

Pour une histoire dynamique des arts dans la région alpine au moyen âge

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Zeitschrift für Geschichte = Revue suisse d'histoire = Rivista storica svizzera**

Band (Jahr): **29 (1979)**

Heft 1: **Histoire des Alpes : perspectives nouvelles = Geschichte der Alpen in neuer Sicht**

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-80815>

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.

POUR UNE HISTOIRE DYNAMIQUE DES ARTS DANS LA RÉGION ALPINE AU MOYEN ÂGE

Par ENRICO CASTELNUOVO

Traiter, même à grands traits des (éventuels) caractères particuliers de la production artistique alpine à travers le temps et l'espace, dans l'état actuel des connaissances, des recherches et des réflexions, serait téméraire, voire impossible. Il y a quelques années, Hans Sedlmayr affirmait: «*Der Kunstgeschichte ist ein Thema <Die Alpen> bisher unbekannt*»¹. Et la situation n'a pas beaucoup changé depuis. Certes, nous connaissons mieux le patrimoine artistique des régions alpines, de l'arrière-pays niçois à la Styrie en passant par les Grisons ou le Tyrol méridional², mais on peut affirmer que jamais n'a été posé jusqu'ici le problème d'une recherche globale qui entende définir la situation des Alpes dans l'histoire de l'art³.

Il serait d'autre part discutable et dangereux d'essayer d'appliquer aux problèmes de la production artistique les règles et les lois évoquées par exemple dans le cas de la langue. Il y a bien des années, le linguiste italien Matteo Bartoli avait essayé de définir des normes valables pour des aires entières, selon leurs situation centrale ou périphérique, et il avait cru identifier des tendances à la conservation ou des disponibilités pour l'innovation⁴. Mais, quoique souvent évoquée, l'analogie entre langue parlée et langue «figurative» reste boiteuse; la production «artistique», bien plus limitée que

- 1 H. SEDLMAYR, «Probleme der Kunst in den Alpen am Paradigma des karolingischen Mailand», dans: *Vorträge und Forschungen*, X: *Die Alpen in der europäischen Geschichte des Mittelalters*, éd. par Konstanzer Arbeitskreis für mittelalterliche Geschichte, Konstanz/Stuttgart 1965, pp. 49sqq.
- 2 Parmi les publications qui ont éclairé certains problèmes de la production artistique au Moyen Age dans la région alpine, on peut citer trois récents catalogues d'expositions: *Valle di Susa. Arte e Storia dal XI al XVIII secolo*, Turin 1977, *Gotik in der Steyermark*, Stift St. Lambrecht 1978, *Jacopo Jaquerio e il Gotico Internazionale*, Turin 1979, et l'étude de A. A. SCHMID, «Bemerkungen zu zwei spätmittelalterlichen Zeugdrucken aus dem Alpenraum», dans: *Artes Minores* (Mélanges W. Abegg) 1973, pp. 75–111.
- 3 E. CASTELNUOVO, «Les Alpes carrefour et lieu de rencontre des tendances artistiques au XVe siècle», dans: *Etudes de Lettres*, 2e série, 10 (1967), pp. 13–26.
- 4 M. BARTOLI, «Criteri Tecnici», dans: G. BERTONI et M. BARTOLI, *Breviario di Neolinguistica*, Modena 1925, pp. 61–126. – M. BARTOLI, «Linguistica spaziale», dans: R. BIASUTTI (éd.), *Le razze e i popoli della terra*, 2e éd., vol. I, Torino 1953, pp. 484–500.

la production verbale, ne donne pas lieu à un véritable dialogue, et le rôle des émetteurs (les artistes) et des récepteurs (les publics) sont assez stables.

Dans les Alpes, d'autre part, on est en présence de situations très différenciées, plus peut-être qu'ailleurs. Nous avons, d'un côté, des centres extrêmement à la page, même sophistiqués: des monastères, des cours princières ou des évêchés, des villes commerçantes situées sur les grandes axes de communication; de l'autre côté, des centres beaucoup plus modestes, sans grands contacts et avec des disponibilités bien moindres pour des investissements symboliques. Les généralisations seraient, par conséquent, dangereuses: comment parler d'une art des Alpes en évoquant les décors chevaleresques du château de Fenis dans la Vallée d'Aoste ou de la Tour de l'Aigle dans le château du Bon Conseil, résidence de l'évêque de Trente; et, en même temps, les peintures murales des chapelles de Bardonnèche, de Briançon ou des Alpes Maritimes?

Il y a pourtant des liens possibles à envisager; et puisque la physionomie d'une culture artistique méditerranéenne aux XIV^e et au XV^e siècles a été parfois évoquée⁵, on pourrait essayer de tenter un discours analogue pour les Alpes, et d'opposer une civilisation des cols et des vallées à une civilisation des côtes et des ports.

Il y a toutefois encore un problème majeur: en général, les historiens de l'art (sauf en Allemagne) ont une certaine méfiance à l'égard de la géographie artistique⁶. Je dirait même que le terme évocatif de *Kunstlandschaft* si largement employé dans les pays de langue allemande n'a pas connu une diffusion européenne. Ceci est à mon avis justifié par le fait que cette *Kunstlandschaft* est souvent présentée d'une façon unitaire, pour ne pas dire monolithique, qui ne discute pas les conflits et les oppositions à l'intérieur du «paysage artistique». Une expérience positive dans ce sens a été l'exposition «Kunst am Mittelrhein» de Francfort⁷ qui a été – ce qui n'est pas sans signification – attaquée d'une façon tranchante, hautaine et parfaitement gratuite par une solennelle revue historique allemande⁸. En réalité, parler de l'histoire de l'art dans les Alpes ne signifie pas faire exclusivement de la géographie artistique «à l'ancienne mode», mais aborder des situations sociales, faire de la socio-géographie culturelle.

Il s'agira, d'abord, d'envisager les rapports possibles entre territoires, sociétés et expressions artistiques, de s'interroger aussi sur les prédéterminations qu'une aire géographique vaste et très particulière a pu imposer à l'histoire des arts. Confronté à des problèmes de ce genre, l'historien de l'art

5 F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura*, Napoli 1977 (parution 1978).

6 Sur les problèmes de la «Kunstlandschaft» et de la «Kunstgeographie» voir récemment: R. HAUSHERR, «Kunstgeographie – Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten», dans: *Rheinische Vierteljahrsblätter* XXXIV (1970), pp. 158–171.

7 *Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit*, Frankfurt 1975.

8 *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters* XXXII (1977), p. 335.

aura plutôt tendance à bifurquer, et cette tendance serait salutaire; tout d'abord le programme est d'une ampleur effrayante et, d'autre part, le fait d'invoquer des prédéterminations d'un milieu physique sur l'expression artistique est pour l'historien de l'art, conditionné et façonné d'une certaine façon par sa pratique sociale, une perspective – c'est le moins qu'on puisse dire – alarmante.

Une citation pourra éclairer mes intentions. Au début de son beau livre sur *La terre et l'évolution humaine*, Lucien Febvre annonce son programme dans ces termes: «S'il s'agissait d'apporter des résultats positifs, de poser des conclusions définitives et de formuler dogmatiquement des lois, la tentative ne serait-elle point chimérique, pour ne pas dire insensée? Ne faut-il pas le dire, le montrer tout d'abord: il ne peut, il ne doit s'agir ici que d'un travail d'orientation – donc, de réflexion critique?»⁹ En vue de ce travail d'orientation, il faudrait écarter les questions manifestement dépassées relatives d'une part aux caractères particuliers de la production artistique de l'«Homo Alpinus» (si cet homme-là a jamais existé), relatives d'autre part aux influences possibles du climat sur l'art. Sur ce dernier point, toutefois, je ne serais pas aussi négatif que sur le premier. Ce qui nous intéresse, c'est de connaître ce que l'homme, et par là l'artiste, a pu tirer de certaines situations climatiques particulières, et non pas de se limiter à enregistrer purement les contraintes, non pas de faire l'histoire des prédéterminations. Ce qui nous intéresse, ce sont les incidences climatiques dans l'histoire globale, sur la production économique, la circulation, les regroupements politiques, les rapports de force, la sociabilité, tous éléments qui interviennent dans les situations culturelles et artistiques. De cette façon, un historien de l'art a beaucoup à apprendre d'une histoire du climat telle que celle de Le Roy Ladurie¹⁰. Ce texte peut nous aider à mieux comprendre quelque trait commun dans l'organisation du tissu urbain de certaines villes alpines. Nous y apprenons en effet qu'entre le Xe et le XVe siècles, à cause d'un important adoucissement du climat, les communications entre les deux versants des Alpes étaient très faciles: c'était l'époque où le col du Théodule était utilisé sans trop de risques. En rapport avec cette situation climatique, il faudrait étudier les déplacements: pas tellement ceux d'artistes isolés, mais surtout ceux de véritables équipes de maçons, de tailleurs de pierre, de charpentiers, d'un versant à l'autre des Alpes. Il faut cependant prendre garde de ne pas oublier que les ressemblances entre les villes alpines ne proviennent pas seulement de ces migrations, mais aussi de l'analogie de leurs situations particulières, du fait d'avoir participé à un destin commun – toujours fonction de l'histoire des Alpes.

Un autre exemple intéressant, plus particulier celui-là, des rapports entre climat et manifestations artistiques nous est offert par l'église de Matrei dans

9 L. FEBVRE, *La terre et l'évolution humaine*, Paris 1922, p. 2.

10 E. LE ROY LADURIE, *Histoire du climat depuis l'an mil*, Paris 1967.

le Tyrol Oriental. Cette petite ville était autrefois un avant-poste des évêques de Salzbourg en territoire tyrolien. Aujourd'hui elle est reliée à Salzbourg par un tunnel et une autoroute, mais jusqu'à une époque très récente elle était plutôt à l'écart et n'entretenait pas de relations directes avec la vallée de la Salzach, la chaîne des Tauern constituant un obstacle difficilement franchissable. Or, grâce à l'adoucissement climatique, la situation n'était pas la même au moment où l'église fut construite et reçut sa parure de fresques¹¹.

J'ai voulu citer ces exemples pour montrer comment l'histoire du climat peut être utilisée par l'historien de l'art, mais il est clair que dans un sens plus général, je ne fais pas confiance à l'hypothèse avancée par Taine de l'importance déterminante du climat dans la genèse et dans l'évolution des formes artistiques, pas plus qu'à l'existence d'une race alpine porteuse d'une culture particulière et, par conséquent, d'un patrimoine spécifique de formes artistiques. Or, les dangers de la mythisation du «particularisme alpin» existent bel et bien. Dans un article paru en 1896¹², fort intelligent, mais qui a puissamment contribué à déchaîner pendant bien des années les fantasmes de la mythologie alpine, Friedrich Ratzel, le créateur de l'anthropogéographie, s'exclame: «L'histoire des peuples de la montagne roule comme les torrents de leurs vallées, ou s'arrête silencieuse comme le miroir d'un lac alpin.» Ce sont d'autres vallées, d'autres torrents que nous voudrions suivre aujourd'hui; mais alors pourquoi insister sur un sujet dont le seul énoncé peut comporter quelque relent plus ou moins accentué de positivisme, voire de racisme?

Je crois que pour approcher dans la mesure du possible une histoire globale de l'art, qui ne soit pas exclusivement constituée d'une série de monographies d'artistes, qui ne se limite pas non plus à enregistrer les variations d'un système autonome de formes, il faudra repenser les termes de l'approche géographique du problème, ouvrir à nouveau les dossiers de la géographique artistique, tout en vérifiant et ses méthodes, et ses hypothèses, et ses limites. Il est essentiel de poser le problème d'une façon dynamique et non pas statique, de ne pas prêter foi à l'imperméabilité des traditions artistiques ou à celle des frontières, d'essayer de rétablir des unités culturelles que les limites politiques actuelles, établies généralement suivant la ligne des «eaux tombantes», ont détruites. Il ne s'agira certes pas de tracer, sur la surface du globe, les grands cadres où s'inscrivent les cultures artistiques et les types de développement formels, comme Jean Bodin l'a fait dans le Ve livre de sa *République* pour les sociétés. Il y a bien des années, Lucien Febvre

11 I. HÄNSEL-HACKER, «Die Fresken der St. Nikolaus-Kirche bei Matrei in Osttirol, das Werk einer Paduaner Malerschule des 13. Jahrhunderts», dans: *Jahrbuch der Österr. Byzantinischen Gesellschaft* III (1954), pp. 109sq.

12 F. RATZEL, «Die Alpen in Mitten der geschichtlichen Bewegungen», dans: *Zeitschrift des deutschen und österreichischen Alpenvereins* XXVII (1896), pp. 62-88. Republié dans: F. RATZEL, *Kleine Schriften* II, Munich/Berlin 1906.

a parcouru l'histoire du problème des influences de la géographie sur l'histoire: on pourrait un jour le faire pour l'histoire de l'art, et tout d'abord voir *comment* les Alpes peuvent être un terrain de recherche exemplaire pour l'historien de l'art.

Il devrait être plus difficile ici qu'ailleurs de tomber sous l'hypothèque du «genius loci» – au moins si l'on entend éviter le ridicule, facilement discernable, de l'«hagiographie alpine». Imaginons par contre une enquête de géographie artistique en Toscane. Etant donné la richesse des matériaux, l'excellence des artistes, la force et la cohérence d'une tradition, le danger serait de tomber, même sans en avoir conscience, dans le schéma du développement «en vas clos». Il est bien clair que les influences, l'arrivée de peintres ou d'œuvres étrangers, les voyages d'artistes de la région ne manquent pas. Mais là splendeur des œuvres pour ainsi dire autochtones est si forte qu'elle jette une ombre sur le reste. L'historien d'aujourd'hui évitera de recourir à la «subtilité de l'air de Caprese» à laquelle Michelange, en plaisantant, attribuait son génie. Mais d'autres pièges le menacent. Et l'un de ces dangers se situerait, par exemple dans ce qu'on pourrait appeler le mythe de la «florentinité de l'art florentin». N'oublions pas qu'il y a quelque décennies à peine, Sienne et Florence étaient considérées comme deux pôles artistiques, opposés et presque sans contact¹³. Des dangers de ce genre ne devraient pas se rencontrer au cours d'une recherche sur l'art de la région alpine.

Nous observons ici des situations fort différentes, alors que nous ne connaissons qu'un nombre relativement restreint d'artistes autochtones. Nous sommes confrontés à des situations dynamiques, mouvantes, à des problèmes qui sont tout d'abord des problèmes de communication, de routes: «La perméabilité des Alpes aux grands courants culturels ou économiques est une réalité permanente et stable, comme est stable, conservatrice même à un degré remarquable, la société alpine» a écrit J.-F. Bergier¹⁴; les Alpes perméables aux grands courants culturels et économiques, c'est là que réside, pour nous, leur intérêt.

L'art des Alpes comme art de routes: la définition pourrait paraître prometteuse. Il s'en dégagerait encore (mais pourquoi pas?) quelque senteur de positivisme. Les routes ont fourni en effet à l'érudition positiviste l'un de ses chevaux de bataille. Les historiens de l'économie, comme Aloys Schulte, dans leurs ouvrages fondamentaux sur le commerce entre le Nord et le Sud

13 La distinction, presque devenue une opposition entre Florence et Sienne au niveau artistique, avait été consacrée par B. Berenson dans ses études sur les peintres italiens de la Renaissance. A la fin du XIXe et dans les premières décennies du XXe siècle, on assiste à toute une floraison d'admirateurs et connaisseurs de la peinture siennoise du *Trecento* (MASON PERKINS, LANGTON DOUGLAS et autres) qui ont eu tendance à isoler le phénomène. Les études de R. LONGHI et par la suite de C. VOLPE ont contribué à mettre en lumière les rapports et les échanges artistiques entre les deux villes.

14 J.-F. BERGIER, *Genève et l'économie européenne de la Renaissance*, Paris 1963; ID., «Le trafic

ont abordé en premier lieu ce problème, et des grandes discussions s'en sont suivies sur la prépondérance du rôle politique ou économique des routes; d'autre part, Pio Rajna et Joseph Bédier ont étudié la diffusion des chansons de gestes sur les routes qui de France menaient en Italie et ils se sont interrogés sur le rôle de ces mêmes routes dans la formation de ces légendes, tandis qu'un historien de l'art américain, Arthur Kingsley Porter a conduit une recherche exemplaire sur la sculpture romaine des routes de pèlerinage¹⁵. Il y a eu même quelqu'un qui a vu dans la route la solution de tous les problèmes de l'histoire humaine. Dans la préface à ses deux volumes, parus en 1901, sous le titre *Comment la Route crée le type social*, Edmond Demolins s'interroge: «Il existe à la surface du globe terrestre une infinie variété de populations. Quelle est la cause qui a créé cette variété? En général on répond: c'est la race. Mais la race n'explique rien, car il reste encore à rechercher ce qui a produit la diversité des races. La race n'est pas une cause, c'est une conséquence. La cause première et décisive de la diversité des peuples et de la diversité des races, c'est la route que les peuples ont suivie. C'est la route qui crée la race et qui crée le type social.»¹⁶

Ne cherchons pas à écarter un type de prédétermination pour en emprunter un autre. N'accordons donc pas aux routes la fonction qu'on a pu attribuer à la race ou au climat, essayons plutôt d'utiliser la route comme un élément significatif, d'en donner une interprétation dynamique dans un contexte varié et changeant. Suivre la destinée des grandes routes de l'antiquité, l'abandon ou la persistance de leur usage, les changements qui ont pu se produire dans les préférences accordées aux unes et aux autres, en rapport avec les mutations économiques et politiques, recenser la construction et la décoration de monastères, établissements hospitaliers, maisons fortes et châteaux qui eurent la fonction d'en assurer le contrôle ... tous ces éléments-là doivent être considérés par les historiens de l'art.

A côté des routes, et en rapport direct avec ces dernières, nous trouvons ces entités politiques un peu mystérieuses, pour ne pas dire mythiques, qu'on appelait les *Passstaaten*. L'expression vient de Friedrich Ratzel qui l'employait souvent, elle a même connu une très grande fortune pendant un certain temps. On indiquait par là ces entités politiques qui se développèrent en s'efforçant de dominer les passages des cols, de contrôler les voies de communication d'un pays à l'autre à travers les grands obstacles naturels. La Suisse est-elle un *Passstaat*? s'interrogeait von Below, et l'on connaît les interprétations et les controverses à propos de la signification de l'ouverture du Gothard. Aujourd'hui, on préfère parler de «seigneuries des routes»¹⁷.

à travers les Alpes et les liaisons transalpines du Haut Moyen Age au XVIIe siècle», dans: *Le Alpi e l'Europa III*, Bari 1975, pp. 1-72.

15 A. KINGSLEY PORTER, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, 10 vols., Boston 1923.

16 E. DEMOLINS, *Comment la route crée le type social*, vol. I, Paris s. d.

17 B. BLIGNY, «Le Dauphiné médiéval, quelques problèmes», dans: *Die Alpen in der europäischen Geschichte des Mittelalters* (cit. note 1), pp. 221-231.

D'origines différentes, ces seigneuries ont été confrontées à des problèmes identiques. Certaines arrivèrent à les surmonter, d'autres, au contraire, essuyèrent un échec. Là où les Comtes de Savoie réussissent dans leur entreprise, les Dauphins de Vienne échouent. Les évêques de Salzbourg connaissent un demi-succès, ou plutôt un demi-échec: ils arrivent à survivre, et même brillamment, mais ils n'arrivent pas à exercer le contrôle complet qu'ils auraient souhaité sur la route des Alpes¹⁸. Peut-on, face à des cas de ce genre, et à leur diversité, établir des pendants dans l'histoire de la production artistique?

Trop d'éléments font défaut pour l'affirmer: nous manquons d'études sur les investissements artistiques dans ces régions pendant le Moyen Age, et il faudrait les entreprendre soit pour les diocèses alpins d'Embrun à Salzbourg, soit pour les centres du pouvoir politique dans les états du Dauphin de Vienne, des Comtes de Savoie ou des Comtes du Tyrol¹⁹. D'autre part, nous ne disposons pas d'inventaires monumentaux en nombre suffisant. Si la *Kunsttopographie* autrichienne reste un modèle, si pour le Tyrol du Sud il existe le précieux Weingartner et les nombreux travaux de N. Rasmø²⁰, si pour les Grisons nous avons les volumes de Poeschel²¹, la situation n'est pas aussi bonne pour la Lombardie ou pour la partie occidentale de la zone alpine; dans certains cas, elle est vraiment désespérée²². Ajoutons à tout cela

18 H. KLEIN, «Salzburg. Ein unvollendeter Passstaat», dans: *Die Alpen in der europäischen Geschichte des Mittelalters*, pp. 275–291. Sur la position artistique de Salzbourg, voir l'essai exemplaire d'A. RIEGL, «Salzburgs Stellung in der Kunstgeschichte», dans: *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg/Vienne 1929, pp. 111sqq., et les catalogues d'expositions *Spätgotik in Salzburg*, Salzbourg 1972 et 1976.

19 Une tentative d'étude globale de la peinture autour de 1400 dans les Etats de Savoie, en rapport avec la situation historique et dynastique, a été faite par G. TROESCHER, dans: *Burgundische Malerei. Maler und Malerwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen, mit ihren Quellen und Ausstrahlungen*, Berlin 1966.

20 J. WEINGARTNER, *Die Kunstdenkmäler Südtirols*, 4e éd., Bolzano 1961. – Quant aux nombreux études de N. RASMO, on peut en trouver la synthèse dans le beau volume *Affreschi medievali Atesini*, Milan, s. d. [1971].

21 E. POESCHEL, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, vol. I–VII, Bâle 1937–1948.

22 L'absence d'inventaire monumental pour les régions alpines de la France et de l'Italie est très grave. Du côté italien où la publication de l'inventaire, inaugurée en 1911 par Aosta de P. TOESCA, a été depuis longtemps interrompue, on peut recourir pour le Piémont aux catalogues *Arte e Storia in Val di Susa, Jacopo Jaquero e il Gotico Internazionale* (cit. note 2) et à toute une série de publications souvent patronnées par des banques, dont on citera, parmi les plus récentes: A. CAVALLARI MURAT, *Lungo la Stura di Lanzo*, Turin 1973; ID., *Tra Serra d'Ivrea, Orco e Po*, Turin 1976. – N. GABRIELLI, *Arte nell'antico marchesato di Saluzzo*, Turin 1974. – A. GRISERI, *Itinerario di una provincia* (Cuneo), Cuneo, s. d. [1974]. Pour la Vallée d'Aoste, les deux volumes du catalogue de Mgr BRUNOD (*La cathédrale d'Aoste*, Aoste 1975, *l'église de St-Ours à Aoste*, Aoste 1977). – Pour le Frioul on pourra utiliser le volume monumental *Affreschi del Friuli* de C. MUTINELLI, G. BERGAMINI et L. PERISSINOTTO (Udine 1973). – Du côté français: M. ROQUES, *Les peintures murales du Sud-Est de la France*, Paris 1961. – V. H. DEBIDOUR, *Trésors cachés du pays niçois*, Paris 1961. – G. SENTIS, *L'art du Briançonnais*, Grenoble 1970; les tomes du Congrès Archéologique de France sur la Savoie

que le type de production que les historiens de l'art ont l'habitude d'étudier est plutôt élitare et ne permet pas un discours quantitatif²³.

Il n'est donc pas possible d'entreprendre des comparaisons satisfaisantes, voire des synthèses. Mais il faudrait aussi écarter la conclusion la plus immédiate, la plus facile qu'on pourrait en tirer: attendons que ces études particulières se fassent avant d'essayer d'esquisser un discours d'ensemble. Je crois que, même au début d'un travail, même quand on cherche à éclairer une situation particulière, il faut adopter une optique pour ainsi dire globale, partir d'hypothèses explicitement formulées, quitte à les modifier ou à les abandonner ensuite, envisager les problèmes de façon à ne pas se laisser distraire par le particularisme du cas isolé. A partir d'un certain seuil, la méthode du «cas par cas» devient un danger. Il faudra donc procéder à partir d'hypothèses d'ensemble et soumettre les exemples choisis, à différentes époques et dans différentes régions des Alpes, à des questions semblables. Mon hypothèse de départ postule une certaine unité des phénomènes artistiques à l'intérieur de cette région pendant le Moyen Age, unité qui trouve sa justification dans l'existence de problèmes communs. De là découle la nécessité d'avoir toujours présent à l'esprit l'ensemble de la région quand il s'agit de définir un cas particulier.

Il s'agira de «questionner» le monument, qu'il s'agisse d'une fresque, d'un vitrail, d'un édifice ou d'un manuscrit illustré. Quels sont ses auteurs, et d'où viennent-ils? Appartiennent-ils à une tradition locale déjà constituée (et depuis quand?) et, dans ce cas, comment se situent-ils par rapport à cette tradition? Sont-ils des artistes itinérants et dans ce cas à quelle tradition, à quels prototypes se rattachent-ils? Quels ont été les commanditaires (individus, collectivités, etc.)? Quelle était la condition de l'endroit au moment où l'œuvre a été produite? Se trouvait-il sur l'axe d'une route, ou, s'il s'agit d'une œuvre produite dans et pour un centre urbain, quelle était à l'époque la situation politique et socio-économique de ce centre? Était-il le siège d'un pouvoir politique ou spirituel, y avait-il une activité commerciale qui se manifestait dans des marchés ou des foires dont la renommée s'étendait au-delà de la région? Quelle était sa situation démographique?

Il s'agit là de questions élémentaires auxquelles bien d'autres pourraient venir s'ajouter. Mais quiconque a essayé d'y répondre sait à quel point elles posent des problèmes difficiles, voire impossibles à résoudre. Face à un objet mobile, il s'agira tout d'abord d'en identifier la provenance; mais même si on

(CXXIIIe session 1965, Paris 1965) et le *Dauphiné* (CXXXe session 1972, Paris 1974), et les volumes de C. GARDET, *La peinture du Moyen Age en Savoie*, Annecy 1965–1969.

23 Déjà F. ANTAL remarquait dans l'introduction de son texte fondamental *Florentine Painting and its Social Background*, Londres 1947 (note 11), les difficultés de travail qu'entraînent les limitations fondées sur le critère de «qualité» et apportées par les historiens de l'art au «corpus» des œuvres étudiées. Depuis lors la situation a partiellement changé (on pourrait évoquer à ce propos la discussion, particulièrement vive en Italie, sur le concept de «bien

arrive à éclaircir ce point, bien d'autres questions resteront sans réponse, faute d'enquêtes exhaustives sur l'histoire démographique, sur celle de l'économie et des communications. Ce type de recherche aura malgré tout l'avantage de nous éviter toute remarque vaguement teintée de racisme, comme celle concernant un prétendu besoin d'isolement particulier à l'«homme alpin», ou des considérations sur les manifestations artistiques situées délibérément à l'écart de grandes routes, dont est riche la grande synthèse sur les sociétés alpines d'Adolf Günther²⁴.

En effet, ce qui est aujourd'hui à l'écart ne l'était pas nécessairement il y a bien des siècles, et c'est grâce aux monuments que nous arrivons parfois à reconstituer le tracé oublié d'une ancienne route. Sur ce point, le cas de la petite église de Grissian est éloquent²⁵. Elle surgit à un endroit parfaitement isolé qui domine de très haut le Vallée de l'Adige et qu'on atteint par une route assez mauvaise. La décoration picturale de l'intérieur compte parmi les chefs d'œuvre de l'art européen du début du XIIIe siècle, de ce moment très particulier, teinté de souvenirs classiques et nourri de subtiles observations naturelles qui se situe entre le roman et le gothique et auquel, récemment, on a voulu conférer la dignité de style autonome, le style 1200, justement²⁶. Or, ce qui apparaît aujourd'hui comme un site isolé d'un incomparable charme pittoresque se présentait autrefois comme une exploitation agricole très importante, traversée par une haute route qui mettait en communication Meran et les terres au-delà de l'Adige, le «Überetsch», et par là deux grandes puissances féodales de la région, les comtes du Tyrol et ceux d'Eppan. Les fondateurs de l'église, et par la suite ses protecteurs, étaient les seigneurs de Marling, près de Meran. A l'isolement actuel s'oppose donc la grande importance économique et stratégique d'autrefois. Si cette circonstance n'explique pas l'art du grand maître de Grissian, elle permet au moins de comprendre qu'on ait fait appel à un artiste novateur et d'une telle qualité. Il ne s'agissait pas en effet du petit sanctuaire d'une modeste communauté agricole, mais d'une importante fondation nobiliaire située à un endroit clé.

culturel», voir à ce propos A. EMILIANI, *Una politica dei beni culturali*, Turin 1974; les critères suivis dans les «Campagne di rilevamento dei beni artistici e culturali dell'Appennino», organisées par la «Soprintendenza alle Gallerie» de Bologne, ou la recherche de C. COUSIN, «Catalogue des peintures rurales de Franche-Comté au Moyen Age», dans: *Information d'Histoire de l'Art* 1975, pp. 80–85). Mais les conséquences de la longue hiérarchisation des objets se font encore sentir lourdement.

24 A. GÜNTHER, *Die alpenländische Gesellschaft als sozialer und politischer wirtschaftlicher und kultureller Lebenskreis*, Jena 1930.

25 Sur les fresques de Grissian: F. BOLOGNA, *La pittura italiana delle origini*, Dresde 1962, pp. 71sq. – N. RASMO, *San Giacomo a Grissiano*, Bolzano 1965; ID., *Affreschi medievali Atesini*, cit. passim. – O. DEMUS, «European Wall Painting around 1200», dans: *The Year 1200. A Symposium*, New York 1975, p. 105.

26 *The Year 1200. A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, New York 1970; *The Year 1200. A Symposium* (cit. note 25).

Abandonnons maintenant les considérations générales pour choisir des cas précis qui puissent nous introduire à l'art de l'Europe alpine pendant le Moyen Âge.

Au cours du VIII^e et du IX^e siècle, une politique suivie de contrôle et de colonisation des Alpes amène la multiplication des monastères dans la zone occidentale comme dans la zone orientale. Les rois francs, et par la suite les empereurs, y joueront un rôle important. C'est à un haut dignitaire franc, Abbon, recteur de la Maurienne et de la vallée de Suse, qu'on doit, en 726, la fondation de l'abbaye de la Novalaise, située à un point stratégique de la route du Mont-Cenis et qui permettait de contrôler les communications entre les deux vallées alpines. Le monastère naît donc de la convergence d'un propos carrément politique, dans le plus vaste programme du *regnum francorum*, et d'intentions religieuses. Deux ans auparavant, le Wisigoth Pirminus, fuyant l'Espagne occupée par les Arabes, avait fondé, grâce au soutien économique de Charles Martel, le monastère de la Reichenau, dont les moines, à leur tour, fondèrent en 731 la puissante abbaye de Pfäfers sur la route des cols de la Rhétie. Le même Charles Martel avait d'autre part financé en 720 la reconstruction de l'abbaye de St-Gall. On pourrait multiplier les exemples de ces monastères alpestres, de Cazis à Schänis, à Disentis, à Mistail, à Müstair, situés dans des lieux stratégiques qui permettent de contrôler le système des cols des Grisons.

Ce phénomène n'est pas exclusivement alpin, tant s'en faut. Mais la multiplication des fondations à un moment déterminé (au temps de Charles-Martel comme à celui de Charlemagne) demande que la question soit envisagée globalement, soit au niveau de la construction et de la décoration des édifices, soit au niveau de l'éventuelle constitution de centres de production artistique («scriptoria» et autres). On peut donc s'interroger sur les aspects unitaires du phénomène, sur l'origine des artistes, sur les prototypes qui les ont influencés, etc. Là encore, les matériaux sont loin d'être rassemblés. Il semble cependant que Milan ait exercé pendant quelques siècles une influence dominante, en accord avec le rôle capital que le siège métropolitain lombard a joué dans la région alpine dans son entier, pendant le Haut Moyen Âge, au niveau religieux et culturel, et ceci malgré les péripéties politiques qui ont peu à peu éloigné les diocèses alpins (Aoste au début du IX^e siècle, Coire en 843) de leur ancienne métropole. Un élément capital de cette influence a été le fait que l'activité artistique de la ville lombarde n'a presque pas connu d'interruption dès l'instant où elle fut érigée en capitale de l'Empire d'Occident jusqu'à l'époque othonienne. On y trouvait des ateliers, des spécialisations, une division du travail assez poussée, des commandes.

L'influence milanaise se manifesta soit dans les formes architecturales, soit dans celles de la peinture. Le modèle rhétique de l'église-salle à trois absides dont nous trouvons des exemples célèbres dans les Grisons, de Mistail à Müstair, est importé de Lombardie, même s'il vient de plus loin, de

l'Orient chrétien; les fresques de Müstair et de la chapelle de Malles sont d'origine lombarde²⁷. Pour témoigner de la continuité de cette influence pendant la période othonienne et romane, on pourrait citer les fresques d'Aoste, celles de Civate, de Negrentino et de la Novalaise, ou les émaux extraordinaires de la reliure de l'Évangélaire de Chiavenna. Il est vrai qu'on connaît, à la même période, des propositions alternatives: les fresques de Naturns ou les enluminures de l'Évangélaire d'Innichen (actuellement à la Bibliothèque universitaire d'Innsbruck).

Or, le monastère de Müstair, comme la chapelle de Malles, furent fondés en relation avec la cour carolingienne. St-Prokulus à Naturns, par contre, était la petite église d'une communauté agricole²⁸, tandis que le manuscrit d'Innichen a été peint dans le scriptorium du monastère de St-Candidus fondé par le dernier roi de Bavière, Tassilo, et contrôlé à l'époque par l'évêque de Freising²⁹.

Une première constatation s'impose: dans les ensembles directement liés à la cour carolingienne, le point de référence est Milan, tandis que dans les autres, les influences viennent plutôt de Salzbourg ou de St-Gall, quand ils ne remontent pas directement de Rome.

Dans ces divers cas, il semble qu'on ne puisse pas parler d'une culture artistique autochtone; à ce moment, nous n'avons pas un «art alpin» avec un «trend» bien défini, mais plutôt différents paradigmes; déjà à cette époque, les Alpes représentent bien des lieux privilégiés de passages culturels; un terrain de côtoyement plus que de rencontre.

Venons-en maintenant à un moment ultérieur, à la deuxième moitié du XIIe siècle et au début du XIIIe. Au moins pour une des régions de l'aire alpine, la haute vallée de l'Adige, nous avons à cette époque des données suffisantes pour suivre la naissance et le développement d'une culture artistique et en analyser les composantes. Pour l'époque carolingienne, ces données faisaient dans l'ensemble encore défaut, les exemples, pour la peinture au moins, étaient trop limités. Vers 1200, la situation est plus satisfaisante.

Pour un historien de l'art, essayer de restituer une situation du passé est souvent une entreprise désespérée. Il s'agit d'identifier des prototypes, qui ont le plus souvent disparu, à partir de quelques traces relevées dans des œuvres secondaires. Il s'agit de reconstituer des filiations, des séries qui sont arrivées jusqu'à nous extrêmement perturbées, souvent privées de plusieurs chaînons³⁰. Dans le cas du «microclimat» artistique de la vallée de l'Adige,

27 Sur le rôle et l'influence de Milan pendant le haut Moyen Age dans la région alpine: H. SEDLMAYR, *Probleme der Kunst in den Alpen ...* (cit. note 1).

28 CH. EGGENBERGER, «Die frühmittelalterlichen Wandmalereien in St. Prokulus zu Naturns», dans: *Frühmittelalterliche Studien VIII* (1974), pp. 303–350.

29 Sur l'Évangélaire d'Innichen (Innsbruck, Universitätsbibliothek, Cod. 484), voir le catalogue de l'exposition *Suevia Sacra* (Augsbourg 1973), n. 154, p. 168.

30 G. KUBLER, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven 1962, p. 40.

nous tenons, quoique appauvri et maltraité par les injures du temps et les restaurations des hommes, un prototype: l'ensemble, très mutilé, des fresques de l'église abbatiale de Marienberg, située à quelques kilomètres à peine des hauts lieux carolingiens de Malles et de Müstair. Qu'à l'intérieur d'un périmètre si limité se soient concentrées, dans l'espace d'à peu près quatre siècles, tant d'œuvres d'art, n'est pas dû au hasard. Il s'agit bien là d'une importante croisée de chemins: celui qui menait d'Aquileia à Augsbourg par le Reschenpass, l'ancienne voie romaine Claudia Augusta, celui qui faisait communiquer, par la Vallée de Müstair et l'Ofenpass, la vallée de l'Adige avec les vallées rhétiques, celui enfin qui reliait le bassin lombard de l'Adda avec le bassin de l'Adige à travers le Wormser Joch, le Col de Santa Maria.

La chronique de l'abbé Goswinus de la fin du X^{IV}e siècle nous permet de connaître les circonstances de la commande des fresques de Marienberg³¹. L'abbaye fût fondée par des «seigneurs de la route», les comtes de Tarasp. Udalricus et Uta de Tarasp s'étaient fait représenter dans la crypte, lui *in forma peregrini, palmam marinam in manu tenentis, copertus seu indutus veste hirsuta*, elle *cuculla, sive monastico habitu induta*. Dans cette galerie de portraits avait pris place aussi l'évêque de Coire, qui avait consacré la crypte. Le réformateur des couvent de St. Luzi, de Müstair, Cazis, Schänis était représenté avec l'inscription *Presul Adelgotus ad cuncta decencia promptus – consacrat hanc cryptam, divinis usibus aptam*.

Ces images ont presque totalement disparu, mais, dans la calotte de l'abside, subsiste, quoique restauré, un Christ en Majesté, entouré de chérubins, d'archanges et des deux princes des apôtres. L'artiste a formalisé d'une façon saisissante la hiérarchie de la cour divine. Les bandes de couleur du fond ont perdu toute allusion aux différentes zones du paysage, elle marquent par contre la position des personnages par rapport au trône du Seigneur: plus près de Lui les chérubins, puis les archanges, enfin les apôtres qui posent leur pieds sur la terre. Le peintre qui a travaillé à Marienberg venait du Nord, peut-être de Souabe, d'Ottobeuren d'où provenaient les premiers abbés de la fondation des comtes de Tarasp. Il est significatif que les commanditaires aient fait appel à un artiste qui est parvenu à évoquer d'une façon souveraine le caractère aristocratique, féodal de ce milieu. Tout y est, la hiérarchisation, l'élégance poussée à l'extrême, l'impassibilité des personnages dans une atmosphère de «revival» othonien. Et le souvenir impérial n'est pas accidentel. Les liens étaient très étroits, en effet, entre des seigneurs de la route comme les comtes de Tarasp, qui contrôlaient, à travers les cols, le passage en Italie, et la cour impériale: à plusieurs reprises dans ces mêmes années, l'empereur Frédéric Barberousse traverse les Alpes.

Un certain nombre de traits caractéristiques de ce maître semblent s'être

31 GOSWIN, *Chronik des Stiftes Marienberg, Tiroler Geschichtsquellen II*, Innsbruck 1880. – N. RASMO, *Affreschi medievali Atesini*, p. 239.

imposés au milieu artistique local, mais dans le monument que nous pouvons considérer, pour employer les mots de Kubler, comme le prochain «chaînon du collier», c'est-à-dire dans la décoration de la chapelle de Hocheppan, le nid d'aigle des comtes d'Eppan, eux aussi des puissants seigneurs de la vallée, d'autres éléments semblent percer³²: les influences byzantines apparaissent très fortes dans l'emploi prononcé des lumières, dans le modelé du drapé, dans les expressions, dans l'ornement. Derrière ces peintures, il y a donc d'autres prototypes que celui de Marienberg. Or, une découverte récente vient de nous révéler la présence d'une œuvre qui jusqu'ici n'existait qu'à l'état de conjecture, à partir des conséquences qu'elle avait eue. Il s'agit des peintures exécutées par un peintre byzantin dans l'église de Maria-Trost à Untermais, actuellement un faubourg de Meran³³. Cette dernière ville commença à prendre de l'importance au cours de la deuxième moitié du XIIe siècle. C'est près d'elle que fût construit à cette époque le château Tyrol, qui donna le nom à la région toute entière; c'est d'ici que se développa la puissance des comtes qui, au cours du XIIIe siècle, parvinrent à imposer leur autorité aux autres seigneurs et mêmes aux puissants évêques de Brixen et de Trente; ici enfin que se déroulaient deux foires annuelles qui attiraient marchands et acheteurs d'Allemagne et d'Italie. Il est donc probable que les comtes du Tyrol, dont l'un avait été compagnon d'armes de Barberousse en Italie, avaient passé commande à un peintre grec pour décorer l'église près de laquelle se tenait une des célèbres foires.

Le fait de trouver un artiste byzantin travaillant dans les Alpes ne constitue pas, d'ailleurs, un cas isolé: quelques décennies plus tard une équipe d'artistes, provenant également de la province byzantine, travaillera dans l'église de Saint-Martin à Aime, en Tarentaise; détail significatif, ces mêmes artistes avaient précédemment décoré l'intérieur du Baptistère de Parme³⁴. Il s'agissait donc d'un véritable atelier itinérant qui se déplaçait du Sud au Nord en suivant la «Via Francigena». Et pour revenir à la région orientale des Alpes, nous trouvons à l'œuvre dans l'église de Matrei, l'enclave salzbourgeoise dans le Tyrol oriental, un artiste qui s'était formé dans le milieu byzantinisant de Padoue, à côté des peintres de manuscrits³⁵. Le cas du peintre de Maria-Trost n'est donc pas isolé ni exceptionnel. Il est plus précoce toute-

32 N. RASMO, *Affreschi medievali Atesini*, p. 240; S. BETTINI, «Le Vergini di Castell'Appiano», dans: *Studi di Storia dell'Arte in onore di A. Morassi*, Venice 1971, pp. 18-22. – O. DEMUS, *European Wall Painting around 1200*.

33 N. RASMO, *Affreschi medievali Atesini*, pp. 48sq., 239sq.; ID., «Neue Beiträge zur romani-schen Wandmalerei im Vintschgau», dans: *Jahrb. d. österr. byz. Gesellschaft XXII* (1972), pp. 223-227. – E. THEIL, *Maria-Trost-Kirche in Untermais, Meran*, Bolzano 1975.

34 O. DEMUS, *La peinture murale romane*, Paris 1970, pp. 62 et 147. – C. BERTELLI, «Zametki ob ikone Bogomateri Odigitrii iz cerkvi San Luka bis Bolov'i», dans: *Vizantija* (Mélanges V. Lazarev) 1973, pp. 415-420.

35 I. HÄNSEL-HACKER, *Die Fresken der St. Nikolauskirche bei Matrei* (cit. note 11). – O. DEMUS, *La peinture murale romane*, pp. 238sq.

fois que celui d'Aime ou celui de Matrei, et, à la différence de ces deux derniers, il entrera, comme élément constitutif, dans la naissance d'une tradition picturale. Car c'est bien un phénomène de ce genre qui se manifeste dans le Tyrol du Sud entre les années 1160 et 1210 environ. Les éléments qui en témoignent sont encore faibles, répétitions de menus détails, citations au niveau iconographique, formel, etc., mais face à la situation carolingienne et à ses ateliers itinérants, face à la situation contemporaine dans d'autres régions des Alpes, il y a maintenant au Tyrol un espace suffisant pour permettre à des artistes non seulement de s'arrêter au passage, mais de résider dans la région (au début du XIII^e siècle, l'évêque de Brixen avait un peintre de cour du nom de Hugo qui l'accompagnait même dans ses voyages³⁶) et cela présuppose l'existence de commandes importantes, liée à la présence dans cette aire de nombreuses et puissantes lignées aristocratiques. Au Nord c'étaient les comtes de Tarasp, fondateurs de Marienberg, protecteurs de Müstair, puis, autour de Meran, les comtes du Tyrol, les comtes d'Eppan, les seigneurs de Marling qui firent décorer l'église de Grissian.

Le mystérieux commanditaire de fresques carolingiennes de Malles avait fait peindre son image sur la paroi de l'abside. L'exemple va faire école: à Marienberg, à Müstair les images des donateurs se multiplient³⁷. La fragmentation féodale propre aux zones de montagne répète et augmente les occasions de commandes. La suprématie absolue atteinte au cours du XIII^e siècle par les comtes du Tyrol marquera un temps d'arrêt dans ce développement.

La production artistique dans les régions alpines au cours du XIV^e siècle n'a jamais fait l'objet d'une étude d'ensemble. Pourtant un survol de l'histoire de la peinture, même conduit d'une façon très schématique, serait riche d'enseignements. Dans un premier moment, les formules gothiques qui arrivent directement de France ou qui sont transmises, fortement transformées, par des centres-relais de l'Allemagne méridionale tels que Constance, connaissent une diffusion généralisée sur l'ensemble de l'arc alpin, du Piémont au Tyrol, éliminant par là les résistances qui subsistent du système figuratif roman (particulièrement fortes en Lombardie)³⁸. Très tôt com-

36 N. RASMO, *Affreschi medievali Atesini*, passim, particulièrement p. 241, note.

37 Au IX^e siècle à Malles sont représentés un seigneur laïque et un religieux; à Marienberg – comme on l'a vu – étaient représentés Ulrich et Uta de Tarasp et l'évêque de Coire Adelgotus; à Müstair, dont le décor carolingien des absides a été repeint à la fin du XII^e siècle, est représentée la donatrice Friderun (de Kressenbrun).

38 Pour la pénétration de la peinture gothique au Piémont (Sant'Antonio di Ranverso, Vezzolano), cf. E. CASTELNUOVO, «Appunti per la storia della pittura gotica in Piemonte», dans: *Arte Antica e Moderna* 1961, pp. 97–111; pour le Tyrol du Sud: N. RASMO, *Affreschi medievali Atesini*, pp. 117sq. Particulièrement pour les peintures murales de l'église de la Madeleine à Bolzano (déposées, et actuellement au Musée de cette ville); en Suisse, ce moment de la peinture gothique est représenté, entre autres, par les peintures murales de «Maître de Waltensburg» (CH. SIMONETT, «Der Meister von Waltensburg», dans: *Nos Monuments d'Art et d'Histoire* 1963, pp. 103–111).

mence la pénétration des formules giottesques, mais il reste encore à étudier de quelle façon cette pénétration a pu se dérouler, quelles œuvres de Giotto les artistes ont utilisées comme modèles, de quelle façon des équipes itinérantes se sont constituées. Tout d'abord nous trouvons des peintres qui s'inspirent des fresques de la vie de Saint-François de Giotto dans la basilique supérieure d'Assise (histoires des saintes Liberata et Faustina à Côme, fresques dans la Cathédrale de Trente³⁹); par la suite on est en présence d'équipes de peintres qui ont trouvé dans la chapelle des Scrovegni à Padoue leur modèle et qui ont tiré de ce cycle giottesque un répertoire de scènes et de personnages⁴⁰. Après la vague giottesque qui a considérablement réduit la complexité de ses modèles, c'est le moment des Bolognais. Le voyage de Vitale da Bologna à Udine et dans le Nord de l'Italie (1349) a pu avoir une grande importance, mais parfois la pénétration bolognaise est antérieure à cette date. Par la suite viendra le moment des Lombards, des Véronais, des peintres de Padoue. Une recherche sur les commanditaires pourrait amener des résultats intéressants, ce qui est le cas à Bolzano, par exemple. Ici nous trouvons dans l'église des Dominicains⁴¹ un ensemble de fresques dont les caractères giottesques évidents contrastent avec les traits gothiques et linéaires qui distinguent bien des peintures de la région environnante. L'explication la plus simple à laquelle on a recours pour expliquer leur présence est d'invoquer la proximité relative des villes foyers de l'art renouvelé d'Italie, Padoue ou Vérone; mais il ne s'agit que d'une simple constatation et non d'une explication. La proximité est un facteur qui peut jouer un rôle, mais aussi ne pas le jouer. Pour en faire épanouir les virtualités, il faut que les artistes voyagent, que les commandes se fassent, et c'est là le point qu'il faut retenir: l'intérêt manifesté par des commanditaires de Bolzano à l'égard de la nouvelle peinture, et ceci au moment même où les liens politiques avec les territoires de langue italienne sont plus faibles. En effet, à la fin du XIII^e siècle, la mainmise des comtes du Tyrol sur la ville était totale et les liens avec la principauté épiscopale de Trente étaient réduits à leur aspect purement religieux.

On peut encore avancer l'argument de l'origine des commanditaires. Nous trouvons en effet parmi eux à plusieurs reprises des noms italiens, mais les

39 Pour les fresques de Como: G. A. DELL'ACQUA et S. MATALON, *Affreschi lombardi del Trecento*, Milan 1963, p. 359. Pour celles de Trente: N. RASMO, *Affreschi medievali Atesini*, pp. 126sq. – M. COVA, «La «Dormitio Virginis» nel Duomo di Trento. Una proposta per il primo giottismo in terra trentina», dans: *Studi Trentini di Scienze Storiche* LII (1973), pp. 343–355.

40 Sur les équipes itinérantes de maîtres giottesques, voir F. ZERI, «Una «Deposizione» di scuola riminese», dans: *Paragone* 99 (1958), pp. 46–54. – F. FLORES D'ARCAIS, «Affreschi Trecenteschi nel Feltrino», dans: *Arte Veneta* XX (1966), pp. 66sq. – F. ZULIANI, «Per la diffusione del giottismo nelle Venezie e nel Friuli. Gli affreschi dell'abbazia di Sesto al Reghena», dans: *Arte Veneta* XXIV (1970), pp. 1sq. – C. FURLAN, «Precisioni sulle vicende critiche del ciclo «giottesco» nella Badia di Sesto», dans: *Noncello* 1972, n. 34, pp. 87–102.

41 N. RASMO, *Affreschi medievali Atesini*, pp. 128sq.

commandes les plus importantes viennent d'une famille qui, tout en étant d'origine florentine (les Botsch, originellement Bocci), s'était parfaitement intégrée au milieu tyrolien et dont les membres étaient des banquiers et de très hauts dignitaires de la cour. En réalité, les grands bourgeois de Bolzano apprécient la nouvelle peinture non pas à cause de son origine italienne, mais à cause de sa manière nouvelle de concevoir la représentation.

Comme les grands banquiers florentins avaient reconnu en Giotto leur artiste et avaient bientôt compris et profondément ressenti en quoi la nouvelle façon d'organiser l'espace pictural avait des liens avec les fondements rationnels et arithmétiques de leur culture⁴², de même les banquiers de Bolzano s'adressent-ils à des maîtres qui s'étaient formés à Padoue dans le sillage de Giotto. Et comme ailleurs, les ordres prêcheurs avaient su apprécier le caractère percutant du répertoire des images et les exemples presque tangibles, utilisables au niveau du sermon pour frapper l'imagination du fidèle, pour occuper d'une façon permanente sa mémoire⁴³. Ce sont les Dominicains et les Franciscains de Bolzano qui vont accueillir dans leurs églises, dans leurs chapelles, dans leurs cloîtres, les premiers exemples de la nouvelle peinture.

Jusqu'à quel point cette situation peut-elle rencontrer des analogies dans la vaste région des Alpes, et jusqu'à quel point une carte des foyers d'innovation artistique au XIV^e siècle dans cette région peut-elle se superposer à celle des centres bourgeois et commerçants? Cela reste à voir. Un fait est certain: la peinture du XIV^e siècle dans la ville marchande de Bolzano manifeste des caractères qui sont absents de la peinture qui se développe dans les centres féodaux environnants, tel que Meran, siège de la cour des comtes du Tyrol, ou Brixen, siège d'un puissant prince-évêque.

A la fin du XIV^e siècle et au début du XV^e, nous sommes confrontés, à l'intérieur de l'aire alpine, avec une situation nouvelle: l'affirmation triomphante d'un style cosmopolite riche et ambigu. Si, face à la rationalité de la peinture de Giotto, ce style suggérerait, par certains de ses aspects, un retour au gothique dans la représentation de l'espace, il trouve d'autre part des formules nouvelles et saisissantes pour représenter les éléments de la nature et poursuit un idéal profane qui s'exprime dans une sorte de laïcisation des sujets sacrés et dans la transcription des formes et des habitudes de la vie courtoise. Ce style va se répandre dans la zone alpine d'une façon apparemment irrésistible, dans les salles baronales des châteaux comme dans les plus humbles chapelles ou dans les cloîtres des grandes églises. Le même répertoire d'attitudes, de gestes, d'attributs courtois qui se déroule dans la repré-

42 F. ANTAL, *Florentine Painting and its Social Background*. – G. PREVITALI, *Giotto e la sua bottega*, Milan 1967. – R. SMITH, «Giotto: artistic realism, political realism», dans: *Journal of Medieval History* IV (1978), pp. 267–284.

43 F. YATES, *The art of memory*, London 1960.

sensation des chasses, des danses, des légendes chevaleresques sur les parois des grandes salles ou des pièces secrètes empreint les images dévotionnelles d'une chapelle: les saints ont la même démarche suavement altière que les preux et les dames; dans un décor de jardin, fermé par de petites murailles courtoisement crénelées, sous un pavillon, un Gabriel élégant et échevelé communique son annonce à Marie⁴⁴; avec la même grâce et le même savoir-faire, saint Michel terrasse le diable, saint Georges provoque le dragon dans un combat singulier tandis que les rois mages en habit d'apparat apportent leurs dons à l'enfant Jésus⁴⁴.

Encore une fois, le phénomène n'est pas typiquement alpin. La désignation même du nouveau style, le «gothique international», l'indique suffisamment. Le nouveau langage 1400 s'impose un peu partout en Europe et avec une vitesse de diffusion sans pareille. Dans la région alpine, toutefois, il trouve un accent particulièrement positif, pour ne pas dire enthousiaste, et une durée plus longue. Le morcellement des fiefs et, par conséquent, la multiplication des centres de commandes artistiques, les crises traversées dans certains cas par les organisations centralisatrices, l'exiguïté des groupes bourgeois dans les villes, l'intégration de ces mêmes groupes bourgeois dans les organes du pouvoir féodal, tous ces éléments font du domaine alpin une terre d'élection du gothique international. C'est le moment où les forces éparses de la féodalité pensent connaître un nouvel âge d'or, renouveler les fastes de la fin du XIIe siècle. L'heure de vérité s'approche qui va, tôt ou tard, marquer la fin des illusions d'autonomie, des rêves d'indépendance, mais pour l'instant, encore une fois, et dans une période où la conjoncture n'est pas particulièrement haute, les investissements artistiques sont à la mode⁴⁵.

Derrière les barrières dérisoires de cet univers courtois, derrière les remparts minuscules dignifiés par des créneaux héraldiques, une race différente s'approche: ce sont les «autres»: les paysans, les laboureurs, les mendiants, les gueux, les goitreux, les estropiés. Le gothique international a deux registres, le *sermo nobilis* et le discours plébéien. Et ceci est particulièrement évident dans le pays alpin où des tendances expressives très marquées se révèlent dans l'art de Jacopo Jaquerio en Savoie et au Piémont ou de Maître Wenzlaus à Riffian, près de Meran⁴⁶.

44 Je fais allusion dans ces lignes à des cycles courtois bien connus qui existent dans la région alpestre tels que ceux des châteaux de Fenis, en Vallée d'Aoste, de la Manta près de Saluce, de Runkelstein près de Bolzano, ou encore dans la chapelle des Missions à Villafranca Piemonte (sur ce dernier: N. GABRIELLI, «Aimone Duce pittore a Villafranca Sabauda», dans: *Studies in the History of Art dedicated to W. E. Suida*, Londres 1959, pp. 81-85). Sur ces aspects du «gothique international»: E. CASTELNUOVO, *Il gotico internazionale in Europa* («I Maestri del Colore», n. 254), Milan, s. d. [1968].

45 Sur le problème des investissements artistiques, voir les thèses stimulantes de R. S. LOPEZ, «Hard Times and Investments in Culture», dans: *The Renaissance, a Symposium*, New York 1953.

46 Sur Jacopo Jaquerio: A. GRISERI, *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Turin, s. d. [1965].

L'évêque de Trente Georges de Lichtenstein fit décorer la pièce du château où il aimait se retirer d'un cycle des mois, où les passe-temps des aristocrates alternent avec les travaux des paysans en haillons. Fait remarquable, ce cycle, malheureusement défiguré par un nettoyage maladroit du XVI^e siècle, remonte à une date très précoce, autour de 1405, antérieure aux célèbres représentations des Très Riches Heures du Duc de Berry. Derrière cet ensemble prestigieux, on peut découvrir un véritable concours de circonstances, tel qu'il pouvait se produire dans ce creuset de cultures qu'était l'aire alpine. En effet, l'évêque possédait un chef d'œuvre de l'enluminure lombarde de la fin du XIV^e siècle, un de ces «*Tacuina Sanitatis*», véritables encyclopédies des sciences naturelles, dont l'illustration représente le plus haut point atteint par l'observation naturelle du Trecento italien. Ce «*Tacuinum*» confisqué par le comte du Tyrol au moment où il occupa la ville, fut pendant des siècles un des joyaux de la bibliothèque d'Ambras, près d'Innsbruck; il est aujourd'hui à Vienne. Or, l'évêque Georges de Lichtenstein qui par ses dépenses artistiques et ses rêves impossibles d'autonomie politique représente, et d'une façon paradigmatique, le modèle même du comportement du «patron» de l'art «gothique international», employait à sa cour un peintre venu de Bohême. La rencontre de l'artiste issu du milieu aristocratique et tourmenté de la Prague des Luxembourg et du chef d'œuvre du naturalisme lombard, ainsi que la personnalité singulière du commanditaire, sont à la base de cet ensemble pictural dont l'importance pour l'art européen est grande et significative⁴⁷.

J'ai essayé de définir ailleurs le caractère principal de l'artiste travaillant dans les Alpes au X^e siècle, caractère marqué par la confrontation permanente de deux cultures, l'une montant du Sud, l'autre descendant du Nord⁴⁸. En ces termes, l'affirmation pourra paraître sommaire; mais si l'on cherche à lire parallèlement les œuvres qui ont survécu et les notices qu'on possède sur la vie des artistes, on verra que c'est souvent bien le cas.

Choisissons, par exemple, deux artistes qui travaillent pour la Cour de Savoie au temps d'Amédée VIII: Gregorio Bono et Jean Bapteur. L'un vient de Venise, l'autre de Fribourg; et tandis que le Fribourgeois découvre les grands monuments de l'art transalpin au cours du long voyage qu'il entreprend dans la péninsule en l'année 1427, à la suite du Maréchal de Savoie Manfred de Saluces, le Vénitien se déplace entre 1415 et 1418 de Chambéry

Sur Maître Wenzlaus: E. HANIEL, *Meister Wenzlaus von Riffian*. – J. WEINGARTNER, *Gotische Wandmalerei in Südtirol*, Vienne 1948. – N. RASMO, *Affreschi medievali Atesini* et le catalogue *Jaquero e il Gotico Internazionale* (cit. note 2).

47 B. KURTH, «Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient», dans: *Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes der k.k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege* 1911, pp. 3sqq. – O. PAECHT, «Early Italian Nature Studies», dans: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1950, pp. 13sqq. – N. RASMO, *Gli affreschi di Torre Aquila a Trento*, Rovereto 1952.

48 E. CASTELNUOVO, «Les Alpes, carrefour et lieu de rencontre» (cit. note 3).

à Lyon, à Avignon. Ces voies parallèles, mais de signe opposé, auront leur importance dans la physionomie particulière que la culture artistique viendra assumer à la cour d'Amédée VIII, cette plaque tournante dans les rapports Nord-Sud. C'est à ce moment que se précise une tradition picturale propre aux Etats de Savoie, où éléments lombards, avignonnais et germaniques se composent et se modifient sans s'annuler réciproquement. Cette culture, qui a ses haut-lieux à Sant'Antonio di Ranverso dans la vallée de Suse, à Fenis en Vallée d'Aoste, au château de La Manta près de Saluces, à Abondance, à Genève (à Saint-Germain et dans la chapelle des Machabées à la Cathédrale)⁴⁹ pourra se manifester bien au-delà des limites politiques de la région.

Ainsi trouvons-nous dans l'église de Saint-Barnard à Romans, près de Valence, des fresques étonnamment ressemblantes à la production piémontaise-savoyarde, et qui, comme pour témoigner des rapports avec la Provence, exhibent dans le fond une vue saisissante du Palais des papes. Peut-on y reconnaître l'œuvre de Gregorio Bono, qui était à Avignon en 1418? Ou celle de l'Avignonnais Robert Favier, qui travaille en 1426 à Saint-Antoine-du-Viennois, la maison-mère des Antonites, dont les rapports avec Sant'Antonio di Ranverso au Piémont sont très étroits? Ou encore celle de Giacomo Jaquerio?

C'est une situation somme toute semblable qui se présente dans le Tyrol du Sud. Véritable creuset de cultures artistiques, le cloître de la cathédrale de Brixen réunit autour de ses arcades, appelés par les commandes des chanoines du chapitre, des peintres locaux, d'autres venus de Lombardie, d'autres encore de Bohême. Une étude comparative de ce qui se passait à ce moment dans les Etats de Savoie et au Tyrol serait profitable. Parmi les problèmes qu'il faudrait aborder en parallèle, on notera celui de la construction et de la décoration des châteaux, les anciens édifices ne paraissant plus correspondre à l'image de la résidence prestigieuse, telle qu'on la concevait désormais. La cour est ainsi conçue dans le château de Fenis, en vallée d'Aoste, comme dans celui de Runkelstein, près de Bolzano, comme un espace unitaire à ciel ouvert, où le décor pictural confère aux murs extérieurs la chaleur et la richesse de la tapisserie.

Une série d'enquêtes parallèles devra porter sur les investissements artistiques, sur la vitesse de diffusion et la capacité de pénétration du nouveau style, sur la thématique enfin. Les grands exemples des cours de Bourgogne,

49 Les documents sur Jean Bapteur et Gregorio Bono ont été publiés par A. DUFOUR et F. RABUT: *Les peintres et la peinture en Savoie du XIIIe au XIXe siècle* («Mémoires et Documents, publiés par la Société Savoisienne d'Histoire et d'Archéologie» XII) 1870. Sur Bapteur: SH. EDMUNDS, «The Missals of Felix V and Early Savoyard Illumination», dans: *Art Bulletin* 1964, pp. 127-141; ID., «New Lights on Bapteur and Lamy», dans: *Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino* vol. 102 (1967/68), pp. 501-544. Sur la peinture de cette époque à la cour de Savoie: C. STERLING, «Etudes Savoyardes», I: «Au temps du Duc Amédée», dans: *L'Œil*, octobre 1969, pp. 2-19.

de Pavie ou de Vérone se reflètent et, comme par un phénomène de réfraction, semblent se multiplier dans les dizaines et dizaines de châteaux de l'aristocratie alpestre. Aspect significatif de cette situation: il n'y a, apparemment, pas de différenciations sensibles entre les œuvres commandées par des personnes appartenant à différents groupes sociaux. Le style néo-aristocratique 1400 exerce une hégémonie très nette. A ce moment, bourgeois nantis de Sterzing, banquiers de Bolzano, chanoines du chapitre de Brixen, communautés paysannes de Riffian, de Tramin et de Terlan rivalisent en commandes et s'adressent à des artistes qui s'expriment dans le même langage. Les différentes orientations artistiques qui s'étaient manifestées au XIV^e siècle à Bolzano, Brixen et Meran et qui parvenaient à rendre explicite la physionomie des centres – l'un à vocation commerciale, le deuxième siège d'un évêque et d'un chapitre très puissant, le troisième d'une petite cour féodale – semblent s'atténuer.

Une distinction pourra tout de même être faite entre le «grand style» d'un peintre comme Jaquerio, et le langage plus populaire de certains artistes que préfèrent des commanditaires moins fortunés et appartenant à de véritables ateliers itinérants.

Nous avons déjà eu l'occasion de rencontrer des ateliers itinérants aux XIII^e et au XIV^e siècles, mais la question se pose maintenant dans des termes différents.

Il ne s'agit plus de peintres venus d'ailleurs, des aires périphériques de l'empire byzantin, comme cela était arrivé pour les ensembles de Maria-Trost ou de Saint-Martin à Aime, ni des peintres venus de Padoue comme le peintre de Matrei au XIII^e siècle et, au XIV^e, les artistes qui travaillent à Bolzano. Cette fois, les ateliers itinérants sont formés par des artistes locaux, se rendant de chaque côté des Alpes, dans des endroits même assez éloignés entre eux, pour y exécuter des commandes. Un cas significatif est celui d'un peintre qui travaille en 1451 dans les Alpes Maritimes, à Auron, un hameau situé très haut en dessus de la vallée de la Tinée; on le retrouve dans la petite église du cimetière à Lusernetta, près de Torre Pellice, dans les «vallées vaudoises» du Piémont. Plus tard, un autre atelier travaille à San Benigno Canavese, près de Turin, et à Lanslevillard, dans la haute Maurienne; il laisse aussi des œuvres à Suse⁵⁰.

50 L'identification du peintre d'Auron (voir V. H. DEBIDOUR, *Trésors cachés du Pays Niçois*, cit. note 22) avec le fresquiste de Lusernetta a été faite indépendamment par G. Romano (voir catalogue *Jaquerio et il Gotico Internazionale*, cit. note 2) et par moi-même. Sur les ateliers itinérants: F. ENAUD, «Jean Baleison peintre», dans: *Art de France* 1962, pp. 93-111. – E. BREZZI, «Precisioni sull'opera di G. Canavesio. Revisioni critiche», dans: *Boll. della Soc. Piemontese di Arch. e Belle Arti* XVIII (1964), pp. 35-56. – Z. BIROLI, «Il formarsi di un dialetto pittorico nella regione ligure-piemontese», dans: *Boll. della Soc. Piemontese di Arch. e Belle Arti* XX (1966), pp. 115-125. – A. LANGE, «Notizie sulla vita di Giacomo da Ivrea», dans: *Boll. della Soc. Piemontese di Arch. e Belle Arti* XXII (1968). – E. ROSSETTI-BREZZI, «Momenti della pittura piemontese. Avigliana-San Maurizio Canavese», dans: *Boll. della*

A côté des artistes directement rattachés aux cours, ou de ceux qui travaillent plutôt pour les villes et les puissants chapitres urbains, comme le Fribourgeois Maggenberg, contemporain de Jaquierio, de Gregorio Bono et de Jean Bapteur⁵¹, on trouve des ateliers qui se constituent en principe sur une base locale et qui travaillent pour des communautés culturellement et économiquement plus modestes. Souvent le style adopté par ces ateliers est une réduction populaire du langage aulique des grands centres; il a tendance, dans un registre diminutif, à développer les caractères directs, quotidiens, qui étaient présents aussi dans le «sermo nobilis» du gothique international⁵².

Adaptation, traduction, diminution, tout cela ne doit pas automatiquement comporter une idée de retard culturel. Il arrive souvent que ces ateliers, au moins dans les premiers temps de leur activité, introduisent, dans la région où ils opèrent, des nouveautés significatives. A travers leurs œuvres, on suit le passage de l'hégémonie du «style 1400» avec ses connotations courtoises, au réalisme des grands novateurs flamands.

La pénétration de l'influence flamande, les résistances qu'elle a pu susciter, ses rencontres avec le nouveau système des formes montant du Sud: voici encore un terrain où la prospection minutieuse des Alpes, une prospection qui fasse sortir les monuments de leur isolement, qui parvienne à les situer dans un tissu connectif plus vaste, apporterait des lumières nouvelles.

De ces rencontres, de ces résistances, de ces oppositions, quelque chose de très grand pourra naître. En 1456, les paroissiens de Sterzing, la ville-étape sur la route du Brenner enrichie par le trafic et par ses mines de plomb et d'argent, commandent pour leur église un maître-autel à Hans Multscher, un des artistes les plus célèbres de l'Allemagne méridionale et en même temps l'un des premiers à avoir introduit en territoire germanique les nouveautés des grands flamands⁵³. Le réalisme brutal jusqu'au grotesque de l'atelier de Multscher suscitait l'admiration des bourgeois de Sterzing, qui s'imposèrent des taxes pour pouvoir offrir à leur église une œuvre d'un tel prestige. Cela semble un cas de colonialisme artistique: un colonialisme qui s'explique non pas au niveau externe de l'imposition mais à celui, plus ambigu et plus subtil parce qu'en apparence librement choisi, du goût. Ce n'était pas la première fois qu'un cas pareil se présentait dans la région – Bolzano n'avait-elle pas été colonisée par des peintres italiens au XIV^e siècle? – et ce ne sera sûrement pas le dernier. Mais voilà qu'une trentaine

Soc. Piemontese de Arch. e Belle Arti XXV–XXVI (1971/72), pp. 35–53. – G. ROMANO, «Giovanni Canavesio», dans: Dizionario biografico degli Italiani XVII, Rome 1974, pp. 728–731. – Catalogue de l'exposition Valle di Susa. Arte e Storia (cit. note 2).

51 Sur Pierre Maggenberg, G. TRÖSCHER, *Burgundische Malerei*, pp. 308sq. (avec la bibl. antérieure), M. GRANDJEAN, *La cathédrale de Lausanne*, Lausanne 1977.

52 Un cas intéressant de réduction populaire du «gothique international» est celui de Jacques d'Ivrée étudié par A. LANGE, *Notizie sulla Vita di Jacopo da Ivrea* (cit. note 50).

53 N. RASMO, *Der Multscher-Altar in Sterzing*, Bolzano 1963.

d'années plus tard, c'est un artiste des Alpes qui devient célèbre bien au-delà de sa région. Ce sera à cet artiste-là que les bourgeois de Salzbourg viendront commander le maître-autel de leur église paroissiale qui devait, dans leurs intentions, égaler en richesse, importance et beauté la prestigieuse cathédrale de l'évêque, leur seigneur tout-puissant.

Or, si nous expliquions les qualités extraordinaires de l'art de Michael Pacher – car c'est de lui qu'il s'agit – et par là son succès international, à travers sa profonde identification à la nature alpine, nous tomberions dans un déterminisme ridicule. Encore une fois, il s'agit d'envisager les problèmes de façon dynamique et non pas statique, de comprendre ce que les hommes, et par là les artistes, ont su tirer d'une situation et non pas d'enregistrer ce que cette situation leur a imposé. Dans ce sens, la situation de Pacher, son superbe dialogue avec les cultures artistiques de l'Italie du Nord et de l'Allemagne du Sud, sa création d'un langage nouveau qui tient compte dialectiquement des différentes potentialités existant dans la région des Alpes, plutôt que d'en subir passivement les prédéterminations, représente le point le plus haut d'une histoire complexe et tourmentée. Mais d'une histoire faite de dialogues, de confrontations, de rencontres, mais non d'orgueilleuses solitudes, de singularités, d'isolement.