

CIRCULATION DES MODÈLES ICONOGRAPHIQUES ENTRE LES ALPES ET LA MÉDITERRANÉE : QUELQUES EXEMPLES RELATIFS À LA PASSION DU CHRIST

Les rapports politiques, commerciaux et culturels qui unissent la Ligurie occidentale, le Piémont et la France méridionale jusqu'aux contreforts des Alpes Maritimes au XV^e siècle sont attestés par la présence en ces lieux de fresques caractérisées par un style et une iconographie communs : il s'agit surtout de fresques qui représentent soit des sujets du Nouveau Testament, soit des épisodes de la vie des saints (surtout des saints Georges, Sébastien, Antoine et Jean-Baptiste, envers lesquels la dévotion était très fervente), soit de sujets moralisants avec la représentation des Vices et des Vertus¹.

C'est dans ce contexte que s'inscrit, dans la deuxième moitié du XV^e siècle, le peintre Giovanni Canavesio, prêtre originaire de Pignerol (prov. Turin) qui travaille dans une zone comprenant le Piémont occidental, la basse Savoie, l'ancien comté de Nice et la Ligurie occidentale. Ce peintre est un « fils » de ce Piémont qui, au XV^e siècle, est encore très lié au Gothique International, c'est-à-dire à un art qui s'était développé sous l'influence des cours².

1. À ce propos, voir les fresques des églises de S. Fiorenzo à Bastia Mondovì, de la Mission à Villafraca Sabauda, de Saint Sébastien à Venanson et de Celle Macra.

2. En ce qui concerne l'artiste les informations ne sont pas nombreuses et elles concernent surtout les œuvres signées et datées qui nous permettent de comprendre quelque moment de son activité et de sa vie d'artiste-itinérant ; au contraire, les éléments qu'on peut tirer des documents d'archives sont insuffisants et contradictoires : on trouve un *magister Johannes Canavexii pictor* pour la première fois en 1450 à Pignerol ; puis il n'y a plus de données sûres jusqu'au 28 janvier 1472, date à laquelle le peintre est cité dans un acte notarié à Albenga, à propos de l'exécution d'une peinture sur panneau de bois destinée à un commanditaire de Oristano aujourd'hui perdue. Pour cette raison, considérés les vingt-deux années de silence qui séparent ces deux textes, il faut se demander si le Giovanni Canavesio cité dans le document de 1450 et celui qui a travaillé à Albenga sont le même artiste ou non. Voir A. CAFFARO, « Pittori ed altri artisti medievali » dans *Bolletino Storico Bibliografico Subalpino* 1896, p. 155-156.

Canavesio a laissé des témoignages de son activité à Saint-Étienne-de-Tinée où, dans la chapelle de Saint Sébastien, il réalise des fresques en collaboration avec Giovanni Baleison³: sur la base de considérations stylistiques la critique d'art attribue au peintre de Pignerol la *Crucifixion avec un donateur*. En 1482 il exécute la majeure partie de la décoration de la chapelle de Saint Sébastien à Pigna, avec la *Passion*, le *Jugement Dernier* et les *Docteurs de l'Église*; en 1492, dans le sanctuaire de Notre-Dame des Fontaines à La Brigue, il mène à terme un cycle de la *Passion* plus étendu sur les murs latéraux et il exécute le *Jugement Dernier* sur le mur d'entrée. En ce qui concerne la *Passion* peinte sur la voûte du chœur et sur la paroi du fond de l'église de Notre-Dame des Douleurs à Peillon, bien qu'il n'y figure pas de signature et que l'on n'ait conservé aucun document, une bonne partie de la critique, sur la base de considérations iconographiques et stylistiques, est d'accord pour l'attribuer à Canavesio lui-même.

Giovanni Canavesio a été aussi peintre de tableaux: il faut rappeler les deux polyptiques qui représentent la *Vierge avec l'Enfant Jésus* (à Turin et à Verderio Superiore) et celui de *Saint Michel* (à Pigna), sa dernière œuvre signée et datée de 1500.

Comme il résulte à l'évidence des cycles de fresques qui ont pour objet la *Passion du Christ* et le *Jugement Dernier*, le peintre se réfère souvent à l'art du Nord⁴; ce qui s'explique parce que le Piémont constituait un carrefour culturel et qu'il recevait des influences venant à la fois de la Ligurie, de la Provence, de la Flandre – à travers la Bourgogne – et de la Suisse alémanique⁵.

L'activité de Canavesio s'insère dans un contexte historique et artistique souvent considéré comme «de crise», puisque, à partir du milieu du XV^e siècle, les lieux dans lesquels il travaille sont affectés par un passage culturel qui les portera d'un art encore tardo-gothique à un art plus moderne qui, dans le reste d'Italie et surtout en Toscane, avait introduit des innovations radicales. Au cours du XV^e siècle, dans la région alpine on enregistre une augmentation de la religiosité populaire, sous l'influence de laquelle vont être décorés oratoires et chapelles, y compris ceux qui sont édifiés dans les lieux les plus inaccessibles. Comme il a déjà été dit, il s'agit surtout d'épisodes de la vie des saints et d'histoires de la *Vie* et de la *Passion du Christ*: surtout ces dernières présentent très souvent de nombreuses analogies en ce qui concerne les objets, les vêtements et le langage pictural fortement expressif, parfois cru, avec lequel sont représentés les gestes des argousins et des soldats.

3. Dans l'inscription sur le mur Nord il y a les noms des deux peintres, mais pas la date d'exécution.

4. S. WEIBER, *Die Begründer der piemontesische Malerschule im XV und zu Beginn des XVI Jahrhunderts*, Strasbourg, 1911, p. 8-13. est le premier à soutenir que l'art de Canavesio a subi une influence du Nord et que cette influence serait parvenue à travers la France.

5. E. CASTI NUOVO, «Le Alpi, crocevia e luogo d'incontro delle tendenze artistiche del XV secolo» dans *Ricerche di Storia dell'arte*, 1978-79, p. 5; Ch. STERLING, «L'influence de Konrad Witz en Savoie», dans *Revue de l'Art*, 1986, p. 29.

En comparant avec d'autres cycles de fresques du même siècle et de même sujet on peut vérifier ces caractéristiques : à ce propos on peut prendre pour exemple les deux premiers épisodes de la *Passion*. À La Brugue, dans l'*Entrée à Jérusalem*, on a la figuration du Christ bénissant qui avance vers la porte de la ville monté sur le dos d'une ânesse; il est accueilli par des personnages qui étendent devant lui un vêtement ou deux manteaux (comme on peut le voir dans la fresque de Lanslevillard⁶) ; Christ est suivi par les disciples Pierre, Jacques et Jean (à Pigna on remarque aussi la présence de Judas). Au-delà des murs, sur un olivier, des enfants détachent de petites branches et les jettent sur le cortège en signe de fête.

Dans la *Dernière Cène* on voit comment les personnages, gestes et objets peuvent être repris d'une fresque à l'autre; les scènes de La Brugue, Lanslevillard et Bessans⁷ sont caractérisées par des éléments communs : le Christ, une main levée, annonce aux apôtres étonnés la trahison imminente, tandis que Jean appuie sa tête sur la poitrine de Jésus; sur la table il y a la vaisselle, le pain, le plat de service (à La Brugue, Lanslevillard et Pigna c'est l'agneau, symbole du sacrifice de Jésus, tandis qu'à Bessans nous trouvons deux poissons, symbole du Sauveur puisque le mot grec *ichtus*, poisson, est l'acronyme de *Iesous Christos Theou Uios Sôter*, Jésus Christ Sauveur Fils de Dieu); devant Pierre, ou dans ses mains, il y a un couteau. De plus, dans les cycles de La Brugue, Lanslevillard et Pigna, Judas est figuré sans auréole, détail qui accentue le caractère négatif du personnage : il a le bras tendu vers le plat de service et il est prêt à accomplir son geste lâche.

La circulation de gravures exécutées par plusieurs artistes du Nord, comme Israhel Van Meckenem et Martin Schongauer, dont les œuvres ont influencé soit les *Passions* de La Brugue et Peillon soit celles de Bartolomeo et Sebastiano Serra de Pignerol, auteurs des fresques de l'ancienne église de San Maurizio Canavese (prov. Turin), achevées en 1495 contribue à la diffusion de ces motifs iconographiques.

Vers 1480 Israhel Van Meckenem⁸ exécute le cycle de la *Grande Passion* (les douze gravures mesurent à peu près 212x150 mm), d'un grand intérêt iconographique parce qu'elles ne sont pas inspirées des œuvres d'autres graveurs et parce que, parfois, le sujet principal est relégué au fond, selon une

6. Haute-Savoie, chapelle de Saint-Sébastien, moitié du XV^e siècle.

7. Savoie, chapelle de Saint-Sébastien, post 1450.

8. Israhel Van Meckenem naquit probablement vers 1440 à Meckenheim, près de Munstereifeld : il fut graveur et, peut-être, orfèvre, à Bocholt, où il mourut le 10 novembre 1503. Comme graveur il fut très productif : il est possible de lui attribuer à peu près un cinquième de toutes les gravures allemandes antérieures à l'activité de Albrecht Dürer. Voir M. GEISBERG, *Studien zur deutschen Kunstgeschichte - Verzeichnis der Kupferstiche Israhel van Meckenem*, 58, 1905, vol. 5; M. LEHR, *Geschichte und Kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichen im XV Jahrhundert*, 1908-1934, vol. IX; A. SCHESTACK, *Fifteenth Century Engraving of Northern Europe from the National Gallery of Art*, 1967, nn. 154-249; A. VON BARTSCH, *The illustrated Bartsch*, 8-9, *Early German Artists*, VI, part II, New York 1981, 9, passim; F.W.H. HOLLSTEIN, *German Engravings etchings and Woodcuts 1400-1700*, 1986, vol. XXIV-XXIVa, passim.

formule typique de l'art flamand qui permet de rendre pleinement la contemporanéité des événements. Quelques détails, par exemple l'iconographie de l'*Ecce Homo*, rappellent la série contemporaine exécutée par Martin Schongauer⁹.

Les rapports entre les gravures et les cycles de fresques sont fréquents et révèlent une très nette proximité iconographique, surtout en ce qui concerne quelques scènes de la *Grande Passion* de Van Meckenem et les épisodes correspondants des cycles de La Brigue, Peillon et San Maurizio Canavese. Dans la *Flagellation* le graveur allemand représente le Christ au centre, les mains et les pieds liés à la colonne, à sa gauche un bourreau le frappe avec des petites branches et deux autres montrent un grand acharnement; en même temps, un quatrième bourreau est penché vers le bas et prépare un faisceau de petites branches qu'il lie avec une corde. Les mouvements des bourreaux sont convulsifs et nerveux, ce que rendent encore plus évidents à la fois les corps ossus et les plis brisés des vêtements voletants. L'analogie du groupe central est incontestable, toutefois dans le cycle de La Brigue la position du Christ change un peu: il est presque appuyé à la colonne, mais ce qui change est surtout le décor: à La Brigue c'est une chambre ouverte au fond et à droite, dans la gravure c'est une espèce de couloir qui communique avec d'autres pièces. Dans le *Couronnement d'épines* on voit une remarquable ressemblance entre la gravure de Van Meckenem et les fresques de La Brigue, Peillon et San Maurizio Canavese: au premier plan à gauche Pilate, le dos tourné au spectateur et suivi par un personnage assiste à un énième outrage subi par le Christ; la position et le vêtement sont repris par Canavesio à La Brigue et à Peillon et aussi par les Serra. À Peillon le Christ est frappé par deux bourreaux, tandis que dans les autres cycles ils sont trois: l'un d'eux, représenté de dos et qui cherche monter sur le coffre sur lequel est assis Jésus, est revêtu d'une espèce de blouse avec deux morceaux de tissu fermés sur les épaules et liés derrière le dos¹⁰; sur la tête il a un couvre-chef rigide: soit le Canavesio soit les Serra ont connu la gravure de Van Meckenem et la reproduisent jusqu'aux plus petits détails.

La gravure dans laquelle *Pilate se lave les mains* (ill. 1) présente les analogies les plus nombreuses avec les fresques de La Brigue (ill. 2): on voit le groupe au premier plan à gauche, avec Pilate assis sur un siège en forme de coffre en train de se laver les mains, pendant qu'un serviteur, debout devant lui, tient une cuvette; plus en arrière et à la droite de Pilate, un autre verse

9. Martin Schongauer naquit vers 1453 à Colmar: il fut peintre, orfèvre et graveur. Ses premières œuvres constituent une imitation du style de Roger van der Weyden mais, dans son activité, il fut capable de dépasser l'art flamand et de limiter les excès de la culture figurative tardogothique allemande, en ayant influencé sur Albrecht Dürer et Mathias Grünewald, qui fut son élève. Avec ses gravures Schongauer a contribué à la diffusion du gothique flamand en France, Italie et Espagne. Il mourut à Breisach en 1491. Voir E. BENEZIT, 1976, vol. 9, p. 425-426; A. VON BARTSCH, *op. cit.*, 6, p. 213-235.

10. Le même vêtement est représenté par Schongauer, ainsi que les petites branches de la *Flagellation*.



Figure 1 - Israhel Van Meckenem, *Pilate se lave les mains*, 1480 ca.,
Washington, National Gallery of Art.



Figure 2 - Giovanni Canavesio, *Pilate se lave les mains*, 1492, La Brigue, Sanctuaire de Notre-Dame des Fontaines.

l'eau avec une cruche. Le groupe de droite est aussi repris de la gravure: au premier plan, on voit un bourreau, tourné vers Pilate, qui tient la corde qui lie les poignets de Jésus, auprès de qui se tiennent des soldats armés. On peut observer que les deux groupes au premier plan sont repris aussi à Peillon (ill. 3), San Maurizio Canavese et La Brigue, où on trouve une reproduction assez fidèle de la scène du fond, avec la cour couverte dans laquelle des personnes sont en train de transporter à l'extérieur du palais les bras de la croix du Christ. Cette deuxième scène n'est pas représentée à Peillon, où Canavesio, peut-être pour des motifs d'espace, a peint une paroi qui n'arrive pas au plafond et laisse entrevoir une partie de l'architecture du palais de Pilate, ni à San Maurizio Canavese, où, au contraire, le mur peint arrive jusqu'au plafond. La *Montée au Calvaire* dans les fresques de La Brigue et de San Maurizio Canavese est tirée de la gravure de Van Meckenem, dans laquelle le Christ sort de la porte de Jérusalem chargé de la croix en forme de tau (qui sera reprise par les Serra), précédé par deux bourreaux qui le battent, et est aidé par Simon de Cyrène, qui soutient l'extrémité du bras long de la croix; à la suite il y a une multitude de soldats. Pilate se tient au dessous de l'arcade, au centre et au second plan deux femmes assistent en larmes au passage du Christ, pendant qu'au troisième plan les Saintes Femmes et l'apôtre Jean secourent Marie qui a un malaise. À La Brigue et à Peillon le groupe est moins nombreux, les deux larrons sont visibles derrière la croix. Dans la



Figure 3 - Giovanni Canavesio, *Pilate se lave les mains*,
Peillon, Chapelle de Notre-Dame des Douleurs.

fresque de La Brigue l'architecture du fond est réduite à une grosse tour circulaire surmontée d'une flèche, à Peillon les bâtiments sont nombreux mais différents de ceux de Van Meckenem, lesquels sont, en revanche, repris avec précision par les Serra: en particulier on voit la tour circulaire avec sa flèche, la tour quadrangulaire avec les fenêtres géménées et le bâtiment fortifié flanqué d'un pont à trois arcades.

En conclusion de ces comparaisons on peut soutenir que l'influence de Van Meckenem est évidente dans les cycles de La Brigue, Peillon et San Maurizio à Savone: les auteurs, anonymes, ont pris exemple soit sur les gravures, parce que beaucoup d'éléments architectoniques introduits par Van Meckenem sont représentés dans leur fresques mais pas dans celles de Canavesio.

Les motifs iconographiques des graveurs du Nord sont repris avec une certaine servilité sur les reliefs exécutés sur les stalles en bois de l'oratoire du Cristo Risorto à Savone: les auteurs, anonymes, ont pris exemple soit sur les œuvres de Van Meckenem, soit sur celles de Martin Schongauer; seule la scène de la *Crucifixion* semble ne pas avoir de rapports avec les gravures¹¹.

11. Il s'agit de dix stalles en bois de noyer, qui mesurent cm 260hx70 et sont constitués par le siège et par le dossier sculpté en relief. Les stalles sont datées par la critique de la deuxième moitié du XV^e siècle, pour leur histoire voir I. SCOVAZZI - F. NOBERASCO, *La storia di Savona*, Savona 1928, p. 430; G. FUSCONI, 1977, « Il coro dell'antica cattedrale di Savona come replica

Du point de vue iconographique la *Prière au Jardin des Oliviers* présente des éléments communs, bien que disposés différemment avec ceux du cycle de La Brigue, par exemple l'enclos tressé, le Christ agenouillé et les apôtres, avec Jacques derrière Pierre et Jean. Le treillis tressé est représenté aussi dans la gravure de Van Meckenem, ainsi que la porte qui introduit dans le Jardin des Oliviers, avec une ouverture à deux versants soutenue par deux poutres en bois comme à La Brigue et à San Maurizio Canavese. À Peillon l'ouverture repose sur deux supports en briques et au lieu du treillis tressé il y a une palissade en bois qui est reprise aussi par les Serra.

La *Flagellation* est située dans une chambre aux murs en pierre et au sol carrelé: au centre le Christ à la colonne est sur le point d'être battu par le bourreau qui se trouve à gauche, représenté de profil, derrière Jésus un autre bourreau soulève un fouet tandis qu'à droite un autre personnage se prépare à frapper avec un faisceau de petites verges. Cette représentation ne présente pas d'analogie avec les cycles de fresques jusqu'ici examinés, mais elle se rapproche beaucoup des scènes correspondantes exécutées par les graveurs du Nord: par exemple, la position du Christ à la colonne renvoie à celle que l'on voit chez Martin Schongauer (reprise aussi par les Serra), bien que le corps soit penché dans le sens inverse. De plus, il est intéressant d'observer que le mur du fond ressemble à celui de la gravure de Van Meckenem, dans lequel, à travers une entrée en forme d'arc, Pilate et un autre personnage, précédant un groupe de spectateurs, assistent à la flagellation: dans les deux œuvres la mode des vêtements et du couvre-chef est la même. Sur le relief de Savone, sur le mur de droite il y a une fenêtre fermée par une grille à losanges; on rencontre le même motif dans la gravure de Van Meckenem, bien qu'il soit situé dans une autre partie du fond: en effet, la fenêtre est visible seulement en partie au centre de la paroi du fond et à travers une sortie qui conduit à un escalier.

Dans la scène de *Pilate qui se lave les mains* (ill. 4), on note de fortes ressemblances dans les groupes de Pilate à gauche et de Jésus entre les fresques de La Brigue, Peillon, San Maurizio Canavese et la gravure de Van Meckenem. De même dans ces deux dernières œuvres la scène des deux bourreaux qui préparent la croix de Jésus n'est pas représentée et, au lieu de la cour, il y a un mur au centre duquel s'ouvre une fenêtre avec une grille à losanges. On peut penser à la présence d'autres pièces en raison de l'ouverture de deux arcades, une à droite et une à gauche. La chambre du trône de Pilate est semblable à celle de la *Flagellation*, qu'il s'agisse du mur du fond,

(Suite de la note 11)

del coro della Certosa di Pavia», dans *Studi di Storia delle Arti*, 1977, p. 91-102; B. BARBERO - M. RICCHIBONO - C. VARALDO, «L'oratorio del Cristo Risorto già SS. Annunziata» dans *Monumenti e tesori d'arte nel savonese*, 1979, p. 3-12; E. MATTIAUDA, «Arredo ligneo o oggetti d'uso» in *Arte, storia e vita delle confraternite savonesi*, Savona 1984, p. 161-162, scheda n. 103; S. SOGNO, «Un modello renano per gli stalli del Cristo Risorto a Savona», dans *Sabazia* 19, 1995, p. 14-19; C. CHILOSI et S. SOGNO, «Le dieci "scancelle" scolpite» dans *Un'isola di devozione a Savona. Il complesso monumentale della cattedrale dell'Assunta*, dir. G. Rotondi Terminiello, Savone, 2002, p. 5-11.



Figure 4 - (Artiste rhénan (?), *Pilate se lave les mains*, post 1480,
Savone, Oratoire du Christ Ressuscité

de la maçonnerie, ou du sol carrelé: étant donné qu'à travers l'arcade de droite on voit une colonne, il semble que la paroi du fond de ces deux scènes soit la même et qu'elle serve à séparer les deux chambres. Comme dans la gravure de Van Meckenem et dans la fresque des Serra, et aussi sur cette stalle on trouve encore le tabouret lobé du trône et la balustrade derrière Pilate.

La *Montée au Calvaire* semble inspirée, jusqu'aux plus petits détails par la représentation qu'en donne Schongauer. À gauche, à travers deux arcades, le groupe des soldats armés de lances et de bâtons est en train de sortir; Christ porte la croix en forme de *tau* (comme chez les Serra et Van Meckenem), il est aidé par Simon de Cyrène, visible derrière lui. À gauche Véronique reçoit des mains de Jésus le drap avec lequel il s'est essuyé le visage en y imprimant son image; derrière Véronique un bourreau repousse avec brutalité la Vierge, qui tente de s'approcher de son fils. Les analogies avec la gravure de Schongauer sont très évidentes, surtout dans la posture de Jésus, le bras levé pour soutenir la croix, la jambe droite avancée, dans le geste par lequel il rend le drap à la Véronique, ainsi que dans l'acte de gémissement de Véronique, et les plis de son manteau qui se cassent; il faut faire les mêmes observations pour le bourreau qui conduit le cortège, pour la façon de son vêtement et le type de son couvre-chef. L'architecture est aussi imaginée d'une façon semblable, avec les deux arcades à gauche et la corniche qui fait saillie sur le deuxième intrados, le mur en pierres avec le sommet à deux pentes, la troisième arcade avec une corniche dans l'intrados; dans le relief manque la grille du fond qui ferme les arcades représentée par Schongauer.

Dans la *Déposition de croix* le Christ mort est étendu sur le sein de la Vierge selon l'iconographie de la Pieta de type nordique (*Vesperbild*). Jean et la Madeleine se tiennent derrière Marie, pendant qu'à gauche on voit Joseph d'Arimatee; au fond les trois croix se détachent sur le ciel. Ce relief n'a pas de relations avec les cycles peints examinés, si ce n'est pour la présence des mêmes personnages; la posture de Marie, de Jésus et du personnage qui le soutient rappellent le sujet tel que le traite Van Meckenem.

La *Déposition du Christ au tombeau* ressemble fortement à la gravure de Martin Schongauer et reprend la même posture des personnages (le Christ, au buste encore partiellement soulevé, est descendu par Nicodème, Joseph d'Arimatee et par un troisième personnage à gauche; au premier plan Jean, agenouillé, soutient Marie debout, les mains jointes; au quatrième plan se tiennent les trois Saintes Femmes avec Nicodème au centre et Joseph d'Arimatee à droite), la même coupe des vêtements (par exemple, le couvre-chef de Joseph d'Arimatee, le vêtement de Jean et le manteau des Saintes Femmes) et le même type de sarcophage. On peut remarquer un changement en ce qui concerne le paysage: dans la gravure de Schongauer sont représentés, à gauche une roche et un arbre sans feuilles, à droite la colline dépouillée du Golgotha, sur lequel il y a encore la croix de Jésus et l'échelle utilisée pour la déposition. Le relief présente, à gauche, la roche sans végétation, à droite deux collines derrière lesquelles se dressent les tours de Jérusalem (dans la

gravure on peut distinguer uniquement la grosse tour surmontée d'une flèche, située derrière la femme qui baise la main du Christ).

Dans la *Descente aux Limbes* le Christ, qui n'est pas encore ressuscité, arrive à l'entrée des enfers, constituée par une porte fortifiée en pierre, dont le battant abattu, écrase un diable dont la tête est encore repoussée vers le bas par l'étendard de Jésus. Ce détail se répète soit dans le relief, soit dans la fresque de La Brigue; dans la scène correspondante de Lanslevillard comme dans tous ces cas, Christ tend un bras vers le vieillard Adam, agenouillé à côté d'Ève qui tient dans la main droite la pomme du péché originel. Au-dessus du portail deux diables jettent des pierres pour tenter d'éloigner Jésus; derrière eux on voit une grosse fenêtre rectangulaire fermée par une grille en fer. Le portail fortifié renvoie sans doute à la gravure de Van Meckenem (bien que l'épisode, dont la représentation est inversée sur la stalle de Savone, soit relégué en arrière-plan de la Résurrection); tandis que le détail de la pomme dans la main gauche d'Ève figure chez Martin Schongauer.

Sur le dossier de la dernière stalle est représenté le *Noli me tangere*: l'épisode est situé dans un jardin entouré par une palissade tressée, semblable à celle de la *Prière dans le Jardin des Oliviers*, le Christ à gauche, la main appuyée sur une bêche, éloigne avec un geste Madeleine qui, l'ayant reconnu, s'est agenouillée dans un geste d'adoration; au troisième plan il y a un arbre touffu. Du point de vue iconographique la scène, qui n'est pas représentée dans les fresques, renvoie à la gravure de Van Meckenem, bien que cet épisode se trouve chez lui au fond de la représentation principale, la *Cène à Emmaüs*; dans l'œuvre de Schongauer la disposition des personnages est intervertie et leur posture est aussi quelque peu différente. Au deuxième plan il y a un arbre désormais desséché, tandis qu'au fond on voit un paysage de collines.

Il n'est pas du tout incorrect sans doute de soutenir que deux artistes différents ont travaillé à ces stalles parce qu'on peut observer que dans les reliefs est manifeste une construction différente de l'espace et des corniches: dans certaines scènes, pour réaliser les corniches végétales très développées une importante partie de l'espace disponible a été sacrifiée; dans la *Déposition de croix* la saillie de la corniche à petites roses comprime les croix des deux larrons, au point de rendre oblique le bras horizontal. Les corniches les plus travaillées encadrent la *Lamentation sur le Christ mort*, la *Déposition au tombeau*, la *Descente aux Limbes* et la *Résurrection*: si on observe en particulier la *Déposition au tombeau* l'on peut mettre la corniche en relation avec l'encadrement d'un sujet à caractère profane, c'est à dire *Les amoureux sous un berceau*, œuvre du « Maître du Livre de la Maison », reprise soit de Van Meckenem soit du « Maître bxg ».

Sur la base de ces considérations on peut conclure que la circulation de modèles iconographiques met en relation non seulement les cycles de fresques mais aussi différentes formes d'art, telles que la peinture, la gravure,



Figure 5 - Robinet Testard, *La Resurrection* (*Livre d'heures de Charles d'Angoulême*), 1482-1485 ca., Paris Bibliothèque Nationale de France.



Figure 6 - Israhel Van Meckenem, *La Resurrection*, 1480 ca.,
Washington, National Gallery of Art.

la sculpture et aussi l'enluminure: le *Livre d'heures de Charles d'Angoulême*¹² en constitue un témoignage. Les illustrations sont attribuées, par une partie de la critique, à Robinet Testard, un artiste qui s'est formé dans la France occidentale vers 1460 et est actif essentiellement dans le Poitou. Bien qu'encore lié au gothique, il manifeste de l'intérêt pour les innovations formelles qui vont se diffuser et il cherche à donner un caractère réaliste aux représentations et à placer les personnages dans une construction convenable de l'espace selon les règles de la perspective scientifique. Lui aussi tire son inspiration des gravures qui viennent du Nord; en ce qui concerne les scènes de la *Passion*, la reprise du travail de Van Meckenem devient presque systématique, comme on peut le constater en examinant, par exemple, la *Résurrection* (ill. 5): le sujet de Van Meckenem (ill. 6) est précisément repris qu'il s'agisse du nombre, de l'attitude et de l'habillement des personnages, ou de la construction de l'espace et du choix des éléments du paysage. Seule l'adjonction du décor figurant sur le sarcophage renvoie à des modèles de la Renaissance¹³.

On se demande comment s'est opérée cette diffusion de modèles iconographiques dans un espace aussi vaste. Déjà en 1977 Giovanna Galante Garrone avait soutenu la thèse selon laquelle le choix de sujets à caractère moralisant (pas seulement les *Vices* et les *Vertus*, mais aussi l'*Enfer* et le *Paradis*) serait à mettre en relation avec la diffusion des hérésies qui, à travers l'aire provençale et lombarde, pénétraient surtout dans la Val Maira¹⁴. Mauro Natale est du même avis qui, spécialement en ce qui concerne les cycles de Pigna et La Brigue, ne manque pas de mettre en évidence le fait que les deux lieux étaient situés sur un axe important pour les échanges commerciaux et culturels mais aussi souvent menacé par les hérésies¹⁵.

Par conséquent, il ne semble pas erroné de penser que la nécessité de combattre les idées opposées à la doctrine de l'Église ait imposé des choix iconographiques précis destinés non seulement à instruire les fidèles sur l'histoire sainte, mais aussi à donner des exemples du bien, afin d'inciter à s'y attacher, et du mal, afin d'en éviter les directes et terribles conséquences.

Simona DAMONTE

12. Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 1173.

13. Voir F. AVRIL - N. REYNAUD, *Les Manuscrits à peinture en France, 1440-1520*, Paris 1993, p. 403-410.

14. Voir G. GALANTE GARRONE, « Nuovi accertamenti per la pittura in Val Mai a », dans *Studi piemontesi* VI, 1977, p. 123 n. 10.

15. Voir M. NATALE, *La pittura in Liguria - Il Quattrocento*, in *La pittura in Italia - Il Quattrocento*, Milano 1987, p. 25.