

Les alpes : carrefour et lieu de rencontre des tendances artistiques au XVe siècle

Autor(en): **Castelnuovo, Enrico**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **10 (1967)**

Heft 1

PDF erstellt am: **30.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869814>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LES ALPES, CARREFOUR
ET LIEU DE RENCONTRE DES TENDANCES
ARTISTIQUES AU XV^e SIÈCLE ¹

De nombreux artistes ont traversé les Alpes au XV^e siècle. La chose est connue et il suffirait d'évoquer le voyage d'Albrecht Dürer en 1494 de Nüremberg à Venise, à travers le col du Brenner, avec ses arrêts à Innsbrück et à Trente qui nous ont valu des aquarelles et des dessins d'une extraordinaire qualité, ou d'énumérer les peintres, les orfèvres, les sculpteurs qui ont emprunté la « Geleitstrasse »², la route qui menait des Flandres aux Alpes lombardes, à travers l'Alsace et Bâle.

Aujourd'hui, toutefois, ce qui nous intéresse n'est pas tellement de suivre les artistes dans leurs passages des Alpes, peintres du Nord qui se rendaient à Venise, à Rome, à Ferrare, tels Fouquet ou Rogier van der Weyden, peintres du Midi qui se rendaient dans les Flandres, tel ce Zanetto Bugatto, le mystérieux élève de Rogier qui sera plus tard appelé à la cour des Sforza³ ; ce que nous allons examiner, c'est plutôt le rôle joué par la région alpine dans l'histoire de l'art au XV^e siècle. C'est-à-dire que nous voulons considérer les Alpes en tant que lieu possible d'élaboration culturelle autonome, et non pas en tant que simple lieu de passage.

¹ Leçon inaugurale prononcée le 31 octobre 1966. — Nous lui avons conservé son caractère d'exposé oral.

² A. Girodie, *Martin Schongauer*, Paris, s. d. ; [1911], p. 13.

³ Cf. F. Bologna, *Un San Girolamo lombardo del Quattrocento*, dans « Paragone » 1954, n. 49, pp. 45 sqq. ; *Una Madonna lombarda del Quattrocento*, dans « Paragone » 1957, n. 93, pp. 3 sqq. ; F. Zeri, *Un'aggiunta al problema della Madonna Cagnola*, dans « Paragone » 1957, n. 93, pp. 11 sqq. ; L. Castelfranchi-Vegas, *I rapporti Italia-Fiandra (II)*, dans « Paragone », 1966, n. 201, pp. 42 sqq.

A propos des artistes voyageurs au XV^e siècle, il faudrait encore évoquer le cas extraordinaire du roi René d'Anjou : cf. O. Pächt, *René d'Anjou et les Van Eyck*, dans « Cahiers de l'Association Internationale d'études françaises », 1956, n. 8, pp. 41 sqq.

Peut-on parler d'un art des Alpes, d'un art alpin ? Peut-on en parler au XV^e siècle ?

Les géographes, puis les historiens, nous ont montré toute l'importance et la singularité du « fait » alpin ; il suffira de rappeler à ce propos les travaux classiques de Raoul Blanchard, de notre collègue Henri Onde, de Lucien Febvre, de Fernand Braudel, jusqu'à ceux de plus jeunes chercheurs, tels que votre compatriote Jean-François Bergier¹. Leurs études ont fait ressortir certains caractères de ce monde alpin qui nous touchent de près, et, en premier lieu, son unité des points de vue physique, humain, économique, historique et culturel, une unité que les frontières actuelles, établies le plus souvent selon les lignes de faîte, les « eaux pendantes », ont brisée, mais qu'il faut rétablir quand on considère les phénomènes qui se sont autrefois produits dans cette région.

Unité alpine donc, mais qui n'exclut pas le rôle de carrefour culturel que cette région a joué pendant une grande période de son histoire. Ici ce sont les linguistes, et en premier lieu notre collègue Paul Aebischer, qui nous portent témoignage du rôle joué par la zone alpine au Moyen Age, véritable lieu de rencontre où les différentes influences s'entrecroisent, aboutissent, se complètent. Et je voudrais nommer encore à ce propos le géographe allemand Albrecht Haushofer, qui a étudié le phénomène du « Passstaat », phénomène très important pour nos études, évoqué pour la première fois par Friedrich Ratzel, le fondateur de l'anthropogéographie.

En tant qu'historien de l'art, il nous importe de rechercher la collaboration du géographe, de l'historien, du linguiste, car le rapprochement et l'intégration entre les différentes sciences humaines est une des grandes exigences méthodologiques de notre temps. Les recherches conduites dans d'autres domaines pourront éventuellement apporter une confirmation à nos thèses, ou, au contraire, les remettre à nouveau en cause.

Venons-en, finalement, aux travaux d'histoire de l'art proprement dits.

« Der Kunstgeschichte ist ein Thema 'Die Alpen' bisher unbekannt » a déclaré récemment Hans Sedlmayr². L'affirmation, pour

¹ J.F. Bergier, *Genève et l'économie européenne de la Renaissance*, Paris, 1963.

² H. Sedlmayr, *Probleme der Kunst in den Alpen am Paradigma des karolingischen Mailand*, dans *Die Alpen in der europäischen Geschichte des Mittelalters*, Konstanz-Stuttgart, 1965, p. 49.

être un peu trop nette, ne manque pas de vérité. Nous avons tout au moins des travaux qui posent la question. Un ouvrage qu'on trouve assez souvent cité dans ce contexte est celui de Heinrich Decker, « Barockplastik in den Alpenländern », qui se proposait d'examiner « die barocken Kunstwerke in den Tälern und den Vorlanden der Gebirge zwischen dem Wienerwalde und dem Leuchten des Ligurischen Meeres » et dont seulement le volume concernant l'Autriche est paru (Wien 1944) ; d'autre part une session du « Congrès International pour l'étude de l'art du Haut Moyen Age » s'est occupée des monuments artistiques paléochrétiens, carolingiens et othoniens dans l'aire alpine, de Genève à Saint-Maurice, à Müntstair, à Lavant dans le Tyrol Oriental¹. Ce sont là des recherches très intéressantes et fructueuses, elles ont même permis de dégager une certaine conception de l'art alpin. Mais il faudrait aller plus loin. Alois Riegl, l'un des grands maîtres de l'histoire de l'art, a écrit en 1905 un article admirable : « Salzburgs Stellung in der Kunstgeschichte »². Cette étude constitue un modèle pour notre recherche. Car ce que nous voudrions comprendre, c'est bien la position des Alpes dans l'histoire de l'art. En particulier dans l'histoire de l'art du XV^e siècle.

S'il y a un moment où, à mon avis, on puisse légitimement parler d'art alpin, c'est bien le XV^e siècle. Si vous me passez l'expression, voilà un siècle qu'on nommerait volontiers, pour sa première partie au moins, le « Siècle des Alpes ».

Ce siècle voit deux seigneurs alpins accéder aux plus hautes dignités du monde occidental : le duc Amédée VIII de Savoie devient pape, ou, si vous voulez, antipape, sous le nom de Félix V ; le duc Frédéric V d'Autriche est élu roi d'Allemagne et empereur sous le nom de Frédéric III. D'autre part deux événements de grande importance se produisent dans la première moitié du siècle aux frontières mêmes de l'aire alpine : les Conciles de Constance et de Bâle. Ni le choix des villes, ni celui des personnages ne sont le fait du hasard. Ce ne sont pas là des petits accidents de l'histoire « événementielle » ; au contraire, tout porte à croire que ces choix marquent plutôt l'importance de cette aire dans l'histoire européenne de la première moitié du XV^e siècle.

¹ *Art du Haut Moyen Age dans la région Alpine*, Olten-Lausanne, 1954. Il faut encore citer les travaux très importants de Theodor Müller sur différents points de l'histoire de la sculpture alpine (cf. la bibliographie complète dans « Studien zur Geschichte der europäischen Plastik », München 1965, pp. 341 sqq.).

² Publié dans « Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde » XLV, puis dans A. Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg-Wien 1929, pp. 111 sqq.

Et c'est bien à ce moment que deux grandes civilisations artistiques, l'italienne et la flamande, ont trouvé dans cette région un lieu de rencontre beaucoup plus que d'affrontement.

A côté des véritables berceaux de la culture artistique, tels que la Toscane et les Flandres, nous trouvons, au XV^e siècle, des aires privilégiées où l'apport des différentes civilisations a suscité une culture autonome, riche et complexe. L'exemple de la Méditerranée est bien connu, et consacré par une exposition qui, en 1952, a transporté de Bordeaux à Gênes, puis à Barcelone, une centaine de « primitifs méditerranéens »¹. De la Sicile à la Ligurie, de la Provence à la Catalogne, à la Sardaigne, un langage commun s'est formé et s'est développé, langage reconnaissable même à travers les nuances et les cadences régionales.

A cette civilisation des ports et des côtes une autre se juxtapose plus qu'elle ne s'oppose, la civilisation des vallées et des cols. De Turin à Thonon et à Chambéry, d'Aoste à Genève et à Sion, de Coire à Innsbruck et à Trente, de Brixen à Salzbourg et à Graz, des liens culturels se confirment, des similitudes s'ébauchent. Pour comprendre l'histoire artistique de cette aire alpine, d'autres villes, d'autres régions sont à considérer. Et ce sont, en premier lieu, ces « villes médianes » dont parle Fernand Braudel, ces villes du Rhône, de la Suisse et du sud de l'Allemagne, de Lyon à Fribourg, à Berne, à Bâle, de Constance à Ravensburg, à Augsburg, à Ulm, où une « seconde Italie » est en train de se constituer, et aussi ces villes du nord de l'Italie, où les vallées alpines débouchent dans la plaine du Pô, et d'où partent les grandes routes qui vont franchir les Alpes, et où, parallèlement, une « seconde Allemagne » s'ébauche autour du Fondaco dei Tedeschi à Venise, à la Scuola dei Teutonici à Treviso, ou encore dans le cadre même de la « Grosse Ravensburg Gesellschaft »².

Pour comprendre ce phénomène, il serait hautement souhaitable d'affronter la question sous l'angle le plus large. Imaginez une histoire artistique, non pas de la Suisse, de l'Autriche ou de la Savoie, mais

¹ Roberto Longhi dans une page magistrale de son *Piero della Francesca* (1927) a, le premier, posé le problème de la circulation artistique méditerranéenne au XV^e siècle. A propos de l'exposition de 1952, cf. F. Bologna dans « Paragone », 1953, n. 37, pp. 49 sqq. ; F. Zeri, dans « The Burlington Magazine », 1952, pp. 320 sqq. Sur ces problèmes, voir aussi L. Mallè, *Elementi di cultura francese nella pittura gotica tarda in Piemonte*, dans « Scritti di Storie dell'Arte in onore di L. Venturi », Rome, 1956, I, pp. 139 sqq. ; M. Laclotte, *L'Ecole d'Avignon*, Paris 1960 ; E. Castelnuovo, *Ragguaglio provenzale* (dans « Paragone » 1960, n. 131, pp. 35 sqq.) ; L. Castelfranchi-Vegas, *I rapporti Italia Fiandra (II)*, cit.

² F. Winkler, *Jos Amman von Ravensburg*, dans « Jahrbuch der Berliner Museen » I, 1959, pp. 51 sqq.

de tous ces pays ensemble, et encore de larges zones de l'Italie septentrionale ou de l'Allemagne méridionale ; dans cette vaste analyse la zone alpine tout entière serait objet d'étude ; d'un examen général pourraient mieux ressortir la localisation des foyers novateurs, les zones de résistance, les influences exercées par les voyages des œuvres et des artistes, les préférences des donateurs et des mécènes, les tendances de l'iconographie, les choix des techniques. Toute une série d'éléments en somme dont l'observation, portée sur un siècle, pourrait permettre de dégager des caractères constants d'un intérêt certain. Il faudrait encore dresser une véritable carte des « biens culturels » tels qu'ils étaient distribués dans la région au XV^e siècle. Ici un grand marché de librairie, là une bibliothèque qui renferme des trésors d'enluminures lombardes et franco-flamandes, ici des ensembles de tapisseries, là encore un retable colossal qui vient d'arriver d'Allemagne. Ce ne sont pas là des hypothèses, mais des cas bien concrets : pensons au commerce des livres dans les villes des Conciles, à la richesse de la bibliothèque d'Amédée VIII, aux tapisseries du château épiscopal d'Ouchy, au retable de Hans Multscher à Sterzing : autant de centres possibles de rayonnement culturel.

Toutefois, même le travail préliminaire reste, pour la majeure partie, à faire.

Toute une liste de donateurs et de mécènes, une étude de leur idéal artistique, des préférences qu'ils manifestent, seraient à faire. Prenons tout d'abord les grands princes du monde ou de l'église : l'empereur Frédéric III¹, les ducs de Savoie, les marquis de Saluces, les ducs du Tyrol, les comtes de Görz. En rassemblant et en comparant les œuvres, il faudra restituer et confronter la physionomie des différentes cours alpines, du modeste château des comtes de Görz à Lienz, dans le Tyrol oriental, aux centres beaucoup plus riches et cosmopolites de la vie seigneuriale en Savoie : Chambéry, Thonon, Ripaille ; de la cour splendide des marquis de Saluces à la résidence-forteresse des princes-évêques de Salzbourg, jusqu'à Wiener Neustadt, aimable petite capitale du gothique flamboyant qui se développe autour du château de Frédéric III.

Dans ce travail on pourra utiliser les anciens inventaires dont la publication a été l'un des grands mérites des érudits du siècle passé, à condition toutefois de les faire sortir du cadre local et d'aborder le problème sous un angle beaucoup plus vaste. Il faudra appliquer aux

¹ Cf. le catalogue de l'exposition : *Friedrich III. Kaiserresidenz Wiener Neustadt*, Wien, 1966.

cours alpines certains principes élaborés d'une façon magistrale par un grand historien de l'art, le Viennois Julius von Schlosser, dans ses recherches sur la « höfische Kunst »¹.

Il faudra encore sonder le goût des mécènes ecclésiastiques : à Genève le cardinal de Brogny et son neveu, François de Mies, le donateur du retable de Konrad Witz, Georges de Saluces, l'admirateur de Rogier van der Weyden, à Lausanne²; Friedrich zu Rhein à Bâle; Otto von Hachberg à Constance, Georg von Liechtenstein, qui au début du siècle fait décorer d'un ensemble unique de fresques mondaines la tour de son château à Trente³; Burchard von Weisspriach à Salzbourg, Nicolaus Cusanus, le savant philosophe, à Brixen, dans le Tyrol méridional⁴. Mentionnons finalement le rôle joué par quelques évêques habitants de la plaine, comme ceux de Bamberg ou de Freising qui contrôlaient d'importantes enclaves dans la région alpine.

Après celles des princes de l'église, les préférences des ordres religieux eux-mêmes seraient à étudier, en particulier celles des franciscains et des dominicains, dont on connaît l'essor dans l'aire alpine au XV^e siècle; ensuite les commandes des villes, des confréries, des donateurs bourgeois ou de petite noblesse, comme les grands banquiers Villa de Chieri qui emportent au Piémont du Van der Weyden par retables entiers⁵, comme ce Pierre Rupp, marchand genevois, qui commande un polyptique, aujourd'hui au musée de Dijon, ou ce Ruof Asperlin, banneret valaisan, qui fit probablement graver ses armes sur un des exemples les plus curieux et les plus déroutants de « primitif alpin », l'Adoration des Mages de l'église de Valère à Sion⁶.

¹ Cf. O. Kurz, *Julius von Schlosser. Personalità metodo lavoro*, dans « Critica d'Arte » N. S., II, 1955, nn. 11-12.

² Cf. A. M. Cetto, *Der Berner Traian- und Herkinbald-Teppich*, Berne, 1966.

³ B. Kurth, *Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient*, dans « Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalspflege » 1911, pp. 3 sqq. ; A. Morassi, *Storia della pittura nella Venezia Tridentina*, Roma, 1934, pp. 273 sqq. ; O. Pächt, *Early Italian Nature Studies and the early Calendar Landscape*, dans « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes » 1950, pp. 13 sqq. et, en part., p. 38 ; N. Rasmus, *Gli affreschi di Torre Aquila a Trento*, Rovereto, 1962.

⁴ E. Hempel, *Nikolaus von Cues in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst*, dans « Berichte über die Verhandlungen der Sächs. Akademie d. Wissenschaften zu Leipzig », Phil.-Hist. Klasse, Vol. 100, fasc. 3, Berlin 1953.

⁵ N. Gabrielli, *Opere di maestri fiamminghi a Chieri nel Quattrocento*, dans « Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino » 1936, pp. 427 sqq.

⁶ Cf. E. Troescher, *Der Naumburger Dreikönigsaltar und sein burgundisches Vorbild*, dans « Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen » 56^o, 1935, pp. 195 sqq. ; R. Riggenbach, *Les œuvres d'art du Valais au XV^e et au début du XVI^e siècle*, traduit et revu par A. Donnet dans « Annales Valaisannes » 1964, pp. 161 sqq.

La recherche des thèmes et des sujets iconographiques plus courants ou particuliers à la région serait elle aussi d'une grande utilité. Il y aurait, par exemple, toute une enquête à faire sur la floraison des cycles profanes. Déjà un premier examen permet de constater la persistance dans cette région d'une authentique culture chevaleresque. Nous trouvons, par exemple, le thème des Neuf Preux et des Neuf Preuses¹, espèce de célébration, teintée de nostalgie, d'une civilisation mourante, traité d'une façon magistrale, dans un ensemble qui est le véritable chef-d'œuvre de la peinture chevaleresque, au château de la Manta, près de Saluces, au Piémont; nous retrouvons ce même thème à Marseillet, près de Chambave, dans la Vallée d'Aoste, et encore à Sion, dans le château de Valère. D'autres exemples de thèmes chevaleresques sont fréquents dans la partie orientale des Alpes, au château Runkelstein, près de Bolzano, au château Lichtenberg, dans le Vintschgau, non loin de la frontière des Grisons, ou encore au Castello del Buon Consiglio à Trente². Y avait-il un centre unique d'élaboration et de diffusion de cet art chevaleresque ? C'est peu probable. Les centres alpins de diffusion étaient probablement la cour des marquis de Saluces, celle des ducs de Savoie à Chambéry-Thonon, avec son magnifique trésor de tapisseries et sa somptueuse bibliothèque, celle des ducs du Tyrol à Innsbruck et précédemment celle des comtes du Tyrol à Merano, la ville épiscopale de Brixen ; mais les véritables centres créateurs ont dû se placer à Paris, Dijon et Milan, c'est-à-dire aux cours des Valois, des ducs de Bourgogne et des Visconti³, pour ne pas remonter jusqu'à Avignon et à Prague. Ce qui nous frappe, c'est la persistance et la faveur dont a joui cette « culture courtoise » dans l'aire des Alpes. Cette faveur et cette persistance s'expliquent sans doute par des motivations sociologiques assez claires, en tout cas cet exemple démontre encore une fois l'utilité et la nécessité de considérer toute cette région comme un ensemble.

Quant à l'iconographie religieuse, là aussi un travail général à l'échelle de la région serait indispensable. Il apporterait sans doute des lumières nouvelles à l'histoire de la piété populaire dans les diocèses alpins et en même temps il serait précieux à l'historien de l'art en lui permettant de restituer tout un réseau de voyages, d'échanges,

¹ R. L. Wyss, *Die neun Helden. Eine ikonographische Studie*, dans « Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte » XVII, 1957, pp. 73 sqq.

² Cf. A. Morassi, *Storia della pittura nella Venezia Tridentina*, cit. pp. 261 sqq.

³ P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano 1912 (IIa Ed., Torino 1966).

d'influences dont on a, dans les affinités iconographiques et dans la diffusion de certains thèmes, de solides témoignages.

Dans le cours du XV^e siècle on assiste, dans toute la région alpine, à une véritable floraison de la piété populaire. Même dans les vallées les plus reculées, des chapelles et des oratoires reçoivent une nouvelle décoration. En général il s'agit d'un ensemble de fresques qui s'attachent à des sujets tels que la vie et la passion du Christ, les légendes de saint Georges, de saint Antoine, de saint Sébastien ou de saint Jean Baptiste. De Notre Dame de la Fontaine, près de la Brigue de Nice aux chapelles de Lans-le-Bourg et de Lans-le-Villard en Savoie¹, de San Benigno Canavese au Piémont, à la petite église de Bergùn sur la voie de l'Albulapass aux Grisons², de Tösens au Tyrol à Gerlamoos en Carinthie, nous trouvons les mêmes scènes où certains épisodes sont constamment préférés à d'autres.

Ces scènes sont représentées d'une façon analogue, avec le même répertoire d'objets, de costumes, de gestes, de grimaces, avec la même verve populaire, le même effort de communication dramatique et directe, le même langage expressif, outrancier, cruel, où la syntaxe encore gothique se plie à peine aux nouvelles exigences formelles. Il y a sans doute un rapport entre ces ensembles de fresques, la croissance extraordinaire des confréries et la très vaste audience que le jeu des mystères a connue à l'époque dans la région alpine; la diffusion de la xylographie peut elle aussi expliquer certaines ressemblances, il est en tout cas remarquable que ce langage d'un réalisme violent et expressif, quasi vulgaire, employé presque exclusivement dans ces types de représentation, se soit développé dans toute la région à côté du langage aulique de la peinture chevaleresque.

Cherchons d'autres cas: le cortège des Vertus et des Vices, dans une élaboration nouvelle de l'ancien thème, connaît un grand succès dans les Alpes occidentales au XV^e siècle. Nous en trouvons des exemples, souvent accompagnés par des textes littéraires fort intéressants, au Piémont à Villanova Sabauda, à Bastia près de Mondovi et à Giaglione sur la route du Mont-Cenis, dans l'ancien Dauphiné (c'est-à-dire dans toute la région qui faisait partie du Dauphiné avant le Traité d'Utrecht et qui comprenait aussi la haute vallée de la Doire Ripaire), à Millaures et Melezet près de Bardonnèche et dans différentes localités du Briançonnais, dans la Haute Provence, à Liverogne

¹ E. Brezzi, *Precisioni sull'opera di Giovanni Canavesio: revisioni critiche*, dans « Bollettino della Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti », 1964 ; C. Gardet, *De la peinture du Moyen Age en Savoie, II, Peinture Murale en Maurienne*, Annecy 1966.

² E. Poeschel, *Kunstdenkmäler Graubünden, II*, Basel, 1939, pp. 384 sqq.

dans la Vallée d'Aoste, et jusqu'en Ligurie (mais, dans ce cas, dans des ensembles exécutés par des Piémontais itinérants). Ce thème intéresse, par conséquent, une vaste section de l'aire alpine, de la mer jusqu'à la Vallée d'Aoste. Son point de départ, son centre de diffusion est probablement à chercher au Piémont, puisque c'est ici que nous en trouvons les exemples les plus anciens¹.

Beaucoup plus vaste est l'aire de diffusion du « Vesperbild », la célèbre représentation de la Vierge qui tient sur ses genoux le corps du Christ. Sa fréquence dans les Alpes orientales est bien connue (n'en trouvons-nous pas un exemple jusqu'à Pieve di Cadore, la ville natale du Titien ?²) ; on ignore davantage sa présence, pourtant très répandue, dans le Briançonnais (Vallouise, Plampinet, etc.) et le Piémont méridional (Dronero). Dans ce cas, les voies de pénétration qui ont permis l'installation de ce nouveau thème (et, en même temps, de cette nouvelle forme plastique) nous restent inconnues.

Un autre thème trouve un accueil très favorable dans la région au XV^e siècle : la « Mise au Tombeau », groupe plastique à plusieurs personnages. Nous en trouvons un ensemble admirable à Fribourg, un autre dans l'église de Santa Maria della Scala à Moncalieri, près de Turin³. Ce dernier exemple confirme l'importance des échanges artistiques à travers les Alpes puisqu'il s'agit d'une réplique assez fidèle du groupe de Fribourg. D'autres groupes sont à citer, à l'église de Lemenc près de Chambéry, à Varallo dans la Valsesia, à Novara, à Santa Maria Maggiore près de Domodossola. Ce thème n'est certainement pas originaire des Alpes. Nous en connaissons de nombreux exemples au XV^e siècle en Bourgogne, en Franche-Comté, en Lorraine

¹ P. Toesca, *Antichi affreschi piemontesi*, dans « Atti della Società d'Archeologia e Belle Arti per la Provincia di Torino », 1910, pp. 1 sqq. ; M. Roques, *Les peintures murales du Sud-Est de la France*, Paris, 1961 ; A. Griseri, *Jacquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Torino, 1965.

² W. Körte, *Deutsche Vesperbilder in Italien*, dans « Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana » I, 1937, pp. 1 sqq. (compte rendu de T. Müller dans « Zeitschrift für Kunstgeschichte », 1937, pp. 391 sqq.) ; W. Krönig, *Rheinische Vesperbilder aus Leder und ihr Umkreis*, dans « Wallraf-Richartz Jahrbuch » XXIV, pp. 97 sqq. Cf. aussi le catalogue de la *Mostra di Crocifissi e di Pietà medioevali nel Friuli*, Udine, 1953. Pour le « Vesperbild » au Piémont, cf. L. Mallé, *Museo Civico di Torino. Le sculture del Museo d'Arte Antica*, Torino, 1965, p. 155 ; A. Griseri, *Jacquerio e il realismo gotico*, cit. p. 129. A propos d'un problème analogue cf. G. von der Osten, *Der Schmerzensmann aus Gressau*, dans « Studien zur Geschichte der europäischen Plastik », München 1965, pp. 101 sqq.

³ H. Reiners, *Il Santo Sepolcro di Moncalieri*, dans « Bollettino Storico Bibliografico Subalpino », 1941, pp. 202 sqq. ; H. Reiners, *Burgundisch-alemannische Plastik*, Strasbourg 1943 ; G. Repaci Courtois, *Problemi di scultura quattrocentesca nel Piemonte Occidentale*, dans « Critica d'Arte », 1965, n. 74, pp. 40 sqq.

et dans le Languedoc. Auparavant ce même thème avait connu une forte diffusion dans la région du Haut-Rhin (et on pourrait citer ici les groupes ou les fragments de Constance, Bâle, Fribourg-en-Brigau et Strasbourg); mais du point de vue plastique et de la composition, ces groupes plus anciens diffèrent nettement de ceux du XV^e siècle. La nouvelle façon de traiter ce thème est due probablement à une idée du grand Claus Sluter. Dans l'aire alpine le modèle bourguignon s'est modifié au contact d'autres traditions plastiques et iconographiques, venant surtout de Souabe, de Lombardie et d'Emilie. Et c'est bien ce mélange culturel, réalisé d'une manière très heureuse, qui donne au groupe des « Mise au Tombeau » lombardo-piémontais toute son originalité.

Nous pourrions maintenant inverser l'ordre de notre travail, c'est-à-dire chercher les sujets, les thèmes qui n'ont pas joui d'un bon accueil dans l'aire alpine au XV^e siècle, qui sont restés comme des phénomènes isolés ou qui ont été nettement refusés. Mais il aura suffi d'avoir évoqué ce problème sans trop s'attarder sur des exemples. Vous voyez que pour comprendre les traits qui caractérisent l'histoire artistique de l'aire alpine au XV^e siècle la recherche iconographique a une importance très grande, mais qu'elle doit être conduite d'une façon assez complète, en tâchant de saisir les raisons qui ont motivé la popularité ou le refus de certains thèmes, en étudiant leur transformation, et en n'oubliant jamais d'observer comment ces thèmes ont été traduits en faits plastiques ou picturaux, en n'oubliant jamais le problème du style.

L'introduction du mot « style » exige une explication. Nous avons eu l'occasion de parler d'un art « alpin », en entendant par là l'ensemble des phénomènes artistiques qui ont lieu sur ce territoire au XV^e siècle, nous avons même essayé de prouver la légitimité de ce terme. Peut-on également parler d'un « style » alpin ? Peut-on parler de la culture figurative alpine au XV^e siècle en termes d'unité et d'individualité ? Peut-on affirmer que ses produits présentent des caractères homogènes qui les relient entre eux et qui les distinguent des produits de culture de plaine ? La réponse à une question si nette ne peut être que négative: des œuvres savoyardes par exemple montreront toujours des liens plus serrés avec le langage artistique franco-flamand ou lombardo-piémontais qu'avec le langage employé dans des œuvres tyroliennes ou carinthiennes. Toutefois, même dans la diversité du lexique, le rapport syntaxique présente des ressemblances quelquefois surprenantes. Des ressemblances qui nous permettent, par exemple, d'identifier immédiatement l'« agencement » de tel tableau

ou de telle sculpture alpins, avant de les situer exactement dans leur pays d'origine. En réalité, dans ce véritable creuset de cultures que représente l'aire alpine au XV^e siècle, les éléments franco-flamands et lombards se sont combinés à Genève d'une façon sensiblement analogue à celle qui a permis de fondre des éléments souabes à des éléments padouans à Bruneck ou à Innsbruck: les éléments particuliers peuvent bien appartenir à des systèmes stylistiques différents; la façon de les fondre, de les réduire à l'unité est souvent la même.

Mais passons de la constatation d'ordre général à l'étude d'un cas particulier, du style collectif, supra-individuel à l'individu lui-même, peintre, sculpteur ou architecte; des exemples concrets viendront à propos pour éclaircir la physionomie de ce que nous venons d'appeler un « creuset de cultures ».

Prenons le cas de Jacopo Jacquerio ¹. Cet artiste turinois fait son apparition à Genève autour de l'année 1400; dans cette ville il signe une fresque dans le couvent des Dominicains; entre 1403 et 1408 il est à Turin et à Pignerol, où il travaille pour la cour des princes d'Achaïe, une branche collatérale des Savoie; en 1411 il est de nouveau à Genève au service d'Amédée VIII et peint des tableaux pour Ripaille et Thonon; entre 1415 et 1418 il rentre au Piémont; ensuite, entre 1425 et 1429 il est à Thonon, à partir de 1430 et jusqu'à l'année de sa mort, autour de 1450, il habitera Turin. Si sa formation a dû se parfaire dans un milieu artistique solidement inféodé aux Lombards, tel que le Turin de la fin du XIV^e siècle ², les expériences et les rencontres de Genève, de Ripaille et de Thonon lui ont permis d'acquérir une connaissance directe de l'art français et flamand-bourguignon et aussi d'autres aspects du gothique international d'expression italienne. En effet le peintre vénitien Gregorio Bono avait longtemps travaillé pour Amédée VIII, et Jacquerio put en étudier les œuvres à Thonon. Mais la rencontre la plus importante fut probablement celle d'un grand artiste fribourgeois d'origine et d'une admirable culture internationale, ce Jean Bapteur qui pour Amédée VIII enlumina une Apocalypse, chef-d'œuvre de l'enluminure savoyarde, malheureusement disparue de la Bibliothèque de l'Escorial pendant la guerre d'Espagne. Le style que Jacquerio va développer dans ses grands ensembles piémontais de Sant'Antonio di Ranverso et du château de la Manta se ressentira fortement de ses longs séjours à la cour

¹ A Griseri, *Jacquerio e il realismo gotico*, cit.

² E. Castelnuovo, *Appunti per la storia della pittura gotica in Piemonte*, dans « Arte Antica e Moderna » 1961, pp. 97 sqq.

de Savoie. Sa biographie est typique de l'artiste alpin: il passe plusieurs fois les montagnes, il a l'occasion de s'accoutumer à des langages artistiques nouveaux, il arrive à les fondre dans un style individuel, tout en gardant l'empreinte de sa formation d'origine. Le cas de Jacquerio est loin d'être unique, il suffirait de rappeler les maîtres d'œuvre et les tailleurs de pierre de la Valsesia qui travaillent au Valais, les architectes autrichiens ou les peintres lombards actifs dans les Grisons, ou encore le cas de cet Aegidius de Wiener Neustadt qui, près de Padoue, signe orgueilleusement une statue en ces mots : « Austria iam genuit qui sic opus edidit iste »¹.

A côté des artistes dont le langage a été véritablement façonné par les expériences alpines, il y en a d'autres qui, sans modifier leur style au contact de ce monde, ont laissé des traces évidentes de leur passage: les grands Flamands par exemple. Jan van Eyck vint-il en Savoie à la suite de Philippe le Hardi pour assister au mariage de Louis de Savoie avec Anne de Chypre ? On l'a supposé, et la chose est loin d'être impossible. D'autres indices rendent très vraisemblable l'hypothèse d'un séjour alpin de Robert Campin, le Maître de Flémalle, tandis que tout récemment M^{me} Anne Marie Cetto a illustré d'une façon très heureuse la véritable vénération dont l'œuvre de Rogier van der Weyden a été l'objet dans les Etats de Savoie².

Tout un tissu d'itinéraires, de voyages, d'échanges, toute une série d'étapes obligées, de lieux de rencontres, cours princières ou villes marchandes, se dégage donc d'un examen, même sommaire, du monde alpin au XV^e siècle.

De ce monde aux multiples visages, de ce monde si riche et complexe, à vocation cosmopolite, deux peintres, qui comptent parmi les plus grands du siècle, représentent en même temps la synthèse et le zénith: Konrad Witz et Michael Pacher.

Konrad Witz incarne, dans la première moitié du siècle, l'âge d'or de la culture savoyarde. Peintre à Bâle pendant le concile qui vit le triomphe d'Amédée VIII, il laisse sa dernière œuvre à Genève, au cœur même des Etats de Savoie. Dans les qualités synthétiques, essentielles de sa peinture, le microcosme flamand est dépassé: un accord

¹ W. Lotz, *Die Bildhauer Aegidius von Wiener Neustadt*, dans « Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller », München, 1965, pp. 105 sqq.

² A. M. Cetto, *Der Berner-Trajan und Herkinbald-Teppich* cit.

supérieur s'établit entre les recherches plastiques du Nord bourguignon et néerlandais et celles du Midi. Les chemins par lesquels ce dialogue s'est amorcé restent en quelques points mystérieux; des chaînons sont encore à découvrir. Parmi les artistes du Nord, ce fut sans doute le Maître de Flémalle qui exerça l'influence déterminante¹; pour l'Italie il est moins facile de citer un nom précis. Une chose est toutefois certaine: grâce aux œuvres d'art, aux artistes venus à Bâle pour le Concile, grâce à l'intérêt pour l'Italie d'Amédée VIII, Konrad Witz put connaître le nouveau langage artistique italien. A partir de cette double expérience, ce Souabe génial a défini un style incomparable qui, de Genève par Annecy et la vallée du Rhône, descendra jusqu'aux côtes de Provence, là où va se réaliser la jonction entre ces deux aires privilégiées, entre ces deux lieux par excellence d'échanges et de contacts, l'aire alpine et l'aire méditerranéenne. Les résultats en sont bien connus et il suffira de citer ici l'Annonciation d'Aix-en-Provence, ce mystérieux chef-d'œuvre d'une importance capitale pour les relations artistiques entre le Midi et le Nord.

Le cas de Michael Pacher, cet autre géant des Alpes, peut paraître plus clair, cela tient aussi au fait que dans la deuxième moitié du siècle la situation nous apparaît plus nette. Il est né près de Brixen, dans le Tyrol méridional, il sera maître à Bruneck, dans le Pustertal, le grand sillon qui fait communiquer le bassin de l'Adige et celui de la Drave. Dans sa jeunesse il a dû subir l'influence de l'évêque de Brixen, le grand Nicolaus Cusanus, philosophe, théologien et bon connaisseur en peinture (n'a-t-il pas évoqué dans une de ses œuvres le célèbre cycle profane de Rogier van der Weyden à Bruxelles, et d'autres peintures à Nüremberg, à Coblenche, à Brixen même?²). Bientôt il est connu et hautement considéré dans toute la région des Alpes orientales; de la Styrie au Salzkammergut, de Salzbourg à son Tyrol natal, il se voit commander des retables, des fresques, des tableaux par les puissantes abbayes de Neustift et de Sankt Paul im Lavanttal, par l'ancienne collégiale d'Innichen, par les municipalités de Bolzano et de Salzbourg. En 1472, l'abbé Benedikt, de la grande abbaye de Mondsee, le charge d'exécuter un grand retable pour le sanctuaire de Sankt Wolfgang sur l'Abersee. Il en fera son chef-d'œuvre. Son génie tient du prodige. Dans ses retables il arrive à unir la vieille tradition allemande de la sculpture sur bois aux conquêtes

¹ L'importance du Maître de Flémalle pour l'art de l'Allemagne méridionale a été soulignée, déjà en 1907, par H. Voss (*Der Ursprung des Donaustils*).

² E. Panofsky, *Facies illa Rogeri maximi pictoris*, dans « Late classical and Mediaeval Studies in honor of Albert Mathias Friend jr. », Princeton, 1955, pp. 392 sqq.

les plus avancées de la peinture italienne. Architecture, sculpture, peinture, trouvent dans son œuvre une intégration totale, « unitas in pluralitate » selon la formule aristotélicienne de l'évêque de Brixen¹. La langue de Donatello, de Filippo Lippi, de Mantegna s'accorde parfaitement aux réminiscences encore gothiques de la forêt souabe. La fusion est parfaite et sans bavure. Mi-Allemand, mi-Italien par formation, il arrive à résoudre, comme l'a remarqué spirituellement Roberto Longhi, rien d'autre que la question du bilinguisme dans le Haut Adige ! Par malheur cette langue ne lui survivra pas²

* * *

Avec le triomphe total de l'art italien au XVI^e siècle et, en conséquence, la fin de la féconde dialectique formelle qui s'était établie entre le Nord et le Midi, la situation privilégiée de l'aire alpine ne pourra ni se prolonger, ni se reproduire. D'ailleurs l'importance politique et économique de la région diminue au fur et à mesure que le centre de gravité de l'Europe se déplace vers le Nord. Sa dernière flambée sera le mémorable irréalisme dramatique de la Donauschule et l'éclosion subite du Maniérisme suisse, cette peinture de lansquenets et de visionnaires qui consumera, glorieusement, en peu d'années, les énergies artistiques du pays.

ENRICO CASTELNUOVO.

¹ E. Hempel, *Das Werk Michaels Pacher*, Wien 1952, p. 7.

² R. Longhi, *Arte italiana e arte tedesca*, Firenze, 1941, p. 19. Sur l'importance de l'œuvre de Pacher pour Altdorfer, cf. F. Winzinger dans le catalogue de l'exposition *Die Kunst der Donauschule* (Linz, 1965) et C. Krahmer : *Après l'exposition de Linz - St. Florian 1965. Remarques sur l'école du Danube*, dans « L'Information d'Histoire de l'Art », 1966, pp. 197 sqq.