

Le couronnement de la Vierge de Waltensburg : un problème iconographique de l'art grison au XVe siècle

Autor(en): **Plesch, Verónica**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **36 (1985)**

Heft 3

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393593>

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.

VERÓNICA PLESCH

Le couronnement de la Vierge de Waltensburg

Un problème iconographique de l'art grison au XV^e siècle

L'intérêt du couronnement de la Vierge par la Trinité de l'église de Waltensburg réside dans sa date (1450–51), qui le place parmi les premières représentations du thème et dans sa situation géographique puisque cette iconographie semble issue de régions telles que Constance ou le Tyrol. C'est d'ailleurs par Constance que cette fresque, contemporaine du double épiscopat d'Heinrich V von Hewen (Constance et Coire), a pu pénétrer aux Grisons. Nous relevons des particularités telles que sa place dans l'église (supplantant le Pantocrator) et le motif du trône commun aux trois protagonistes. Pour ce qui est de l'origine de son auteur, des parallèles stylistiques avec la fresque et la xylographie allemande (en particulier souabe) s'avèrent pertinentes.

L'église de Waltensburg, célèbre pour le cycle de peintures murales du maître anonyme du XIV^e siècle auquel elle a donné son nom, offre, parmi les réalisations de la troisième campagne de décoration (1450–51)¹ une représentation du couronnement de la Vierge par la Trinité.

Ill. 1 et 2

Au registre supérieur du mur Est du chœur (l'église est orientée), la Vierge partage le *synthronos*, entre le Père à sa gauche et le Fils à sa droite. Assise dans une parfaite frontalité, elle joint les mains. Père et Fils la couronnent d'une main et posent l'autre sur elle; ils sont identiquement représentés mais le Père se distingue par sa barbe et ses cheveux blancs. La scène est complétée aux quatre coins par les évangélistes² et leurs symboles dans des médaillons, ainsi que par les quatre Pères de l'Eglise occidentale et des anges musiciens. Il faut remarquer l'absence de la colombe du Saint-Esprit³, qui semble également manquer dans le Trône de Grâce du mur Sud, exécuté lors de la même étape et qui est aussi entouré de médaillons avec les évangélistes.

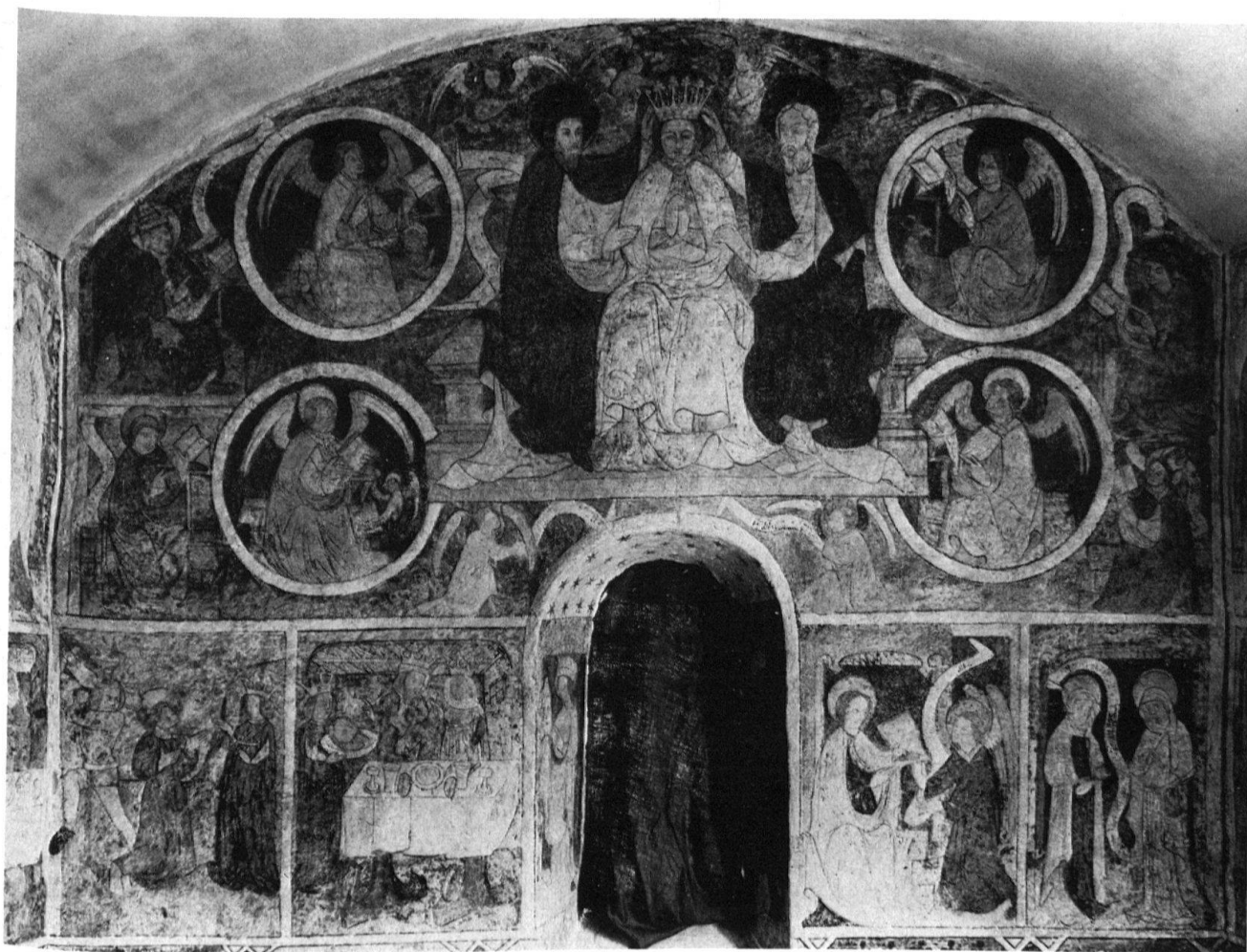
Cette iconographie est encore toute récente lorsqu'on réalise la version de Waltensburg: issu d'un thème né avec l'art gothique (le couronnement par le Christ)⁴, il suffit de remonter à l'extrême fin du XIV^e siècle pour en trouver les premières occurrences.

En bref, les principales sources scripturaires pour le couronnement par le Christ sont les suivantes (remarquons qu'elles sont toutes prises dans une interprétation exétique, ce qui explique l'apparition tardive du thème): le *Cantique des Cantiques* et les *Psaumes 44* (45) et *109* (110), lus comme mettant en scène le Christ et sa Mère, ce dernier texte nous indiquant la place de la Vierge, à la droite de son Fils sur le *synthronos*. Il faut également ajouter des scènes bibliques où le personnage féminin est couronné ou glorifié (Esther et Assuérus, Salomon et Bethsabée).

La mutation trinitaire, quant à elle, reste des plus obscures. Différents éléments sont à prendre en considération parmi lesquels on peut citer le développement des représentations trinitaires et du culte marial d'où dérive l'idée d'accroître la glorification de Marie par une association toujours plus intimement liée à la Trinité.

Par rapport à l'élaboration de ce nouveau thème, l'exemple de Waltensburg mérite l'attention à plus d'un titre. D'abord de par sa situation géographique: dans un autre travail de recherche⁵, essayant de tracer les différents éléments qui ont pu concourir à la création du thème, nous constatons que parmi les premières représentations (qui se répartissent sur la première moitié du XV^e siècle), la majorité (dix sur une quinzaine) provient de régions qualifiables d'alpines. Cette observation va dans le sens de Georg Swarzenski qui postule la migration du thème de la périphérie vers les centres artistiques⁶. Car si le thème du couronnement par le Christ est, de par sa genèse, éminemment français, sa mutation trinitaire survient non pas dans un des grands centres artistiques, qui se révèlent souvent rétrogrades sur le plan iconographique, mais plutôt dans une région «périphérique». Enrico Castelnuovo relève l'importance des «centres-relais de l'Allemagne méridionale tels que Constance», dans la diffusion des nouveaux thèmes à l'intérieur de l'arc alpin⁷; dans notre cas, Constance a pu jouer un rôle similaire puisqu'un des premiers couronnements par la Trinité provient d'un traité alchimique sur la Trinité écrit par un franciscain durant le concile et dont plusieurs copies témoignent du succès⁸. Or Waltensburg n'est guère éloigné de Coire, ville, de son côté, étroitement associée à Constance grâce au double épiscopat d'Heinrich V von Hewen (1441–56). Voici donc qui indique une piste pour la pénétration du thème dans les Grisons. Mais il y a plus: dans la crypte de la cathédrale de Coire se trouve un petit retable à volets qui aurait été peint du temps d'Heinrich. Datable vers 1440–50, il est d'ailleurs désigné comme «retable d'Heinrich von Hewen» et, à notre connaissance, il constitue le seul couronnement par la Trinité que l'on trouve dans les Grisons et qui soit antérieur à celui de Waltensburg. On ne manquera pas de relever son attribution à un artiste tyrolien puisque c'est précisément au Tyrol que l'on doit une des toutes premières représentations du thème⁹.

L'emplacement choisi est lui aussi à prendre en considération. Il est, en effet, bien rare de trouver un tel sujet au fond du chœur, traditionnellement réservé au *Pantocrator*. Du programme d'un Christ en gloire, on a cependant conservé les symboles des évangélistes. Remplacer un *Pantocrator* par une glorification de la Vierge (Marie est au centre de la composition et elle est couronnée) correspond parfaitement à la dévotion du XV^e siècle. Ce n'est plus le Christ-juge que l'on veut évoquer, afin de maintenir présent à l'esprit des fidèles le jour du Jugement¹⁰, mais la Vierge, *Persona Media*¹¹ par excellence, celle qui peut le mieux intercéder pour nous¹². Alfons Raimann nous a confirmé que, pour la décoration des églises grisonnes, on se tenait généralement à la tradition et que par conséquent on n'avait pas à stipuler exactement le programme iconographique désiré¹³. Ainsi à Pitasch, au début du XV^e siècle, c'est encore un *Pantocrator* qui dé-



1 Waltensburg, église.
Peintures du mur Est
du chœur.

core l'abside. A Waltensburg il y a donc dû y avoir la volonté non seulement d'introduire ce nouveau thème, mais encore de le placer au fond du chœur, mettant ainsi la Vierge à la place d'honneur.

Un autre des intérêts du couronnement de Waltensburg réside dans le fait que la Vierge partage le trône de Dieu le Père et du Christ¹⁴. Les seuls autres exemples comparables que nous ayons recensés jusqu'à présent, sont à chercher dans les *Heures de Jean sans Peur*¹⁵, dans une des copies du *Traité de la Sainte Trinité* déjà mentionné¹⁶, sur la *Châsse de sainte Ursule* de Memlinc¹⁷ et enfin au sommet du retable du maître-autel de la cathédrale de Coire, sculpté par Jacob Russ de Ravensburg¹⁸. On peut expliquer une telle formule par la superposition des interprétations du *Psaume 109*: christologique (Dieu le Père partageant le trône avec son Fils) et mariale (le Christ invitant sa mère à ses côtés). Ceci peut aussi expliquer l'absence de la colombe du Saint-Esprit puisqu'elle ne figure ni dans les illustrations du *Psaume*, ni dans les couronnements par le Christ. C'est sans doute pour des raisons compositionnelles dogmatiques que cette formule est si rare. Le *synthronos* est en effet un élément iconographique chargé de sens théologique puisqu'il renvoie au problème de la nature humaine et divine du Christ: il fait ressortir l'humanité du Fils lorsqu'il trône avec Marie et souligne la divinité du Fils quand il est assis à la droite du Père. Il est, par conséquent, fort surprenant de trouver la Vierge assise sur le même plan que Dieu le Père¹⁹.



2 Waltensburg, église.
Détail du couronnement
de la Vierge.

Reste enfin le problème de l'origine de l'artiste, question qui pourrait également contribuer à expliquer le choix iconographique. Mais il est impossible de trancher. Région de transit, les Grisons ont été exposés aux influences les plus diverses. Pour Raimann²⁰, au XIV^e siècle – et certainement encore au XV^e – ces influences viennent tantôt du Nord, tantôt du Sud et de l'Est, mais sporadiquement de l'Ouest et donc de France. En ce qui concerne la technique et le style de l'artiste, Poeschel²¹ relève le phénomène du *Flächenstil* ainsi que le peu de couleur locale et le trait sûr et linéaire. Il situe par conséquent le peintre dans l'aire artistique allemande²²; tandis que Ganz²³, qualifiant la facture comme «spröd-linear», postule en faveur d'un travail indigène.

On a souvent évoqué l'influence de Constance et de la Souabe dans l'art de la Suisse orientale. La troisième étape de Waltensburg se présente précisément comme une version simplifiée, un écho assourdi de ce qui se faisait alors et au cours des décennies précédentes dans les régions autrichiennes et allemandes limitrophes, la Souabe en particulier. D'une part, on retrouve la gamme colorée très particulière de cette peinture murale – qui, en gros, se limite à un rouge-brique et à un vert bleuté – dans des fresques souabes de la première moitié du siècle. D'autre part, la schématisation linéaire caractéristique de cette œuvre tendrait à la rapprocher de la gravure sur bois. Eva Frodl-Kraft considère d'ailleurs la gravure comme res-

ponsable de l'évolution vers une plus grande angularité qui affecte, dès le milieu du XV^e siècle, le vocabulaire formel du vitrail autrichien²¹. Malheureusement, vu qu'elles étaient destinées à être collées dans les coffres de voyage et sur les murs et même cousues aux vêtements, peu de xylographies de cette époque nous sont parvenues. Mais, là aussi, un parallèle stylistique peut être établi entre la peinture murale de Waltensburg et des xylographies de la première moitié du XV^e siècle de régions allemandes telles que la Souabe, le Bodensee ou le Rhin supérieur. L'éventuelle source de la xylographie semble d'autant plus pertinente que, considérant le public auquel elle s'adresse, elle rejoint tout à fait la peinture qui a fait l'objet de cette étude et son caractère, qu'il faut bien reconnaître « populaire ».

Die Bedeutung des Freskos der Marienkrönung durch die Dreifaltigkeit in der Kirche von Waltensburg liegt in ihrer Datierung (1450–51), die sie als eine der ersten Darstellungen dieses Motivs auszeichnet. Ikonographisch sind Zusammenhänge mit Regionen wie Konstanz oder Tirol auszumachen. Aus Konstanz ist die Tradition sehr wahrscheinlich nach Graubünden gelangt. Das Fresko ist nämlich gleichzeitig anzusetzen wie das zweimalige Episkopat Heinrich V. von Herten (Konstanz und Chur). Wir verweisen auf die Besonderheiten, wie auf den Standort in der Kirche – das Fresko tritt an die Stelle des « Pantocrator » – und auf das Motiv des Throns, der den drei Hauptfiguren gemeinsam dient. Was die Herkunft des Künstlers betrifft, können stilistische Parallelen mit der deutschen Freskenmalerei und Holzschnittkunst, insbesondere mit der schwäbischen, aufgezeigt werden.

Zusammenfassung

L'incoronazione della Vergine da parte della Trinità, nella chiesa di Waltensburg (GR), è interessante soprattutto per la sua datazione (1450/51) che la colloca fra le prime rappresentazioni di questo tema, ma anche per la sua posizione geografica poiché questa particolare soluzione iconografica sembra derivare da regioni quali Costanza o il Tirolo. D'altra parte è proprio da Costanza che questa iconografia raggiunge i Grigioni, essendo in effetti contemporanea al doppio episcopato di Enrico V von Herten (Costanza e Coira). In questo saggio si considerano alcune particolarità di questa scena, come per esempio la sua ubicazione all'interno della chiesa (sostituente il Pantocrator) e il motivo del trono comune ai tre protagonisti. Per quanto riguarda la provenienza dell'autore dell'affresco, alcune similitudini stilistiche con la silografia tedesca – in particolare sveva – sembrano pertinenti.

Riassunto

¹ Voir POESCHEL, ERWIN. Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden. Vol. IV, Bâle 1942, p. 332 pour les détails de la datation. On pense qu'il s'agit du même artiste qu'à l'église toute proche de saint Eusèbe de Brigels.

² Représentés, comme à Rhäziüns, par des anges écrivant.

³ On ne peut toutefois totalement exclure l'hypothèse de la présence, à l'origine, de la colombe: le plafond du chœur ayant été refait et peut-être baissé (aucune peinture ne le recouvre aujourd'hui), sans doute lors des modifications du début du XVI^e siècle, alors que les peintures étaient sous le badigeon.

Notes

- ⁴ Voir VERDIER, PHILIPPE. *Le Couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*. Paris-Montréal 1980.
- ⁵ PLESCH, VERÓNICA. *Le Couronnement de la Vierge d'Enguerrand Quarton: théologie et histoire des mentalités d'une iconographie. XIV^e, XV^e, XVI^e siècles. Mémoire de licence sous la direction du Professeur Florens Deuchler, Université de Genève, Faculté des Lettres, Département d'Histoire de l'Art, juin 1984.*
- ⁶ SWARZENSKI, GEORG. «A German Primitive». *Bulletin of the Museum of Fine Arts*. Boston, XLII, 1944, pp.47 et s.
- ⁷ CASTELNUOVO, ENCRICO. «Les Alpes, carrefour et lieu de rencontre des tendances artistiques au XV^e siècle». *Etudes de Lettres*, 1967 (Université de Lausanne).
- ⁸ Voir OBRIST, BARBARA. *Les débuts de l'imagerie alchimique (XIV^e-XV^e siècles)*. (Thèse de doctorat, Université de Genève) Paris 1982.
- ⁹ Je fais allusion au panneau, issu de l'école tyrolienne, vers 1400, à Boston, Museum of Fine Arts. Voir SWARZENSKI, op.cit.
- ¹⁰ Le Jugement dernier est tout de même présent: il est figuré à l'intérieur de l'arc triomphal, donc du côté du couchant et en face du couronnement. Les deux thèmes ont souvent été juxtaposés: ainsi dans les cathédrales gothiques françaises on trouve des portails du couronnement et du Jugement dernier (Laon, Paris et Amiens). Voir VERDIER, [op.cit., p.9].
- ¹¹ L'expression est de SAINT BONAVENTURE. *Commentaria in quatuor libros Sententiarum. Opera Omnia*, t.III, Ad Claras Aquas (Quaracchi) 1887, p.67.
- ¹² La Vierge, telle qu'elle est représentée ici, les mains jointes et face à la communauté, apparaît effectivement comme une figure d'intercession.
- ¹³ Communication orale.
- ¹⁴ Dans les couronnements par la Trinité, la Vierge se trouve généralement agenouillée devant le trône.
- ¹⁵ 1404-19, page de la cour céleste. Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. nouv. acq. 3055, f^o 195 v^o. Voir LEROQUAIS, VICTOR. *Un Livre d'heures de Jean sans Peur de Bourgogne*. Paris 1939, pl.XIV.
- ¹⁶ Vers 1450, atelier nurembergeois. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, ms. 80061, f^o 26. Voir OBRIST [op.cit., pl. 16].
- ¹⁷ Bruges, Hôpital Saint-Jean. Voir FRIEDLÄNDER, MAX. *Early Netherlandish Painting*. Vol. VI, Leyde-Bruxelles 1971, pl.24.
- ¹⁸ 1486-92. Voir POESCHEL [op.cit., vol.VII, Bâle 1948, pls.98 et 103].
- ¹⁹ Il faudrait dire un mot du geste de Dieu le Père et du Christ, posant chacun une main sur les avant-bras de la Vierge. Le Problème de la place de Marie au ciel et de son admission dans le «sein de la Trinité» a longtemps divisé les théologiens. Par ce geste – à notre avis unique – elle est ici littéralement embrassée par la Trinité et donc admise en son sein. Ce geste est toutefois rapprochable de celui que l'on trouve dans un manuscrit flamand (vers 1450) dans une miniature représentant la Trinité avec la Vierge (Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. James 137). Voir DELAISSE, LEON. *A Century of Dutch Manuscript Illumination*. Berkeley-Los Angeles 1968, pl.82.
- ²⁰ RAIMANN, ALFONS. *Gotische Wandmalereien in Graubünden. Die Werke des 14. Jahrhunderts im nördlichen Teil Graubündens und im Engadin*. Disentis 1983, p. 10.
- ²¹ POESCHEL [op.cit., vol.I, Bâle 1937, pp. 109 et s.).
- ²² POESCHEL [op.cit., vol.IV, Bâle 1942, p.358]. Opinion à laquelle se rallie STEINMANN, EUGEN. *Brigels* (Schweizerische Kunstführer). Bâle 1977, pp.9 et s.
- ²³ GANZ, PAUL LEONHARD. *Die Malerei des Mittelalters und des XVI. Jahrhunderts in der Schweiz*. Bâle 1950, p.96.
- ²⁴ FRODL-KRAFT, EVA. *Corpus Vitrearum Medii Aevi, Österreich*. Vol. 1, Vienne-Cologne-Graz 1972, p.XLVIII.

Sources

des illustrations

1, 2: Archives fédérales des monuments historiques, Berne.

Adresse de l'auteur

Verónica Plesch, lic.ès lettres, 16, rue Chausse-Coqs, 1204 Genève