

Zeitschrift:	Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera
Herausgeber:	Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
Band:	39 (1988)
Heft:	1
Artikel:	Idéogramme et cryptogramme : un fragment de fresque sur la tour de l'ancienne église paroissiale St-Martin à Ilanz
Autor:	Milman, Miriam
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-393739

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 23.02.2026

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

Idéogramme et cryptogramme

Un fragment de fresque sur la tour de l'ancienne église paroissiale St-Martin à Ilanz

La fresque extérieure sur la tour de l'église St-Martin à Ilanz, n'est plus, aujourd'hui, qu'un fragment mutilé. Elle dévoile cependant une iconographie originale et un contenu théologique complexe. En illustrant un moment clef de la vie d'un saint, cette peinture murale jette une lumière sur toute une conjoncture politique et ecclésiastique des Grisons au 15^e siècle. Exposée non seulement à la vue des fidèles, mais à celle de tous les passants, elle doit être considérée comme un vrai «monument public».

Sur la paroi extérieure ouest de la tour de l'église St-Martin à Ilanz, se trouve un fragment de peinture murale, vestige pathétique d'une œuvre que Poeschel a qualifié, à juste titre, de «remarquable»¹.

La représentation picturale couvre deux champs bien définis. Dans la partie inférieure gauche, un personnage à la barbe bifide, couronné, porte dans sa main un sceptre fleurdelisé. Son regard indifférent se porte dans le vide. Son coude prend appui sur une surface horizontale drapée. Il est donc peu probable qu'il soit debout, mais il n'est pas possible d'affirmer s'il est assis ou non sur un trône. A sa droite, se trouvent deux objets qui, dans l'état actuel de la fresque, sont difficiles à identifier. Le premier pourrait être un assemblage de plumes et le deuxième un système de deux barres qui s'articulent à l'aide d'une pièce annulaire². Au-dessus de la tête du roi, dans un médaillon, apparaît le buste d'un personnage couronné qui tient un livre d'une main et se protège les yeux de l'autre. Dans le coin supérieur gauche, un ange émerge d'un nuage festonné. Sa main et son regard pointent vers le haut. L'attention du spectateur est ainsi dirigée vers la partie supérieure de la représentation où l'on distingue avec peine l'image qui, il y a quarante-cinq ans, lorsque Poeschel l'avait publiée, imposait encore son identité sans ambiguïté. En effet, cerné de flammes, le visage orné d'une barbe majestueuse, porteur d'une couronne et d'un nimbe qui dépassait le cadre, c'est Dieu le Père qui domine le champ pictural. Descendant en diagonale vers la droite, la colombe nimbée du Saint-Esprit traverse une mandorle. Les flammèches qui l'entourent lui confèrent l'étrange apparence d'un être multipode. Dans la mandorle, se trouve la Vierge à l'Enfant. Ce qui devait être une représentation grandiose de la Vierge debout, n'est plus aujourd'hui qu'un fragment mutilé³. On entrevoit seulement sa tête, d'une beauté sereine, portant une couronne auréolée d'étoiles, ainsi que celle du Christ enfant, aux cheveux frisés et aux traits délicats. Leurs deux silhouettes se détachent d'un fond lumineux de flammes.

Le champ supérieur de la peinture murale, fort abîmé, est devenu presque illisible. On y discerne, à droite, une figure féminine, cou-



1 Vue d'ensemble de la peinture murale sur la tour de l'église paroissiale St-Martin à Ilanz. Photo prise par Erwin Poeschel avant 1942.

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3



2 Partie inférieure de la peinture murale sur la tour de St-Martin à Illanz. Photo prise par Erwin Poeschel avant 1942.

ronnée et nimbée, enveloppée d'une cape volumineuse. Elle tient dans une main un brasier enflammé et, dans l'autre, un sceptre fleurdelisé. Devant elle, dans un premier plan, se dessine la stature imposante d'un autre personnage. Nimbé lui aussi, il porte une couronne sur ses cheveux courts. Son visage imberbe, aux traits finement ciselés, ne permet pas de décider s'il s'agit d'un homme ou d'une femme.

Des protagonistes énigmatiques se trouvent ainsi réunis auprès de Dieu le Père, le Saint-Esprit, la Vierge et l'Enfant, dans une configuration iconographique sortant du commun. Le saint personnage qui se laisse identifier sans doute possible est, comme l'avait déjà affirmé Poeschel, sainte Emérite. Princesse et martyre, elle finit ses jours brûlée sur un bûcher. Ses attributs, la couronne, le sceptre et le bois ardent sont là pour le témoigner⁴. La présence de cette sainte sollicite presque implicitement celle de son frère Lucius. En effet, si ce dernier est souvent représenté seul, sa sœur, Emérite, semble toujours être accompagnée par lui. L'histoire de leur vie et de leur culte explique cette dépendance et jette une lumière sur l'identité du roi représenté dans la partie basse de la fresque.

Lucius, saint patron de la ville de Coire, est vénéré comme le premier messager de la foi qui a évangélisé la Rhétie. Son histoire nous est parvenue par une homélie du 8^e ou 9^e siècle, probablement tenue le 3 décembre, jour de sa fête⁵. Selon cette «Vita», l'apôtre Paul aurait envoyé son disciple Timothée en Gaule pour y convertir les païens. Dans le cadre de sa mission, celui-ci rejoint la «Brittania», un pays peuplé de «gens féroces et idolâtres», où régnait Lucius⁶. Le roi, converti au christianisme, abandonne son titre, ses biens et son pays pour porter la parole du Christ en Gaule, à Augsbourg et, pour finir, dans la région de Coire. C'est ici, inspiré par le Saint-Esprit, qu'il entreprend l'œuvre d'évangélisation des alentours. Molesté et lapidé par les incroyants, il est jeté dans un puits. Sauvé par les fidèles, il fut reconduit avec honneurs à Coire. Lucius n'a donc pas connu le martyre; il sera vénéré en tant que «confesseur».

Il est difficile aujourd'hui de séparer la réalité de la légende. Toutefois, il est improbable que la christianisation de la Rhétie ait déjà

eu lieu au cours du 1^{er} ou 2^e siècle, et que son évangélisateur ait été un roi anglais. Il semblerait plutôt que Lucius soit issu du clan des «Pritten» qui habitaient dans le Prättigau, et qu'il s'agisse ici, comme il arrive souvent, d'une confusion linguistique greffée sur la réalité de l'existence de missionnaires venus d'outre-Manche⁷. Le processus de l'évangélisation de la région s'accorderait plutôt de la présence du Saint vers le 4^e ou le 5^e siècle. Son culte s'affirme d'une façon certaine au 8^e siècle lorsqu'on bâtit à Coire une crypte circulaire qui devint un lieu de pèlerinage et de vénération de ses reliques⁸. Son corps, après avoir été volé, fut miraculeusement retrouvé en 1108. Le 12^e siècle fut le témoin d'un accroissement général de l'intérêt porté à la vie des saints, qui se manifeste par de nombreuses canonisations et un notable agrandissement de leur calendrier. Ce fut alors que Emérite, sœur de Lucius, fit son apparition. Elle n'est mentionnée ni dans la «Vita» carolingienne, ni dans la liste des reliques volées à Coire au 9^e siècle. Elle est désignée une première fois vers 1150 comme étant «Emerita virginis» et en 1208 comme «virginis et marthyris». En 1295, la consécration de l'église de St-Lucius à Coire se fait «in honorem et memoriam Lucii regis et confessoris et Emeritae sororis eiusdem». Fêtée le lendemain de son frère, ayant mené une vie parallèle, mais toujours dans son ombre, Emérite n'existe hagiographiquement et iconographiquement qu'en fonction de Lucius⁹. Sa présence incontestable sur la fresque d'Illanz, suggère, par voie de conséquence, celle de Lucius. Celui-ci, généralement représenté dans la lignée des saints et des apôtres, barbu, couronné, avec un sceptre fleurdelisé, apparaît parfois comme pèlerin et rarement dans le cadre de l'illustration d'un épisode de sa vie¹⁰.

Vue dans cette optique, la scène représentée dans la partie inférieure de la fresque s'éclaire d'une lumière nouvelle. En effet, portant la même couronne et le même sceptre qu'Emérite, le personnage du premier plan est vraisemblablement Lucius, son frère, le roi de «Brittanía»¹¹. Aussi, pour comprendre l'iconographie de la scène, faut-il recourir au texte de la «Vita» carolingienne qui a établi la légende du saint¹². On apprend ainsi que, après une première entrevue avec Timothée «...la même nuit, il vit en rêve le ciel ouvert et sa clarté ainsi qu'un ange de Dieu, assis à son chevet. Sa révélation lui fit comprendre que, sur ordre divin, un prophète lui a été envoyé». Ayant convoqué Timothée, il se montre prêt à suivre ses préceptes: «ayant rejeté le culte erroné des idoles (il faut) que vous honoriez un seul Dieu invisible, que nul homme n'a vu et ne peut voir, qui seul possède l'immortalité, qui habite une lumière inaccessible et son seul et unique fils Jésus-Christ, notre Seigneur, généré du Père avant l'éternité des temps et un seul Esprit Saint intercesseur, qui procède du Père et du Fils qui éclaire et instruit nos âmes afin que, baptisé au nom de la Sainte Trinité vous receviez la rémission de vos péchés et par l'eau du baptême et l'onction du Saint-Esprit vous deveniez fils de Dieu, cohéritier de la vertu des saints dans la résurrection de la vie et la gloire éternelle».

C'est, en fait, un tournant crucial dans la vie de Lucius qui est représenté dans la fresque, un moment d'une intense spiritualité. Il



3 Partie supérieure de la peinture murale sur la tour de St-Martin à Ilanz.
Etat actuel.

s'agit de l'épisode de la révélation annoncée par l'ange et explicitée par Timothée. Lucius, encore en situation de prince régnant, le regard vague, a une vision de son avenir en tant que missionnaire. Il se voit couronné, mais pas encore nimbé, tenant dans sa main l'Évangile. Son habit est humble et une barbe vénérable, qui n'a plus rien de mondain, orne son visage. Cette deuxième représentation de Lucius dans un médaillon flottant, suit l'iconographie classique des «visions». Obéissant à l'injonction de l'ange, il dirige ses yeux vers le haut. Il est pourtant obligé de voiler son regard car Dieu, qui s'y trouve, est «invisible» et habite «une lumière inaccessible». La Vierge à l'Enfant, entourée de flammes et couronnée d'étoiles est de toute évidence la personnification de la Femme de l'Apocalypse¹³. Dès les premiers siècles de la chrétienté, les Pères de l'Eglise identifièrent cette femme, vêtue de soleil et poursuivie par le démon, avec l'Ecclesia¹⁴. Sauvée par Dieu, elle procrée dans la douleur. Ainsi l'Eglise, par le baptême, produit-elle des générations toujours renouvelées de fidèles. Parallèlement, depuis le 2^e siècle déjà, on a vu dans la Vierge, la personnification de l'Eglise. Sa pureté, sa virginité, sa qualité de mère et d'épouse du Christ lui confèrent ce titre. Saint Ambroise l'affirme clairement «qua est Ecclesia typus quae est immaculata»¹⁵. L'adéquation de la Femme de l'Apocalypse avec la Vierge s'est pourtant faite, dans l'Ouest, avec quelques difficultés, car elle touche de près le problème épineux de l'immortalité de la Vierge, donc de son Immaculée Conception. Même si certains écrits du 2^e siècle franchissent ce pas, ce n'est qu'à partir du 12^e siècle que Bernard de Clairvaux, Joachim Floris et les mystiques allemands font explicitement cette identification. C'est aussi le moment où, iconographiquement, la Femme de l'Apocalypse représentée sous les traits de la Vierge, se détache du contexte du récit visionnaire de St-Jean.

Dans le cadre de la vision de Lucius, la représentation de la Vierge en tant que Femme de l'Apocalypse signifie l'allégeance du nouveau

converti à une Ecclesia Mère, dans la plus pure conception pauillienne, une église qu'il aura la mission, lui aussi, de fortifier et renouveler par le baptême. C'est une Eglise essentiellement trinitaire, inspirée par le Saint-Esprit, procédant du Père et du Fils selon le dogme du «Filioque». Le texte le proclame sans ambiguïté: «unum paraclytum spiritum sanctum ex Patre procedentem et Filio». Le choix tout à fait singulier de représenter la deuxième personne de la Trinité en tant que Christ enfant, dans les bras de sa mère, équivaut aussi à une prise de position théologique. Il s'agit ici d'une Trinité «économique» avec un Christ incarné, tourné vers l'humanité. L'accent est mis non sur sa nature métaphysique, mais sur son existence charnelle, car, selon Jean (1,14) «le Verbe s'est fait chair et il a habité parmi nous». La lumière, si importante dans la ferveur et l'esthétique médiévale, apparaît avec insistance dans le texte écrit. Avec ingénuité et intelligence, elle «aveugle» Lucius et lui cache Dieu l'invisible. Elle unifie aussi l'Eglise et la Trinité en conférant à Dieu le Père et le Saint-Esprit la même aura éblouissante que celle qui, traditionnellement, habille de soleil la Vierge-Femme de l'Apocalypse.

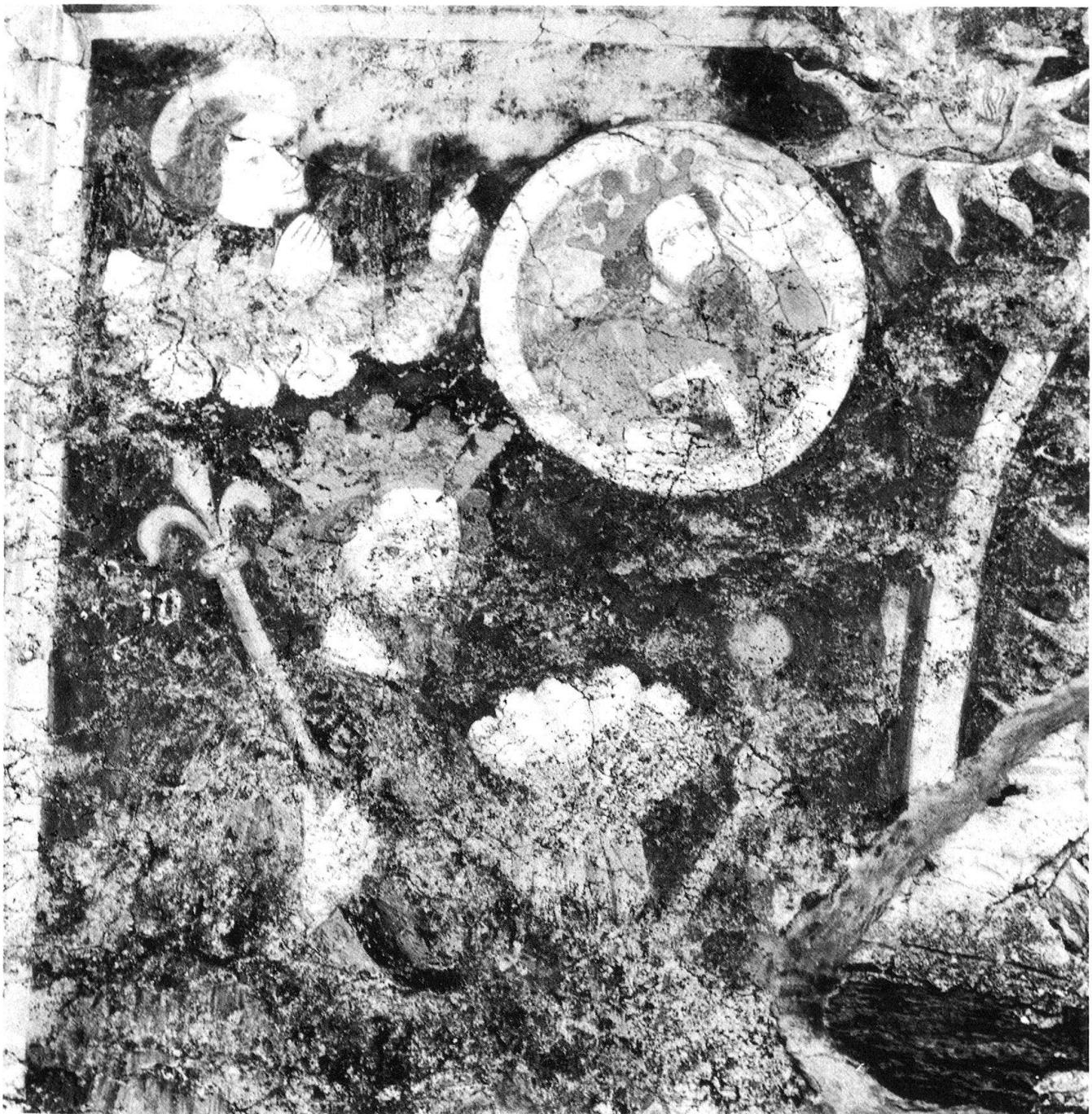
On peut se demander à quel moment et dans quelles circonstances a été créée cette peinture murale fondée sur une pensée théologique complexe et une iconographie d'une grande originalité¹⁶. De toute évidence, on doit parler ici d'un exemple, retardataire parce que régional, d'une œuvre peinte dans le style «gothique international» (Weicher Stil) tel qu'il était pratiqué à la fin du 14^e et au début du 15^e siècle. Les figures sont douces, les drapés sinueux, les coloris pastels et l'atmosphère courtoise qui y règne rapprochent cette fresque des peintures italianisantes du 15^e siècle dans le cloître de Brixen au Tyrol. Plus proches, les fresques de l'abside centrale de St-Pierre à Mistail imposent aussi une comparaison et les analogies qui en découlent sont peut-être dues à plus d'un hasard¹⁷. Le type facial et le modèle du visage de Lucius, sa barbe partagée par une raie médiane en font un frère du roi couronné de l'Epiphanie et des apôtres de Mistail. Aussi, l'ovale de la Vierge s'apparente à celui du plus jeune roi et le visage du Christ enfant a, dans les deux fresques, la même forme triangulaire entourée d'une masse de cheveux bouclés coiffés pareillement. Il faut également relever la grande similitude des coloris et des thèmes décoratifs de Mistail et d'Illanz. Notamment, le motif de l'encadrement formé d'une rangée de losanges entourés par une fine ligne blanche sur fond ocre avec des quatre-feuilles bruns, sont identiques, au plus petit maniériste près¹⁸.

Fig. 5

Fig. 6, 7

On peut, en fait, s'interroger si les mêmes chablons n'ont pas été utilisés dans les deux cas et si la plus grande finesse d'exécution de la fresque d'Illanz n'est due qu'à un décalage d'une génération dans le cadre d'un même atelier itinérant. Si on accepte pour Mistail une date tardive, vers 1420, alors la fresque d'Illanz pourrait se situer aux alentours de 1450¹⁹.

L'histoire de l'église nous apprend que vers 1448 a eu lieu une campagne de remaniement de l'édifice et de rehaussement de la tour romane²⁰. On pourrait donc présumer que son décor extérieur ait été fait après l'exécution de ces travaux majeurs. La nouvelle par-



tie de la tour est ornée de niches aveugles avec un fin remplage gothique et des assises saillantes en tuf qui rappellent des constructions en brique, fréquentes de l'autre côté des Alpes. La tour rénovée constitue un support architectural en parfaite harmonie avec le raffinement stylistique de la fresque, créant un ensemble «italianisant» tout à fait exceptionnel dans la région.

L'ancienne église paroissiale St-Martin d'Ilanz est documentée dès 765 quand elle apparut dans le testament de l'évêque Tello. Tout au long du Moyen Age elle fut dépendante du pouvoir des seigneurs laïques locaux. Ceux-ci furent les Belmont jusqu'en 1371 et les Sax-Misox jusqu'en 1483, quand Ilanz fut vendue à l'évêque de Coire. Les membres de la famille Sax-Misox, dont le territoire s'étendait de Flims, dans le Gruob, la vallée de Vals, le Lugnez et la vallée du Rhin

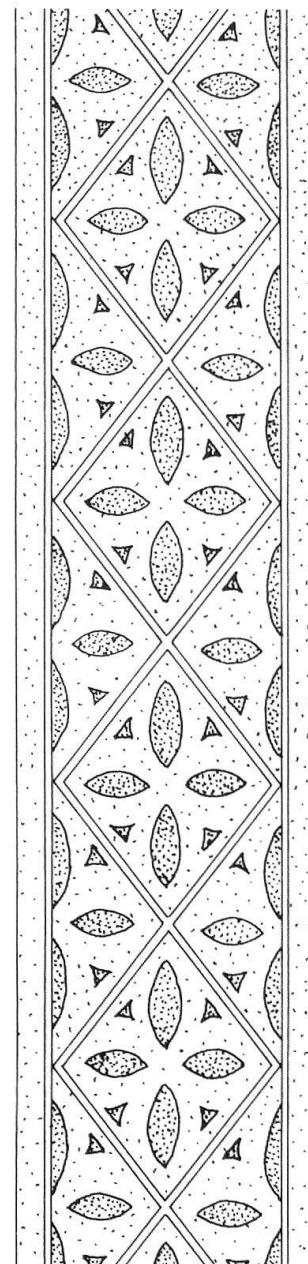
4 La vision de Lucius.
Détail de la peinture murale sur la tour de St-Martin à Ilanz. Etat actuel.



5 Peinture murale de l'ancienne église du couvent St-Pierre à Mistail. Les Rois de l'Epiphanie et le motif décoratif.

postérieur jusqu'en Italie, eurent, au 15^e siècle, un rôle important à jouer dans la vie politique et ecclésiastique de la Rhétie. Le chef de la maison, le comte Henri de Misox, était impliqué dans un réseau complexe d'alliances avec les ducs de Milan²¹. Henri avait ainsi établi un jeu subtil d'influences par lequel il fit intervenir Francesco Sforza auprès du Pape afin d'obtenir pour son frère Hans la chaire d'évêque de Coire, devenue vacante en 1458²². Aussi, c'est par une intervention directe du pape Calixte III que Anton de Misox fut confirmé en 1455 en tant que «senior versus ecclesiae» à l'église paroissiale d'Illanz, poste auquel le même comte Henri, son cousin, l'avait nommé trois ans plus tôt²³.

Il n'est donc pas étonnant de voir que la fresque de l'église St-Martin, ayant, dans les années cinquante, un Sax-Misox comme «presbyterus», puisse refléter la docte pensée théologique d'un proche de



cette puissante famille, qui avait des liens avec l'Italie, ses entrées au Vatican et des velléités d'accéder aux plus hautes dignités ecclésiastiques. Il est aussi compréhensible que son iconographie accentue l'image d'une Eglise forte, unie et résolument trinitaire, comme le demandait les conciles de Bâle-Florence (1431-39) auxquels avaient participé les évêques de Coire et leur entourage²⁴. Cette profession de foi, exprimée par une décoration extérieure de l'église, prend le caractère puissant d'un manifeste, qui interpelle tous les passants, qu'ils aient ou non l'intention d'entrer dans le sanctuaire.

Relique aujourd'hui à peine lisible, la peinture murale d'Illanz, avec son iconographie originale et complexe, témoigne de toute une ambiance culturelle du passé des Grisons²⁵. Par la force et la portée de son message elle doit être considérée non seulement comme un «monument historique» mais aussi comme un vrai «monument public».

6 Motif décoratif de la bordure et fragment d'inscription. Détail de la peinture murale sur la tour de St-Martin à Illanz. Etat actuel.

7 Motif décoratif de la bordure, dessin.

Zusammenfassung	Die Malerei an der Aussenwand des Kirchturms von St. Martin in Ilanz ist heute nur noch ein verstümmeltes Fragment. Dennoch lässt sich in ihr eine eigenständige Ikonographie und eine bedeutungsreiche theologische Aussage erkennen. Das Gemälde, welches ein entscheidendes Ereignis im Leben eines Heiligen darstellt, wirft ein Licht auf die politischen und kirchlichen Verhältnisse Graubündens im 15. Jahrhundert. Da es nicht nur von den Gläubigen, sondern von allen Vorbeiziehenden gesehen wurde, muss es als eigentliches «öffentliches Denkmal» betrachtet werden.
Riassunto	L'affresco posto sul campanile della chiesa di S. Martino a Ilanz è ormai ridotto ad un frammento, ma svela un'iconografia originale ed un contenuto teologico assai complesso. Questo dipinto murale, nell'illustrare un momento chiave della vita di un santo, fa contemporaneamente luce su un'intera congiuntura politica ed ecclesiastica dei Grigioni nel XV secolo. Esposto non solo alla vista dei fedeli, ma anche a quella di tutti i viandanti, esso dev'essere considerato come un vero «monumento pubblico».
Notes	<p>¹ POESCHEL, ERWIN. Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, 4, Bâle, 1942, p.51.</p> <p>² Si ces deux objets décrits restent pour le moment non identifiables, il ne peut, au demeurant, s'agir ici ni d'un coquillage, ni d'un bâton de pèlerin comme le suggère POESCHEL [op.cit. note 1], p. 51.</p> <p>³ La hauteur du champ pictural permet de supposer que la Vierge, debout, en occupait toute la hauteur.</p> <p>⁴ Voir STÜCKELBERG, ERNST, ALFRED. Die Schweizerischen Heiligen des Mittelalters. Zürich, 1903, p.28. Voir aussi: Lexikon der Christlichen Ikonographie, Vol.6, Fribourg, 1974, p.146.</p> <p>⁵ La «Vita» de St-Lucius (Codex Sangallensis 567) est publiée intégralement en latin et commentée dans: P. MÜLLER, ISO. Die karolingische Lucius vita (Jahresbericht der Historisch-Antiquarischen Gesellschaft von Graubünden, 85, 1955, p.3–51). Voir aussi: P. MÜLLER, ISO. Zur karolingischen Hagiographie. (Schweizer Beiträge zur Allgemeinen Geschichte, 14, 1938, p.341–345.)</p> <p>⁶ «Gentem ferocem, idolis servientem».</p> <p>⁷ Voir P. MÜLLER, ISO. Die churrätische Wallfahrt im Mittelalter. Basel, 1964, p.5; BERTHER, VIGIL. Der hl.Luzius. (Zeitschrift für Schweizerische Kirchengeschichte, 1938, p.20–124); P. MÜLLER, ISO. Der hl.Luzius. (Bündnerisches Monatsblatt, n° 10, 1938, p.341–345).</p> <p>⁸ La crypte se trouve dans l'église de St-Lucius à Coire.</p> <p>⁹ Voir P. SCHEIWILLER, OTMAR. Die hl.Emerita in Geschichte und Legende. (Bündnerisches Monatsblatt, n° 10, 1942, p.289).</p> <p>¹⁰ Voir: Lexikon der Christlichen Ikonographie, Vol.7, Fribourg, 1974, p.422; BRAUN, JOSEPH. Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst. Stuttgart, 1943, p.220 et 470; STÜCKELBERG [op.cit. note 4], p.69.</p> <p>¹¹ Dans le contexte courtois et «exotique» de ce personnage royal, l'objet à sa droite pourrait être le cimier en plumes et les lambrequins d'un heaume qui reposeraient sur un écu vraisemblablement aux armes du roi. L'agencement des barres appartiendrait alors à une hache (hampe) à laquelle il serait suspendu. L'écu aux armes du roi de «Brittania» a été représenté comme attribut de St-Lucius dans le retable de l'église de Ste-Marie à Lenz (monogrammé h.h. et daté 1470), comme dans le retable du même peintre dans l'église paroissiale de Tomils. L'identification de ces objets comme coquillage et bâton de pèlerin ainsi que les bribes de lettres gothiques lisibles avaient déterminé Poeschel à reconnaître St-Josse (Jodokus) dans le roi représenté. Cette proposition ne semble pas convainquante. Voir POESCHEL [op.cit. note 1], p.51.</p> <p>¹² Traduction libre de l'auteur. Le texte original se trouve dans MÜLLER [op.cit. note 5], p.12: «Eadem autem nocte in somnis uidit celum apertum et claritatem illius, angelum quoque Dei sedentem ad caput suum, ex cuius reuelatione cognovit diuino nutu hominem Dei ad se missum ... ut relicto errore simulacrorum unum colatis inuisibilem Deum, quem uidit hominum nemo neque uideri potest, qui solus habet inmortalitatem et lucem habitat inaccessibilem et unum unigenitum eius filium Iesum Christum dominum nostrum, ante tempora eterna ex Patre generatum, et unum paraclytum Spiritum sanctum,</p>

ex Patre procedentem et Filio, inluminatorem et doctorem animarum nostrarum, ut baptizati in nomine sancte Trinitatis, accipiatis remissionem peccatorum uestrorum et efficiamini filii Dei per aquam baptismatis et unctionem Spiritus sancti, coheredes effecti sanctorum in resurrectionem vite et gloriam permansuram.»

¹³ Apocalypse 12.

¹⁴ Voir BURGER, LILLI. Die Himmelskönigin der Apokalypse in der Kunst des Mittelalters. Berlin, 1937, p. 19 s. Voir aussi: VETTER, EWALD. Mulier amicta sole und Mater Salvatoris. (Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. Vol. IX/X, 1958/59, p. 32–71).

¹⁵ AMBROISE. Expositio Evang. sec. Luc, lib II, cité dans VETTER (op. cit. note 13), p. 67, note 20.

¹⁶ Les représentations qui ornent les murs extérieurs des églises grisonnes ont le plus souvent une iconographie facilement déchiffrable, comme par exemple, saint Bernard, l'adoration des Mages, saint Martin découplant son manteau, saint Georges et le dragon, le Christ des jours de Fête.

¹⁷ DOSCH, LUZI. Die Wandmalereien des Weichen Stils in Mistail und Tenna. (Terra Grischuna, 1980, p. 354). Voir aussi: St. Peter, Mistail GR. Schweizerische Kunsthörer, Berne, 1985, et RAIMANN, ALFONS. Gotische Wandmalereien in Graubünden. Disentis, 1985, p. 143 s. et p. 177 s.

¹⁸ Il reste toutefois évident que le motif des losanges et ses variantes sont populaires à partir de 1400.

¹⁹ Il est possible que la «dureté» des contours de Mistail soit l'œuvre d'une restauration du 15^e siècle. Voir: RAIMANN (op. cit. note 17), p. 185, note 16, qui cite aussi les auteurs qui tendent à dater la fresque vers 1420.

²⁰ SULZER, W. Nachrichten (Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 15, 1954–55, p. 176–178).

²¹ VON LIEBENAU, THEODOR. Die Herren von Sax zu Misox (Beilage zum Jahresbericht der Historisch-Antiquarischen Gesellschaft von Graubünden pro 1889, Chur, 1890).

²² L'évêché de Coire vivait des moments difficiles avec la présence d'un «anti-évêque» qui s'était imposé au chapitre de la cathédrale. Legalisé en 1453, mais toujours contesté, l'évêque Leonhard Wysmayer mourut en 1458. C'est aussi dans un esprit de fronde que le chapitre de la cathédrale nomma en 1458 comme évêque Ortlieb de Brandis (autre cousin de Henri de Misox) et non pas Hans de Misox qui semblait avoir l'appui du pape Calixte III. Voir: MEYER, JOHANN GREGOR. Geschichte des Bistums Chur. Stans, 1907, p. 462. Voir également: VON LIEBENAU (op. cit. note 21), p. 27.

²³ Les seigneurs de Sax-Misox, tout en dépendant «pro forma» de l'évêché de Coire, avaient le droit de collation, donc de conférer des titres ecclésiastiques sur leur territoire. Voir BERTOOGG, HERCLI. Beiträge zur mittelalterlichen Geschichte der Kirchengemeinde am Vorder- und Hinterrhein, Chur, 1937, p. 73 et 151.

²⁴ Voir MEYER (op. cit. note 22), p. 436.

²⁵ Il faut toutefois rappeler qu'une grande partie du champ pictural reste complètement effacée. On peut seulement conjecturer sur l'identité du personnage qui accompagne sainte Emérite dans le haut de la fresque. Ce pourrait être une sainte martyre couronnée (Barbe, Catherine, Ursule) ou bien une troisième apparition de saint Lucius, imberbe, en tant que missionnaire et ecclésiastique. L'œuvre garde encore des secrets que le temps et les intempéries ont peut-être cachés à tout jamais.

L'auteur voudrait remercier Monsieur le Professeur Florens Deuchler pour ses conseils éclairés et Monsieur Fabrizio Frigerio pour des informations pertinentes concernant l'héraldique. Que Mesdames Regina Kropf-Nebeski (Kantonsbibliothek Graubünden, Chur) et Veronica Schneller (Fotohaus Geiger, Flims) trouvent ici l'expression de la reconnaissance de l'auteur pour leur aide précieuse.

1, 2: Staatsarchiv Graubünden, Nachlass Dr. Erwin Poeschel, Sig. XII 23 c2c3, Fotos bündnerischer Kunstdenkmäler. – 3, 4, 6: Fotohaus Geiger, Flims-Waldhaus. – 5: Bureau Prof. H. R. Sennhauser, Zurzach. – 7: Renato Simona, Locarno.

D^r Miriam Milman, Privat Docent, Université de Lausanne, 6, chemin de la Gatillarde, 1295 Tannay

Sources
des illustrations

Adresse de l'auteur