-dessus d'un registre de parement feint. Au niveau de l'arc triomphal l'association de l'Annonciation et de la double offrande se fait plus synthétique et se concentre dans les écoinçons. Gabriel et Abel à gauche et la Vierge et Caïn à droite partagent respectivement un même « espace ». Aucun encadrement ni aucune bordure décorative ne vient séparer les deux scènes. Caïn et Abel apparaissent ainsi en miniature, presque au sommet de l'arc, vers lequel ils élèvent chacun leurs offrandes. À gauche, celle d'Abel est accueillie par la dextre divine qui apparaît au centre d'une

auréole crucifère. Ce détail renforce la lecture typologique de ce sacrifice vétérotestamentaire, déjà précédemment évoquée. À droite, plutôt que d'être rejetée par Dieu, comme cela était le cas à Rencio, l'offrande de blé de Caïn est directement interceptée par un être démoniaque, suggérant que celle-ci ne s'adressait pas à Dieu mais au Diable, comme l'évoque une partie de la tradition exégétique chrétienne illustrée par les écrits de Petrus Comestor qui, au XII^e siècle, établissait un lien entre Caïn, le Diable et l'hérésie : « *Oblationem obtulerat diabolo* ». ³⁵

3.3 Le système du « *Kranjski prezbiterij* » témoin des échanges artistiques entre le Frioul et la Slovénie

Ce détail iconographique, hautement symbolique, de l'offrande de Caïn directement faite au Diable ou réceptionnée par lui, se retrouve de manière constante dans la figuration de ce thème sur les arcs triomphaux des églises du groupe des « *Kranjski prezbiterij* » auquel nous pouvons rattacher les églises slovènes de Ozeljan, Vrh et Visoko, dont les peintures ont toutes été réalisées entre 1443 et 1500, autant que l'église frioulane de San Pietro à Chiazzaco, dont le décor remonte également à la seconde moitié du *Quattrocento*. Ce regroupement se fait autour d'un système décoratif et iconographique, mis en lumière par l'historien de l'art France Stelè, qui assigne à différentes images, une place plus ou moins fixe dans l'église, qui, sous sa forme la plus achevée, peut être comparée au Canon de la peinture sacrée byzantin. ³⁶ Les conditions idéales pour permettre le développement complet du programme des *Kranjski prezbiterij* ont été permises par la substitution progressive, dans l'architecture gothique de la région, des absides semi-circulaires par un sanctuaire polygonale, surmonté d'une voûte à nervure en étoile, permettant une répartition plus avantageuse des éléments iconographiques. Au sein de ce système, un rôle symbolique essentiel est accordé à l'arc triomphal, bien souvent orné sur ces deux faces, à l'extérieur et à l'intérieur du sanctuaire. En dehors de la Carniole, on retrouve des formes plus ou moins abouties de ce système en Carinthie, sur le littoral mais également en Italie dans le Frioul et au Tyrol.

Là, l'Annonciation et la double offrande prennent place sur la face externe de l'arc, face à la nef. Les deux thèmes y sont regroupés de manière synthétique dans les écoinçons, sur le

modèle de ce que nous avons déjà pu décrire pour l'arc triomphal de l'église San Giovanni Battista de Moimacco. Ce schéma, n'est pour autant pas parfaitement invariable, puisque dans l'église sv. Nikolaja de Visoko, l'Annonciation est reportée sur l'autre face de l'arc triomphal, à l'intérieur du sanctuaire, et se trouve donc « au revers » du sacrifice d'Abel et Caïn, présent sur la face externe de l'arc. Néanmoins, malgré cette légère entorse au canon, il convient de souligner l'homogénéité de cet ensemble, surtout en ce qui concerne la figuration de la double offrande, avec l'adjonction d'éléments iconographiques qui poursuivent certaines des inflexions déjà observées à Moimacco.

La dextre divine, par exemple, qui approuve systématiquement l'offrande d'Abel, s'y pare régulièrement d'attributs christologiques, renvoyant directement à la Passion. Dans l'église sv. Mihaela d'Ozeljan, cette main apparaît stigmatisée, alors qu'à Visoko elle est entourée d'un nimbe crucifère, comme nous l'avons déjà vu à Moimacco.

Nous avons également déjà mentionné, la réception de l'offrande de Caïn par le Diable ou l'un de ses représentants qui devient systématique, même si elle peut varier formellement. Dans l'église de Visoko par exemple, c'est un démon à ailes de chauvesouris, semblant sortir d'une fumée dense, qui s'empare de l'offrande de la main gauche, alors que de sa main droite, il attire Caïn à lui à l'aide d'une fourche. À cela s'ajoute également, dans certains cas, une forme de prolifération des figures démoniaques autour de Caïn. Sur l'arc triomphal de l'église sv. Nikolaja

³⁵ Braude 1968, 20.

³⁶ Stelè 1935, 1: 6.

de Visoko, un second démon blanc s'agrippe par exemple à son cou.³⁷

Ces détails, ainsi que d'autres éléments physiologiques ou vestimentaires, accentuent également la distinction entre les deux frères. On notera par exemple que, contrairement à Abel, toujours figuré tête nue, imberbe, et le corps entièrement recouvert de vêtements, Caïn se présente, dans cet ensemble de décors, avec un couvre-chef pointu ou en forme de turban, une barbe souvent en pointe, et une tunique courte laissant paraître ses jambes nues. Ces attributs semblent rapprocher une nouvelle foi Caïn de la figure du juif, telle qu'elle est présente dans l'iconographie chrétienne au bas Moyen Âge.³⁸

B. Blumenkranz souligne par exemple, au sujet de la pilosité faciale, que, si la prescription biblique du Lévitique à ce sujet (19:17)³⁹ commence à être observée au XI^e siècle en Occident sans être formellement confirmée par les autorités rabbiniques, les miniaturistes ne manquent pas de s'emparer, dès cette époque, de ce signe de différenciation extérieure pour figurer les juifs.⁴⁰ Et il en va de même pour la distinction par le vêtement. En 1215, le concile de Latran IV avalise, en effet, l'imposition d'un vêtement distinctif pour les juifs comme pour les musulmans. Dans plusieurs régions d'Europe, ce signe imposé fut un chapeau pointu le *pileum cornutum*, qui devint dès lors, dans l'imagerie chrétienne, un véritable attribut permettant de figurer les juifs surtout

lorsqu'ils sont mis en opposition avec les chrétiens.

Si les exemples de cette opposition capillaire et vestimentaire sont extrêmement nombreux dans l'enluminure de la fin du Moyen Âge, celui des Bibles Moralisesées du XIII^e siècle est sans doute l'un des plus éloquents, et en particulier le manuscrit ms. 270b de la Bodleian Library d'Oxford. Là, comme l'avait déjà signalé B. Blumenkranz, le miniaturiste a figuré plusieurs cas de discussions religieuses entre juifs et chrétiens, affublant toujours les premiers d'un bonnet pointu et d'une barbe fournie.⁴¹ Par ailleurs, il est intéressant de signaler, en comparaison avec le corpus de peintures murales ici rassemblé, que dans les passages où le texte de la Bible moralisée mentionne les « faux arguments » des Juifs qui doivent être réfutés par les bons prélats chrétiens, les lois sacrificielles de l'Ancien Testament sont citées par l'image, parmi ces « faux arguments ». Celles-ci sont évoquées notamment dans l'une des enluminures du folio 43v., par la présence d'un agneau et d'un couteau sacrificiel aux côtés des deux Juifs,⁴² mais également dans la partie du manuscrit consacrée au Lévitique et particulièrement au folio 60r. par l'entremise d'Aaron, affublé du *pilum cornutum*, ainsi que d'une longue chevelure et d'une barbe en pointe, brûlant une gerbe « de ses prémices » (Lévitique 2:14-16), tout comme Caïn dans les images du corpus ici rassemblé.

4 Synthèse et remarques conclusives : une association édifiante au seuil du sanctuaire

L'analyse des décors d'arc triomphaux de ces quelques édifices, semble nous permettre d'affirmer qu'il s'est opéré, entre le Sud-Tyrol et la Carniole, une fusion entre deux agencements figuratifs : l'un plus ancien et régional et l'autre plus universel et déjà massivement adopté dans la majorité des territoires subalpins depuis le sud de la France⁴³ jusqu'aux régions les plus orientales de l'arc. Cette fusion, combinée aux développements architecturaux des édifices gothiques situés entre le Sud-Tyrol et la Slovaquie, aboutit progressivement à un système décoratif et iconographique canonique dans lequel ces scènes

de l'Annonciation et de la double offrande de Caïn et Abel, et leur association, occupent une place très importante.

Mais, en plus de témoigner des échanges artistiques au sein de la zone subalpine, cette association iconographique rend compte des interprétations exégétiques contemporaines produites pour chacune de ces deux scènes, tout en activant la fonction symbolique et liturgique du lieu qu'elles accompagnent. La juxtaposition du sacrifice d'Abel et Caïn de l'Annonciation au niveau de l'arc triomphal paraît par exemple renforcer l'interprétation typologique de l'offrande d'Abel

³⁷ Le même type de démon blanc accroché au cou de Caïn se rencontre également dans l'église sv. Janez Krstnik à Bohinj.

³⁸ Faü 2016, 57-60.

³⁹ « Ne taillez pas en rond les extrémités de votre chevelure, et tu ne raseras point les coins de ta barbe ».

⁴⁰ Blumenkranz 1966, 20.

⁴¹ Blumenkranz 1966, 50.

⁴² Blumenkranz 1966, 50-51.

⁴³ Nous retrouvons en effet des Annonciations dans les écoinçons des arcs triomphaux de plusieurs églises du briançonnais, ou encore à La Brigue dans le décor de Notre-Dame des Fontaines (1492), et même en Corse dans l'église Sainte-Christine à Valle-di-Campoloro.

comme préfiguration du sacrifice sanglant du Christ, également annoncé au moment de son Incarnation et actualisé sur la table d'autel, qui se trouve alors physiquement au centre de ces deux scènes lorsqu'elles sont figurées au niveau de l'arc triomphal. Il en va de même – grâce aux jeux de parallélisme et d'antagonismes entre la Vierge et Caïn, mis en lumière dans les différents décors commentés – pour la dimension eschatologique de la double offrande, qui paraît d'ailleurs s'affirmer de plus en plus dans les images, notamment du fait de la prolifération des êtres démoniaques aux côtés de Caïn.

Enfin, cette association iconographique au niveau de l'arc triomphal accentue la performativité et la valeur symbolique de chacune des scènes représentées autant que celle du lieu qu'elles accompagnent. En effet, comme l'ont rappelé tour à tour L. Marin,⁴⁴ D. Arasse⁴⁵ et G.

Didi-Huberman,⁴⁶ l'Annonciation, si elle est un instant historique, est aussi, comme son nom l'indique, une « annonce », la préfiguration d'un événement pourtant déjà lui-même *annoncé* dans un passé lointain sous la forme d'une prophétie. Cette triplicité du temps de l'Annonciation, à la fois passé, présent et futur,⁴⁷ fait de cet épisode un « seuil » historique entre l'Ancienne et la Nouvelle Alliance, et c'est précisément cela qui la rend propice à l'ornementation de l'arc triomphal, lui-même situé au centre symbolique de l'édifice ecclésial, entre la nef et le sanctuaire. En se conjuguant visuellement avec un épisode vétérotestamentaire, interprété lui-même dans l'exégèse contemporaine comme la préfiguration de la lutte entre la synagogue et l'Église, le rôle charnière de ces deux images, autant que celui du lieu qu'elles accompagnent s'en trouve alors nécessairement renforcé.

Bibliographie

- Anderson J.X. (2012). « Mary Magdalene and her dear sister: innovation in the late medieval mural cycle of Santa Maddalena in Rencio (Bolzano) ». Erhardt, M.A.; Morris, A.M. (eds), *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*. Leiden; Boston. https://doi.org/10.1163/9789004232242_004.
- Antoine-Könige, E.; Le Pogam, P.-Y. (2024). *Figure du Fou. Du Moyen Âge aux Romantiques*. Paris.
- Arasse, D. (2010). *L'annonciation italienne: une histoire de perspective*. Paris.
- Baschet, J. (1990). « L'enfer et son lieu: rôle fonctionnel des fresques et dynamisation de l'espace cultuel ». Boesch Gajano, S.; Scaraffia, L. (a cura di), *Luoghi sacri e spazi della santità*. Turin, 551-64.
- Bertelli, C. (1994). « La pittura medievale in Trentino-Alto Adige ». Bertelli, C. (a cura di), *La pittura in Italia. L'altomedioevo*. Milan, 93-104.
- Berthier, L. (1928). *L'art Chrétien, son développement iconographique. Des origines à nos jours*. Paris.
- Blumenkranz, B. (1966). *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*. Paris.
- Braude, P. (1968). « "Cokkel in oure Clene Corne": Some Implications of Cain's Sacrifice ». *Gesta*, 7, 15-28.
- Brodbeck, S. (2014). « Arc Triomphal et structure de l'espace ecclésial dans les églises normandes de Sicile (XII^e siècle) ». *Cahier archéologique*, Paris, 57-77.
- Dahan, G. (1982). « L'exégèse de l'histoire de Caïn et Abel du XII^e au XIV^e siècle en Occident : Notes et textes ». *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, 49, 21-89.
- Didi-Huberman, G. (1995). *Fra Angelico: Dissemblance et Figuration*. Paris.
- Engl, W.K.; Franco, T. (2001). « St. Magdalena in Prazzöll ». De Marchi et al. (Hrsgg), *Alas Trecento: Gotische Maler in Bozen*. Bolzano, 158-85.
- Faldon, N. (1965). *La millenaria pieve di San Pietro di Felleto: cenni storici ed artistici con note e documenti*. Vittorio Veneto.
- Faü, J.-F. (2016). *Les Juifs dans l'iconographie chrétienne au Moyen Âge*. Paris.
- Fossaluzza G. (2008). *La pieve di San Pietro di Felleto e i suoi affreschi: guida breve*. San Pietro di Felleto.
- Jansen, K. (2000). *The Making of the Magdalen: Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*. Princeton, 160-1.
- Kaftal, G. (1978). *The Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*. Florence, 707-24.
- Keil, W.E. (2022). « Caino e Abele nella pittura murale romanica ». Scirea, F. (a cura di), *L'esegesi in figura. Cicli dell'Antico Testamento nella pittura murale*. Rome, 327-55. <https://doi.org/10.4000/books.efr.50347>.
- Michel, P.H. (1958). « L'iconographie de Caïn et Abel ». *Cahiers de civilisation médiévale*, 2, 194-9.
- Marin, L. (2006). *Opacité de la peinture essais sur la représentation au Quattrocento*. Paris.
- Rasmo, N. (1965). *San Giacomo a Grissiano*. Bolzano.
- Russo, D. (1996). « Les représentations mariales dans l'art d'Occident du Moyen Age. Essai sur la formation d'une tradition iconographique ». Iogna-Prat, D.; Palazzo, E.; Russo, D. (éds.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*. Paris, 173-291.
- Stelè, F. (1935). *La peinture murale au Moyen Âge*. Ljubljana. *Monumenta Artis Slovenicae*, I.
- Steppan, T. (2007). « Die romanische Wandmalerei in Tirol ». Naredi-Raine, P.; Madersbach, L. (Hrsgg.), *Kunst in Tirol, 1, Von den Anfängen bis zur Renaissance*. Innsbruck, 109-47.

⁴⁴ Marin 2006, 179-81.

⁴⁵ Arasse 2010.

⁴⁶ Didi-Huberman 1995.

⁴⁷ Didi-Huberman 1995, 224-5.

- Spinazzè, E. (2019). *La pieve di San Pietro di Feletto e la teologia aquileiese*. Treviso.
- Thérel, M.-L. (1973), *Les symboles de l'« Ecclesia » dans la création iconographique de l'art chrétien du III^e au VI^e siècle*. Rome.
- Thérel, M.-L. (1984). *A l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis. Le triomphe de la Vierge-Eglise. Sources historiques, littéraires et iconographique*, Paris.