

L'art, la mort et la peste en Istrie aux environs de 1500

TOMISLAV VIGNJEVIĆ

Univerza na Primorskem, Koper
Università del Litorale, Capodistria

Au temps du Moyen Âge tardif et au début des temps modernes, un grand nombre de représentations, témoignant de la diffusion de l'iconographie liée à la mort, et des efforts incontestables de commanditaires et d'artistes pour visualiser les soucis, les angoisses et les peurs de l'époque avec des motifs macabres, est apparu dans la peinture murale de la péninsule istrienne. Il est probable que ces images reflètent les motifs de la mort, typiques des années 1500 et assez fréquents dans cette région, divisée en territoire sous le pouvoir de la République de Venise, le centre et l'est de la péninsule appartenant au duché de Carniole et donc à l'Autriche et à l'Empire.

Au XV^e et au XVI^e siècles, des épidémies de peste ont souvent frappé l'Istrie en faisant de nombreuses victimes parmi la population. Cela vient probablement du fait que les villes de la côte ouest, d'ailleurs faisant partie de la République de Venise, étaient des villes portuaires où se déroulaient un commerce maritime vif et le transport avec la partie est de la Méditerranée. Il est difficile de savoir si ces épidémies y étaient plus répandues qu'ailleurs en Europe, mais, dans la région, cette menace a trouvé de nombreux échos dans la culture, l'art et la médecine de l'époque.

L'un d'eux est le traité sur le traitement et la protection contre la peste *De praeservatione corporum a pestilentia et de causis pestilentiae et mo-*

dis eius, écrit en 1470 par Giovanni de Albertis (Iohannes de Albertis de Iustinopoli), un médecin de Koper, et dédié à l'empereur Frédéric III¹, dans lequel il a traité cette maladie de manière tout à fait originale et approfondie. Pour lui, la peste n'était plus un châtement divin, ce qui était le cas dans des siècles précédents. Il l'a définie de manière rationnelle en tant qu'une épidémie se transmettant par l'air contaminé et contre laquelle on pourrait lutter en mangeant de la nourriture convenable, en étant d'esprit gai, en évitant des passions immodérées, des péchés, etc. Son traité justifie médicalement les causes de la contamination et des mesures préventives sans voir, dans ce fléau mortel, la vengeance de Dieu. Le manuscrit se trouve actuellement à l'Österreichische Nationalbibliothek (Cod. Han 2456) à Vienne et avait probablement été enluminé dans un atelier d'enluminure de Koper, ou bien, d'Istrie.²

Presque en même temps sont nées de nombreuses images liées aux motifs de la mort et à la thématique macabre. Les plus grands monuments de ce type de peinture sont les deux danses macabres en Istrie, à Beram et à Hrastovlje. Comme un lien certain entre les épidémies et les images des danses macabres n'a pas encore été prouvé³, il est douteux d'y chercher des connexions directes et causales, mais vu le contexte, ce motif pourrait être originaire d'un sentiment général d'incertitude et de danger de mort immédiate par la peste.

L'église Sainte-Marie à Škrljje près de Beram⁴, située à l'écart de la petite ville pittoresque, a été construite au milieu du XV^e siècle. La pein-

1 S. K. COHN, *The Black Death Transformed. Disease and Culture in Early Renaissance Europe*, Londres, Hodder, 2003, p. 242; U. ŽELEZNIK, »Zdravje in bolezen v de Albertisovi knjigi o kugi«, *Annales, ser. hist. sociol.*, XVII, 2007, pp. 29-46; Juden, Christen und Muslime. *Interkultureller Dialog in alten Schriften*, A. FINGERNAGEL dir., Vienne 2010, p. 164.

2 J. H. HERMANN, *Die Handschriften und Inkunabeln der italienischen Renaissance. 2. Oberitalien: Venetien (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich VIII/6)*, Leipzig, Verlag Hiersmann, 1931, p. 18-9.

3 E. GERTSMAN, »Visualizing Death. Medieval Plagues and the Macabre«, in *Piety and Plague. From Byzantium in the Baroque*, F. MORMANDO, T. WORCESTER dir., Kirksville, Truman State University Press, 2007, p. 64-89.

4 F. STELE, »Gotske freske v Bermu v Istriji«, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, III, 1923, p. 156.- B. FUČIĆ, *Istarske freske*, Zagreb, Zora, 1963, p. 28.- R. IVANČEVIĆ, *Beram*, Belgrade, Jugoslavija, 1965.- F. STELE, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do 16. stoletja*, Ljubljana, Slovenska matica, 1969, p. 195-210.- R. HAMMERSTEIN, *Tanz und Musik des Todes*, Bern, Munich, Francke, 1980, p. 193, *passim*.- B. FUČIĆ, *Vincent iz Kastva*, Zagreb, Pazin, Kršćanska sadašnjost, Juraj

ture à l'intérieur est décrite et datée avec une inscription au-dessus de la porte latérale dans le mur sud de l'église:

»In honore .domini. nostri. Y. kristi .amen .ac. glo
riose .virginis .matris .marie .ac. nomine .sanctorum .
omnium .fecit .hoc .opus .dipingere .comunitas .
bermw .ex(pensis) fraternitatis . beate .marie .virginis .
hoc .pinxit .magister .vincencius .d(e) kastua .et .comp
livit .mense .novembris .die .octo .post .martini .
anno .domini .millesimo .quadrecentesimo .
septuagesimo .quarto .gr.«

(»En l'honneur de notre Seigneur Jésus Christ, amen, et de la glorieuse Vierge Marie et au nom de tous les saints, cet ouvrage fut commandé par la commune de Beram et payé par la fraternité de la bienheureuse Vierge Marie. Il fut peint par le maître Vincent de Kastav et fut terminé au mois de novembre, le huitième jour après la Saint-Martin, en l'an du Seigneur 1474.«)⁵ La peinture couvre la partie supérieure du mur sud et du mur nord et presque tout le mur ouest. Sur le mur est, le cycle de fresques commence avec la vie de Marie, de sa naissance au baptême du Christ. Parmi les scènes se trouvent aussi des images de certains saints et prophètes. Le mur nord est couvert aussi d'une grande procession et de l'adoration des Rois Mages, typiques de la peinture istrienne. À côté de et sous ce cortège monumental se trouve la Passion du Christ, tandis qu'une image remarquable couvre la partie ouest du mur où se situe habituellement le Jugement dernier: en haut, dans toute la largeur du mur, une danse macabre, sous elle, à gauche, Adam et Ève sous l'arbre de la connaissance du Bien et du Mal, et à droite, la roue de la Fortune.

Les variantes de la danse macabre de Beram et de Hrastovlje réunissent des figures et des catégories sociales dans un ordre et des formulations

Dobrila, 1992.- H. et B. UTZINGER, *Itinéraires des Danses macabres*, Paris, Garnier, 1996, p. 133.- A. ALISI, *Istria. Città minori*, Trieste, Italo Svevo, 1997, p. 218-219.- J. HÖFLER, « Mittelalterlichen Totentanzdarstellungen im Alpen-Adria Raum », in *Du goûter tôt. Sterben im Mittelalter – Ideal und Realität*, M. J. WENNINGER dir., Klagenfurt, Wieser, 1998, p. 136-138; T. VIGNJEVIĆ, *Ples smrti. Prispevki k ikonografiji mrtvaškega plesa v Bermu in v Hrastovljah*, Koper, Annales, 2007; Id., »The Istrian Dance macabre: Beram and Hrastovlje«, in *Mixed Metaphors. The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*, dir. S. OOSTERWIJK, S. KNÖLL, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, p. 291-310.

⁵ France Stelè a été le premier à le transcrire. (STELÉ, op. cit.).

artistiques si spécifiques que probablement aucune d'entre elles n'est ni adaptation ni copie des danses macabres connues jusqu'à présent. Au contraire, dans les deux cas il s'agit d'un lien entre plusieurs traditions iconographiques. Elles comportent plusieurs éléments (par exemple, les costumes de certains personnages aux chapeaux caractéristiques, l'image de l'aubergiste au tonneau à Beram) qui démontrent clairement l'importance de la tradition istrienne et populaire à l'origine de ces fresques.



1. Vincent de Kastav: *Danse macabre*, Beram, St. Marie.

La danse macabre de l'église Sainte-Marie à Škrilje près de Beram va de gauche à droite, où le roi Mort, jouant de la cornemuse, attend le cortège. À sa gauche se trouve d'abord (comme d'habitude dans les danses macabres) le pape avec une bourse pleine d'argent avec lequel il veut se racheter, derrière lui un cardinal, et puis un évêque. Ce n'est qu'après que viennent le roi, tenant un sceptre surmonté d'une fleur de lys, et la reine, tenant de l'argent dans les mains. Suivent l'aubergiste au tonneau, un enfant, un mendiant au chapeau pèlerin, un chevalier en armure et un marchand au comptoir avec de l'argent.

Ce qui est intéressant c'est la répartition des clercs à Beram où les trois représentants les plus importants du *sacerdotium* -le pape, le cardinal et l'évêque- se trouvent tout au début, tandis que le roi et la reine viennent après. Il est important de remarquer qu'il ne s'agit pas d'un prêtre ou moine, mais des trois rangs les plus hauts de la hiérarchie ecclésiastique. L'exemple d'une telle mise en relief des ordres ecclésiastiques au début du cortège de la danse macabre vient probablement d'Italie, car une telle répartition n'apparaît que dans deux danses macabres italiennes, celle de l'église San Stefano à Carisolo, datant de 1519, et celle de la Chiesa di San Vigilo à Pinzolo de 1539, peintes par Simone de Baschenis⁶.

6 M. G. AURIGEMMA, « Nosce te ipsum: The representation of death in the Countries in the Germanic area and the Netherlands », in *Humana fragilitas. The Themes of Death in Europe from the 13th Century to the 18th Century*, A. TENENTI dir., Clusone, Ferrari, 2002, p. 163-164.

La danse macabre de Beram est une synthèse de différentes traditions iconographiques. Dire qu'elle est morphologiquement identique aux fresques à Clusone près de Bergamo⁷, ayant dix ans de moins qu'elle, ne convient que partiellement à la forme la plus générale du cortège et à son sens, allant de gauche à droite, puisque on y trouve de nombreux éléments complètement différents. Le dynamisme, la gesticulation véhémente et les squelettes-musiciens indiquent la tradition iconographique des danses macabres allemandes. À part cela, la danse macabre de Clusone est une synthèse typique de deux traditions, puisqu'elle est incluse dans le triomphe de la Mort, un motif typique du Moyen Âge tardif et de la Renaissance italienne⁸. Dans la partie supérieure de la fresque, à côté de la mort triomphante, sont rassemblés les représentants du pouvoir ecclésiastique et séculier, l'empereur et le pape en tête, tandis qu'il n'y a que des représentants de la plèbe dans la danse macabre au-dessous, sans clergé, noblesse ou souverain.

Ils se déplacent deux par deux de gauche à droite dans un cortège paisible et presque solennel (ce sens du cortège étant une particularité, présente dans les deux danses macabres istriennes). En revanche, à Clusone, les figures de mort n'exercent ni les gestes ni la danse ou la musique comme à Beram. La gesticulation dynamique et les squelettes-musiciens dans ce cas istrien proviennent sans doute du type allemand de danses macabres, surtout du groupe bâlois où tout le cortège, avec son dynamisme furieux et la musique des squelettes, rappelle des carnivals où le haut, le bas, le sacré et le profane ont changé de rôles⁹.

7 J. HÖFLER, op. cit., p. 138.

8 V. TERRAROLI, « Il cicli dei temi macabri a Clusone: problemi critici e iconografici », *Arte Lombarda*, III, 1989, p. 15-40. L'auteur présume un exemple français et non allemand pour la danse macabre à Clusone, la danse furieuse et la musique des squelettes étant beaucoup plus évidentes dans la tradition iconographique allemande, ce qui est typique aussi de la danse macabre de Beram.

9 Pour la partie carnavalesque de certaines danses macabres voir G. KAISER, »Totentanz und verkehrte Welt«, in *Tanz und Tod in Literatur und Kunst*, F. LINK dir., Berlin, Duncker & Humblot, 1993, p. 93-118.- C. KIENING, *Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit*, Munich, Wilhelm Fink, 2002, p. 62-3. La ressemblance des squelettes-musiciens avec le groupe bâlois avait déjà été évoquée par Hammerstein, op. cit., p. 193.



2. Vincent de Kastav: *Danse macabre* (détail), Beram, St. Marie.

À part cette ressemblance, les représentants des catégories sociales de la danse macabre de Beram font référence à celle de Großbasel ou du groupe bâlois. La personne à côté de la table avec de l'argent et une cruche n'est pas un simple marchand, mais pourrait bien être un usurier, qui est représenté de façon similaire – à côté d'une table ou d'un comptoir où se trouvent des pièces de monnaie – dans une danse macabre très influente à Klingental, un couvent de femmes à Bâle (Kleinbasel) où un texte le définit en tant qu'usurier (Wucherer)¹⁰.

On trouve une figure similaire sur les fresques d'un couvent dominicain à Bâle (Großbasel)¹¹ datant de 1440 environ et servant d'exemple à celles de Klingental. Cette danse macabre contient aussi la figure de petit commerçant, offrant de petits objets sur une sorte d'étagère qu'il portait sur ses épaules. Si on joint le motif de l'usurier, assis derrière le comptoir, à l'image du petit commerçant avec plein de marchandises devant lui, on obtient la figure du marchand de Beram. L'image du roi à Beram ressemble également beaucoup à celle de Großbasel, où un squelette à côté du roi, dont le sceptre avec la fleur de lys est tombé par terre, joue de la trompette comme dans le cas istrien, tandis que le roi

¹⁰ R. HAMMERSTEIN, op. cit., p. 188, p. 259-264.

¹¹ R. HAMMERSTEIN, op. cit., p. 183-188, - F. EGGER, »Der Baseler Totentanz«, in »Ihr müßt alle nach meiner Pfeife Tanzen«. Totentänze vom 15. bis 20. Jahrhundert aus dem Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt, W. FREY dir., Wiesbaden, Harrassowitz 2000, p. 43-55.

est habillé en manteau doublé de fourrure similaire, ouvert sous le cou. Malheureusement, les deux danses macabres de Bâle ont été repeintes plusieurs fois et détruites plus tard, alors elles ne sont préservées que sur les copies sur des feuilles graphiques et sur des dessins.

À Beram, à côté du marchand, il y a un chevalier en armure qui est très proche des deux images du chevalier ou du noble du livre xylographique de Heidelberg (*Heidelberger Blockbuch*, Universitätsbibliothek, Heidelberg, Cod. Pal. germ. 438)¹² de 1465, son casque et son armure (étrangement formée autour des épaules et des genoux) étant pris de la gravure de la série créée à Bâle, et qui puise dans la danse macabre de Großbasel d'un peintre proche de Konrad Witz¹³.



3. Chevalier, Cod. Pal. Germ. 438, Heidelberg, Universitätsbibliothek.

La même chose concerne la figure ambivalente du mendiant paralysé ou du pèlerin au chapeau typique à la *veraicon*, aux clés de Pierre et une

¹² S. WARD, *Memento mori. Bild und Text in Totentänzen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit*, Cologne, Weimar, Vienne, Böhlau, p. 210-6.

¹³ F. EGGER, *op. cit.*, p. 47.

autre image pèlerine. Dans le livre xylographique de Heidelberg il s'appuie, comme à Beram, sur des béquilles et porte un chapeau pèlerin à la coquille Saint-Jacques ce qui le rapproche alors de notre exemple istrien. La tentative de se racheter ou de soudoyer la mort est représentée à Beram avec une reine offrant à la mort un sac plein de pièces d'or, ce qui n'arrête pas le cortège de la mort. La figure d'un homme gros tenant un tonneau de boisson fait penser au personnage du cuisinier à Großbasel, tenant une cruche et une cuillère.

La moitié des squelettes joue des instruments, surtout des trompettes (à côté du pape, du roi et du mendiant paralysé) et de la corne ou de l'oliphant (à côté du cardinal), tandis que l'un d'eux joue même du luth (à côté de l'évêque), qui fait rarement partie des danses macabres, et qu'on trouve dans les mains du squelette à côté de la duchesse dans le groupe bâlois.

Dans la représentation des instruments de musique dans ce motif s'entrelacent plusieurs significations possibles ; le son des tubes au jugement dernier, la sphère de l'enfer signifiant la damnation et la mort, et le renversement carnavalesque de la hiérarchie établie aux sons de la musique.¹⁴

Une notion significative de cet accompagnement musical est que selon l'Église, les flûtes et d'autres bois, surtout la cornemuse, figurant le plus souvent dans les danses macabres, avaient rapport au diable jusqu'au début des temps modernes. Surtout la flûte et le tambour étaient liés aux démons et c'est ces deux instruments qu'on trouve le plus souvent dans les mains des squelettes dans les cortèges de la mort.¹⁵ À Beram, le Roi de la Mort joue de la cornemuse en attendant l'arrivée du pape dans son royaume. La cornemuse en particulier avait des connotations négatives du fait d'être typique des danses populaires, condamnées pour leur fureur et lasciveté présumés.

À côté de la danse Macabre dans l'église de Beram se trouve la roue de la Fortune avec des représentants des catégories sociales, tournée par la Fortune portant un bandeau. La fresque est fortement endommagée à cause de la fenêtre insérée plus tard. La main de la personnification de la Fortune est menée par le Christ à l'aide d'une corde. Ce motif complète la signification de la fragilité du pouvoir séculier, ce qui est une

14 R. HAMMERSTEIN, op. cit., p. 112.

15 G. KAISER, *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*, Frankfurt/M, Insel, 1982, p. 60.

des caractéristiques des danses macabres. La roue de la Fortune est, elle aussi, un motif iconographique, communiquant le caractère trompeur et passager de cette vie et du pouvoir, et avisant des changements rapides et hasardeux du statut social qui mènent à la mort et sont la conséquence de la chance. Ce motif est d'origine antique, mais le christianisme a adapté sa croyance païenne au pouvoir de la Fortune de manière qu'au Moyen Âge, c'est souvent la main du Christ qui dirige son fonctionnement.

Dans cette scène, Vincent de Kastav a minutieusement copié la moitié gauche de la taille-douce du graphicien néerlandais, le Maître aux Banderoles, créée en 1464, représentant la roue de la Fortune et l'arbre de vie.¹⁶ Sur la moitié droite de la feuille graphique se trouve un canot avec l'arbre des catégories sociales où sont assis les représentants de trois catégories sociales sur qui la Mort, en forme d'un squelette, braque la flèche d'un arc. Il est intéressant que le squelette de la taille-douce du maître néerlandais ait beaucoup influencé les figures de la mort dans la danse macabre de Beram, surtout dans la représentation des têtes de mort et des jambes, ce qui prouve encore la prise d'exemples au sein des œuvres de l'art gothique tardif du nord.¹⁷

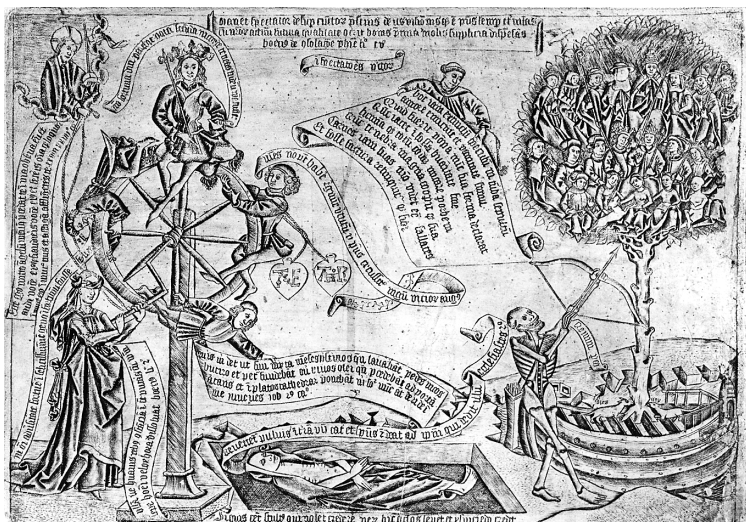
16 Pour ce graphicien, voir M. LEHRS, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Vienne, 1921, n. 87.- B. WELZEL, « Niederländische Kupferstiche des 15. Jahrhunderts », in *Die Kunst der burgundischen Niederlande*, B. FRANKE ET B. WELZEL dir., Berlin, Dietrich Reimer, 1997, p. 216.- E. MEYER-LANDRUT, *Fortuna. Die Göttin des Glücks im Wandel der Zeiten*, Munich, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1997, p. 209-210.

17 Cette remarque avait déjà été faite par Fedora Paškvan (F. PAŠKVAN, »Prilog proučavanju Beramskih zidnih slikarija«, *Bulletin za likovne umjetnosti JAZU*, VII, 1959, p. 56).- La forme des squelettes à Beram n'a pas été tirée de l'exemple italien comme R. HAMMERSTEIN, op. cit., p. 193 l'a faussement remarqué.



4. Vincent de Kastav, *Danse macabre, Adam et Eve, Roue de la Fortune*, Beram, St. Marie.

À gauche, sous le début de la danse macabre, Adam et Ève se trouvent à côté de l'arbre de la connaissance du Bien et du Mal, autour duquel se tord un serpent ou le péché originel des géniteurs de l'espèce humaine qui est aussi la cause de la mort et de la souffrance de l'homme. Cette scène, elle aussi, comme la roue de la Fortune, endommagée à cause de l'insertion de la fenêtre, a été créée d'après une gravure dans la *Biblia pauperum*. Ainsi est représentée la principale pensée chrétienne comprenant la mort comme un châtement pour le péché, punissant l'homme et sanctionnant la chute de l'humanité comme conséquence du péché originel. Cet aspect de la délivrance visait, dans la pratique quotidienne de la doctrine ecclésiastique, à la réconciliation de cette vie avec la peur de la mort.



5. Maître aux Banderoles: Roue de la Fortune et Arbor vitae, Vienne, Graphische Sammlung Albertina.

La toute-puissance et l'inévitabilité de la mort sont ensuite présentées dans une danse macabre, la roue de la Fortune à sa droite montrant la soumission de toutes les choses profanes à la volonté capricieuse de la Fortune, menée toutefois par la volonté du Christ. En un instant, elle peut envoyer le souverain du haut de la roue et du pouvoir séculier au bas de l'échelle sociale ou dans la tombe, se situant très souvent, aussi à Beram et chez le Maître aux Banderoles, sous la roue. Les significations de ces trois scènes sur le mur ouest de l'église se correspondent et se complètent, leur thème principal étant le caractère trompeur et passager du bien-être profane et la toute-puissance de la mort.

L'église de la Sainte-Trinité de Hrastovlje se situe sur une colline hors du village à quelques 20 kilomètres de la côte, à l'intérieur de l'Istrie. Elle est entourée d'une muraille, construite au début du XVI^e siècle, servant de défense contre les invasions turques.

Les fresques dans cette église à trois nefs n'ont été découvertes qu'entre les années 1949 et 1955, quand la peinture entière a été révélée, reconnue comme l'ensemble de fresques le plus important de la

peinture du Moyen Âge tardif et de la Renaissance en Istrie.¹⁸ Le long du côté du bord du mur nord, sous les Rois Mages, il y a une inscription indiquant qui l'avait commandé et qui en est l'auteur. Les fresques ont été terminées en 1490, commandées par un Tomic Vrhovič et signées par Jean de Kastav. »Hoc opus fieri fecit tomic vrhovich de ... magister iohannes de kastva pi(n)xi(t).« Il s'agit donc d'un peintre, issu, comme l'auteur de la danse macabre de Beram, Vincent de Kastav, de l'atelier de cette petite ville près de Rijeka en Croatie.

Les gestes et les autres éléments narratifs des figures sont schématiques, mais l'artiste et son atelier ont réussi à produire une remarquable impression décorative des ensembles complexes avec lesquels ils ont couvert tous les murs de l'église de Hrastovlje. Certains éléments décoratifs et stylistiques sont communs à la peinture du centre de la Slovénie, ce qui laisse présupposer un contact avec l'activité des peintres travaillant en Carniole.

Les fresques de l'église de Hrastovlje sont un monument remarquable de la peinture de cette région, puisqu'il s'agit de tout un ensemble narratif et décoratif, contenant un programme iconographique large et précis. Sur la voûte de l'abside centrale se situe «le trône de la pitié» ou la Sainte-Trinité; sur les murs, des figures des apôtres. Dans l'abside nord il y a une représentation exceptionnelle d'iconographie inhabituelle de trois rois assis, des cadeaux dans les mains, et à leurs côtés, les images de saint Côme et Damien. Dans l'abside sud il y a trois protecteurs de la peste, Roch, Sébastien et le pape Fabien.

Sur la voûte de la nef principale se trouve le cycle de la Génèse, conçu en au moins trois feuilles d'après les tailles-douces du graphicien néer-

18 B. FUČIČ, »Ivan iz Kastva i njegova sredina«, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, V-VI, 1959, p. 305-22; F. STELE, *Slikarstvo v Sloveniji od 12. do 16. stoletja*, Ljubljana, Slovenska matica, 1969, p. 237; R. HAMMERSTEIN, op. cit., 194; M. JENKO, »Janez iz Kastva«, in *Gotik in Slovenien*, dir. J. HÖFLER, Ljubljana, B. et H. UZINGER, op. cit., p. 145-6; ALISI, op. cit., p. 48; J. HÖFLER, *Srednjeveške freske v Sloveniji, II. Primorska*, Ljubljana, Družina, 1997, p. 91-8; Id., »Mittelalterliche Totentanzdarstellungen im Alpen-Adria Raum«, in *Du guoter töt. Sterben im Mittelalter. Ideal und Realität*, dir. M.J. WENNINGER, Klagenfurt, Wieser, 1998, p.136-8; M. ZADNIKAR, *Hrastovlje. Romanska arhitektura in gotske freske*, Ljubljana, Družina, 2002; T. VIGNJEVIČ, *Ples smrti. Prispevki k ikonografiji mrtvaškega plesa v Bermu in v Hrastovljah*, Koper, Annales, 2007; Id., »The Istrian Danse macabre: Beram and Hrastovlje«, in *Mixed Metaphors. The Danse Macabre in Medieval and Early Modern Europe*, dir. S. OOSTERWIJK, S. KNÖLL, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, p. 291-310.

landais, le Maître aux Banderoles.¹⁹ Sur les voûtes des collatéraux se trouvent des représentations symboliques des mois, surtout des travaux qui en sont caractéristiques. Le cycle des mois des fresques de Hrastovlje s'est probablement inspiré du calendrier, sorti pour la première fois à Augsbourg vers 1485.²⁰



6. Jean de Kastav: Danse macabre, Hrastovlje, St. Trinité.

19 B. FUČIČ, »Grafički listovi »Majstora sa svicima« u kastavskoj radionici«, *Bulletin za likovne umjetnosti JAZU*, X, 1960, p. 177-186. J. HÖFLER, »O grafičnih virih za freske v Hrastovljah«, *Acta historiae artis Slovenica*, III, 1998, p. 23-38.

20 HÖFLER, op. cit.

Par rapport à la danse macabre de Beram de 1474, la variante de ce motif à Hrastovlje est, en ce qui concerne l'expressivité de l'ensemble et de certains couples, beaucoup plus paisible et presque solennelle. Du point de vue spatial, cette scène est quasiment indéfinie ; les figures marchent sur une partie étroite de la terre, derrière eux il y a une sorte de colline et au-dessus d'elle, le bleu sombre du ciel. Les squelettes montrent de leur main gauche la tombe et le roi de la mort sur son trône, vers qui avance doucement le cortège, ou bien ils lèvent leur main gauche, faisant signe vers le ciel ce qui se répète dans quatre exemples. De leur main droite, les squelettes tiennent les mains des personnes qu'ils guident, sauf dans le cas du bourgeois, essayant de se racheter avec une bourse d'argent, où ils retiennent un morceau du vêtement. Les squelettes de la partie inférieure sont presque identiques à côté de toutes les figures de la mort, ce qui désigne leur marche tranquille. Le squelette à côté de l'évêque est le seul qui s'appuie sur une béquille.

Le cortège des représentants des catégories sociales et des figures de la mort va de gauche, où il y a un enfant, à droite, ce qui est une composition rare que l'on ne rencontre qu'à Beram et dans la danse macabre à Clusone, créée en 1485.²¹ À la fin du cortège il y a une fosse vide que montre la Mort guidant le pape. À l'extrême droite il y a un trône sur lequel est assis le Roi de la Mort, tenant dans sa main droite le couvercle en pierre au-dessus de la fosse, dans la quelle est posée une croix qui symbolise la délivrance à laquelle peuvent espérer les morts. À côté de la fosse sont croisées une binette et une bêche.

Ici aussi, comme d'habitude, le pape se trouve au début. Il porte une tiare simple et un squelette le tient par la main. Derrière lui, le roi et la reine, puis le cardinal au chapeau et en chasuble rouge. Suivent l'évêque et le moine en vêtements franciscains, un livre sous le bras droit. Suit le médecin avec un chapeau de docteur, fouillant son sac plein d'argent pour soudoyer la mort, tandis que le bourgeois à son côté lui offre de sa main gauche un paquet, probablement plein de rançon, et fouille le sac de sa main droite.

Suit un jeune homme en vêtements à la mode, portant une épée et un bouclier sur le dos (ses armes font comprendre que c'est un chevalier),

21 M. ZANCHI, *Il theatrum mortis nel nomine della vita eterna. L'Oratorio dei Disciplini a Clusone*, Clusone, Ferrari Editrice, 2007.

le mendiant paralysé avec une béquille et un rosaire, et finalement, un enfant sortant du berceau que la Mort tient par la main.

L'inclusion du médecin dans la danse macabre est une constante de ce motif iconographique. La preuve que l'homme portant de longs vêtements, une ceinture et un chapeau de docteur (pileus) est un médecin, se trouve dans le petit récipient transparent attaché à sa ceinture. Il s'agit de la *matula*, un récipient destiné à l'examen de l'urine, inclus dans les représentations des médecins dans les cortèges de la mort français (gravures de Guyot Marchand) et allemands (groupe bâlois où la *matula* tombe des mains du médecin quand il se trouve face à la mort).²²

Dans la danse macabre de Hrastovlje, Jean de Kastav, se basant d'ailleurs beaucoup sur des graphiques, a créé un ensemble qui rassemble des motifs de différentes sources géographiques et traditions iconographiques. Du point de vue global, la danse macabre de Hrastovlje est un lien très intéressant, peut-être même une synthèse, de différentes traditions iconographiques. Elle est liée à Beram et Clusone au niveau du sens du cortège et de l'absence du texte et du prédicateur. On remarque aussi des similitudes avec le cycle des gravures de Venise, créées aux environs de 1500.²³ Ainsi est représenté, sur une feuille graphique, aujourd'hui conservée dans la Kunsthalle à Brême, un groupe de catégories sociales autour des tombes, mises en avant, ce qui laisse à présumer qu'à la fin du cortège, il y avait une tombe et le Roi Mort, comme à Hrastovlje. Néanmoins, les catégories sociales dans ce cycle, dont il ne reste que deux feuilles préservées, sont représentées de manière tout à fait différente.

22 A.S. WARTHIN, *The Physician and the Dance of Death*, New York, Arno Press, 1977; D. SCHÄFER, »Herr Doctor beschaw die Anatomay an mir ob sie Recht gemacht sey«. Artz und Tod im frühen Totentanz zwischen Fiktion und Realität«, *Das Mittelalter*, X, 2005, p. 75-6.

23 H. ROSENFELD, »Der mittelalterliche Bilderbogen«, *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, LXXXV, 1954/55, p. 70; A. SAVIELLO, U. WUNDERLICH, »Ein Totentanz-Bilderbogen aus Italien«, *Totentanz aktuell*, IX, 2007, p. 6-8; Id., »Noch ein Totentanz-Bilderbogen aus Italien«, *Totentanz aktuell*, X, 2008, p. 4-6.



7. Danse macabre, Brème, Kunsthalle.

La figure du mendiant paralysé se rapporte au groupe bâlois des danses macabres où se trouve un paralysé ou un mendiant, très proche de celui de Hrastovlje dans la version du livre xylographique de Heidelberg.



8. Mendiant, Cod. Pal. Germ. 438, Heidelberg, Universitätsbibliothek.

Or, cette danse macabre de Hrastovlje comprend un nombre de détails proches des danses macabres françaises. Les vêtements du roi à Hrastovlje font allusion à l'habit des rois français qu'on trouve sur de nombreux graphiques et des manuscrits enluminés, prenant pour modèle la célèbre danse macabre aux Saints Innocents de Paris. Dans le manuscrit dans la Bibliothèque nationale de France (ms. Fr. 995)²⁴ se trouvent les images du cardinal et du roi, provenant de la source de figures des fresques parisiennes de la danse macabre. Le manuscrit a été écrit après 1490 et ressemble, au niveau de la disposition des figures et de certains détails des vêtements, à la fresque de Hrastovlje. Il est possible que les deux fresques aient trouvé une source commune dans d'anciennes œuvres françaises. Les couleurs, le manteau en fourrure d'hermine, la forme de la couronne et l'attitude solennelle du roi en sont typiques.

Dans le cas des représentants des catégories sociales dans la danse macabre de Hrastovlje il ne s'agit pas de copies précises comme dans d'autres scènes dans cette église. Il s'agit de l'influence des types de représentants, de leurs attributs, leurs habits et de la représentation intégrale des figures, simplifiées et adaptées aux idées et au goût locaux dans l'œuvre de Jean de Kastav.

L'enfant dans le berceau, tel qu'on le trouve à Hrastovlje, est un motif typique de la peinture française du XV^e et du XVI^e siècles.²⁵ Cependant, dans ce cas-ci, c'est la mort qui tient l'enfant par la main quand il sort du berceau et non quand il y est allongé, ce qui est un unicum parmi de nombreuses représentations de ce motif.

La danse macabre dans l'église de la Sainte-Trinité de Hrastovlje fait partie d'un programme iconographique étonnamment complexe et vaste. Par conséquent, le choix de ce thème ne pourrait pas être attribué à la simple répétition du modèle de Beram. Les fresques de Hrastovlje impliquent, avec le cycle de la Génèse contenant le péché originel et les travaux caractéristiques des mois, le caractère cyclique et répétitif de la principale doctrine chrétienne et le déroulement de

24 A. TUKEY HARRISON, *The Danse Macabre of Women, Ms. Fr. 995 of the Bibliothèque Nationale*, Kent, University of Ohio Press, 1994, p.16-7; U. WUNDERLICH, *Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Freiburg i. Brsg., Eulen Verlag, p. 22-4.

25 S. OOSTERWIJK, »»Muoz ich tanzen und kan nit gân?«. Death and the Infant in the Medieval Danse Macabre«, *Word e-Image*, XXII, 2006, p. 146-64.

la délivrance. L'ensemble entier de la peinture murale de Hrastovlje est une représentation exhaustive et didactique de la religion : de la création du monde, de l'espèce humaine et de la Passion du Christ, aux travaux cycliques par mois, et finalement, à la mort, représentée dans la danse macabre.



9. Jean de Kastav: *St. Roch, Sébastien, Fabien*, Hrastovlje, St. Trinité.

Une autre raison pour inclure ce motif à Hrastovlje, a probablement été un grand nombre d'épidémies de peste. Des liens complexes entre les sens que comportait l'iconographie de la danse macabre, ont été déterminés par l'expérience de grandes épidémies de peste, faisant beaucoup de victimes parmi la population et étant la cause immédiate de la fascination de la mort et des motifs iconographiques de la mort dans l'art de l'époque. L'Istrie a été assez souvent frappée par des épidémies de peste pendant la deuxième moitié du XV^e siècle : elles ont été notées dans plusieurs villes, entre autres à Trieste en 1467, 1477 et 1488, à Poreč, Koper, Piran, etc.²⁶

26 B. SCHIAVUZZI, «Le epidemie di peste bubbonica in Istria. Notizie storiche», *Atti e memorie della società Istriana di archeologia e storia patria*, IV, 1888, p. 423-47; S. BERTOŠA, «La peste in Istria nel medio evo e nell'età moderna (il contesto Europeo delle epidemie)», *Atti-Centro di ricerche storiche Rovigno*, XXXVII, 2007, p. 121-157.

Dans l'église de Hrastovlje, plusieurs saints, protecteurs de la peste ou des maladies en général sont représentés. Dans l'abside latérale sud sont représentés trois protecteurs de la peste: saint Sébastien, Roch et Fabien. Dans l'abside nord il y a deux patrons - médecins, saint Côme et Damien, habituellement vénérés comme protecteurs des maladies, y compris la peste. Avec le message de la danse macabre, l'expérience d'être abandonné à la volonté et au règne impitoyable de la mort qui ne choisit pas, quels que soient l'âge ou la catégorie sociale, et qui était la conséquence directe d'affreuses épidémies de peste, a été visualisée à travers une leçon claire de l'égalité devant la mort omniprésente et inévitable.

Celle-ci est la raison principale de la création des fresques dans l'église de Saint-Roch à Draguč, bâtie au début du XVI^e siècle comme une église votive contre la peste.²⁷ La peinture sur le mur derrière l'autel, datée de 1537, a été signée par le peintre Antoine de Padova, un endroit en Istrie centrale (et non en Vénétie), et représente les trois protecteurs de la peste, saint Roch, Sébastien et probablement Fabien. Ce dernier ne porte pas de manteau papal, mais des vêtements épiscopaux et tient une flèche dans la main, ce qui met en doute l'identification de ce saint sur le côté gauche de la peinture. Il est possible qu'il s'agisse de Saint Augustin.

Au-dessus de cette image est représentée l'Annonciation, tandis que les fresques sur d'autres murs de cette petite église montrent des scènes de la vie du Christ, Marie Madeleine et deux scènes de la légende hagiographique de saint Sébastien. Dans les champs intermédiaires se trouvent encore de nombreuses images de saints et de prophètes.

Sur le mur nord il y a d'abord une grande fresque, typique de cette région, du voyage et de l'adoration des Rois Mages, et puis une autre, tournée vers l'est, du Memento mori avec des têtes de morts, le voile de Véronique avec l'image du Christ, sous laquelle est peint un calice avec une hostie avec une petite image de la Crucifixion dessus.

27 B. Fučić, *Istarske freske*, Zagreb, Zora, p. 30-1.



10. Antoine de Padova: *Memento mori*, Draguc, St. Roch.

Sur le mur ouest, au-dessus de l'entrée, il y a l'image de la Déploration du Christ avec Marie, Jean le Baptiste et d'autres personnages. Au-dessous il y a un grand texte en glagolitique disant que l'église a été peinte en 1529 par Antoine de Padova, et indiquant les noms de commanditaires et le nom du prêtre qui a tout noté.

Cette peinture vaste où s'entremêlent de différentes histoires et des scènes de différentes légendes avec de nombreuses représentations des saints, comprend encore une partie. Notamment, sur la partie droite et sud de la voûte, où il y a une image votive contre la peste, l'image du Christ, des tas de morts et de deux saints devant l'arrière-plan architectural. À leurs côtés sont représentés deux protecteurs de la peste agenouillés et priants, saint Sébastien à gauche et saint Roch à droite.



11. Antoine de Padova: *Image votive*, Dragué, St. Roch.

Entre les deux il y a un tas de cadavres et selon leurs habits on peut constater que la mort ne tenait pas compte de leur catégorie ou statut sociaux, puisqu'on peut remarquer même le pape avec la tiare, un cardinal, le roi avec la couronne et des représentants des autres catégories. Au-dessus de ces morts il y a une image de Dieu, ou, plus probablement, du Christ (à en juger par les mêmes représentations dans d'autres scènes) tenant dans les mains l'épée du châtement divin qu'il est en train de ranger dans le fourreau.

Les deux protecteurs de la peste, Sébastien et Roch, interviennent avec un vœu auprès de Dieu et représentent les vœux et les prières des croyants afin que la peste, ayant demandé tant de victimes, cesse.

Du début au milieu du XVI^e siècle s'étend une période où cette péninsule a été touchée par une diminution forte de la population, conséquence des guerres, des famines et des épidémies de peste. Cette maladie grave a été virulente dans une grande partie de l'Istrie en 1505, en 1511 elle a frappé Koper d'où elle s'est répandue vers Trieste, et en 1514, vers Umag. En 1527, elle a touché Pula et Koper, et Trieste en 1543. Il est évident, dans les mouvements démographiques sur la péninsule d'Istrie, que la grande expansion de cette maladie a été l'une des raisons principales de la baisse de la population à cette période-là.

La visualisation du danger et de la proximité de la mort, étant au moins partiellement la conséquence des dites épidémies, montre clairement que les thèmes iconographiques liés à la mort ont été issus de l'incertitude et de la peur. À Dragucé, la conception des épidémies de peste est égale à celle qu'ont exprimée l'Église et le pape Clément VI au début de la grande épidémie au milieu du XIV^e siècle. Ils l'ont décrite comme le châtement divin pour les péchés auquel la meilleure réponse des gens serait la pénitence. Ainsi la fresque votive dans l'église de Saint-Roch à Dragucé est-elle un exemple typique de la conviction largement acceptée sur le châtement divin, ce qui y est visiblement représenté, tandis que l'ensemble des peintures murales, avec sa complexité iconographique nous laisse, malgré sa pauvre qualité, une impression forte des inquiétudes, de la peur et de l'espoir de la population istrienne de l'époque.