

INTRODUCTION

La richesse culturelle qui fleurit aux siècles XV et XVI dans la région comprise entre Provence et Piémont produisit d'intéressants échanges entre de nombreux artistes, locaux ou itinérants, porteurs d'expériences fort différentes et qui trouvèrent dans le Marquisat de Saluzzo un lieu favorable à la rencontre et au partage.

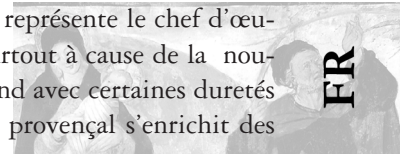
Placée dans ce cadre, la Val Maira représente aussi un creuset de manières et de cultures figuratives très diverses qui furent exprimées ici vers la fin du Moyen Age par des ateliers itinérants ou des artistes établis dans le Marquisat, tels Pietro da Saluzzo, Giovanni Baleison de Demonte et Tommaso Biasacci de Busca, tous apparentés à la tradition figurative lombarde et méditerranéenne.

Dans ce climat culturel se place la figure de Hans Clemer, peintre picard actif en Provence vers la fin du XV siècle avec son cousin Jossé Lieferinxe, et mentionné en 1508 comme «habitorem civitatae Salucie». Ses œuvres en Val Maira sont le polyptyque de Celle Macra (commandité en 1496 par le curé de la paroisse, Giovanni Forneris de Piasco) et l'admirable cycle de fresques qui couvre les parois de l'abside dans l'église paroissiale de Elva, avec les scènes de la vie de Marie et l'impressionnante Crucifixion conçue selon le modèle nordique. Réalisée dans les toutes premières années du XVI, elle représente le chef d'œuvre de Clemer, dont le renom ne tarda pas à grandir surtout à cause de la nouveauté de sa manière où l'influence septentrionale se fond avec certaines duretés du trait de grande intensité poétique, et où le modelé provençal s'enrichit des lumineuses couleurs méditerranéennes.

L'artiste sera à la fin du Moyen Age le personnage central de la culture figurative de la vallée et du Marquisat.

C'est à lui que le Marquis Ludovic II confie entre 1498 et 1499 la réalisation du superbe rétable de la Vierge de la Miséricorde, (aujourd'hui au Musée de Casa Cavassa), et en 1500 celle du polyptyque qui se trouve dans la Chapelle du Saint Sacrement du Duomo de Saluzzo. A lui s'adressent également les familles nobles, comme les Respandis, commanditaires du polyptyque de la Collegiata de Revello autour de 1502, les Cavassa ou les Dalla Chiesa qui entre 1505 et 1508 lui confient la décoration, par monochromes, de leurs riches demeures à Saluzzo.

C'est grâce à ses relations avec la cour et avec la noblesse locale que Clemer peut affiner sa connaissance des modèles lombards, très appréciés à l'époque: ses contacts avec les principaux courants artistiques d'Italie du Nord apportent à son œuvre la nouveauté et l'originalité que les Marquis de Saluzzo recherchaient



particulièrement au tournant du siècle. Nous connaissons bien en effet l'effort accompli par Marguerite de Foix et par le Vicaire Général Francesco Cavassa dans le but de soustraire le Marquisat à la subordination culturelle à la France, qui durait depuis des siècles: les points de repères deviennent alors les cours princières de Ferrare, Mantoue et Urbino.

L'intérêt de Hans Clemer pour des genres de peinture fort différents, ainsi que sa capacité de se renouveler artistiquement, lui ouvrirent les portes du succès et lui garantirent aussi une certaine aisance économique dans le Marquisat de Saluzzo, où il resta actif avec son atelier pendant plus de dix ans: il ne revint qu'une seule fois en Provence, entre 1508 et 1509.

Clemer mourut autour de 1510-1511, en laissant un riche héritage artistique: parmi les fresques qui lui sont attribuées avec certitude rappelons encore le Saint Michel de l'église San Colombano à Pagno et la décoration sur la façade du Duomo à Saluzzo. Mais son école se manifesta également dans les œuvres de nombreux «maîtres clémériens» qui, avec plus ou moins de talent, reprirent la leçon de l'artiste provençal pour des commanditaires aristocratiques qui pendant des décennies encore resteront sous le charme de Clemer et de son style épuré et raffiné.

Elisa Cartei

L'ÉGLISE D'ELVA

De l'église d'Elva, la première chose qu'on voit c'est son clocher.

D'aussi loin qu'on arrive –que ce soit du fond de la Val Maira, des sommets vertigineux qui surplombent le village ou des prairies d'estive trouées de chemins et de sentiers et parsemées de fermes et de hameaux– le clocher d'Elva se montre, annonçant qu'à ses pieds et tout autour de lui des générations et des générations de femmes et d'hommes ont ici vécu à la mode des chrétiens catholiques.

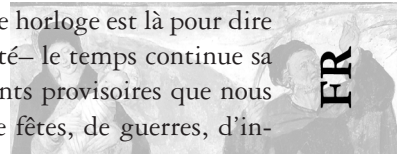
Ce campanile est d'une élégance rare, d'une beauté toute de mesure et de race. Sa flèche aigüe et nue se dresse haut par-dessus les carapaces de lauses des maisons comme un répère dans la vastitude du paysage montagnard et comme un cri de joie et de confiance lancé vers le ciel.

Au dessous, sur chacune de ses quatre faces s'ouvre une fenêtre géminée de style roman qui marque déjà un certain conservatisme des formes dans ce pays montagnard et rural, conservatisme que nous retrouverons sur un autre plan qu'architectural dans la pierre sculptée.

Plus bas, sous chaque fenêtre, le grand cadran rond d'une horloge est là pour dire qu'à Elva comme ailleurs –même s'il peut sembler arrêté– le temps continue sa longue marche et que le jour s'y répartit, pour les vivants provisoires que nous sommes, en heures de travail et de repos, de prière, de fêtes, de guerres, d'incendies, de malheurs et de joies.

La toiture de l'édifice, tout en lauses soigneusement taillées en carré et rigoureusement appariées, évoque l'échine de quelque animal fabuleux que le clocher aurait mis à ses pieds. Par exemple, le dragon infernal mis à mort par Saint Georges et que nous allons retrouver sculpté en bas relief sur l'arc triomphal du chevet; ou encore ce monstre du Mal, ennemi de Dieu, que l'archange Saint Michel tien à l'arrêt sous sa lance, privé de tout pouvoir jusqu'à la fin des temps. Il faut plutôt y voir, mais l'image est lourde de symboles, la caverne faite de main d'homme en laquelle se continue, comme au temps des grottes peintes, la rencontre des dieux et des hommes dans un monde clos et sacré.

L'église d'Elva, c'est quelque chose comme la maison commune des hommes. Il fallait bien sous le ciel immense et rond, qui rassure moins qu'il n'effraie, un endroit pour s'abriter ensemble, pour se réunir au jour fixé, pour faire corps. L'église, le dimanche, les jours de fête, de baptême, de communion, de noces, de funérailles, est encore le lieu où la population se mêle et se fond, s'éprouve



comme autre chose que l'addition de ses membres: comme une personne qui parle et chante d'une seule voix.

Maison des hommes, elle est aussi maison de Dieu. De ce Dieu que les chrétiens appellent le bon Dieu comme s'il en était un autre, source du Mal et de tous les maux et à qui ils refusent leur foi. Le Dieu que nul sur terre n'a jamais vu mais dont le Christ est venu apprendre aux siens qu'il est le Père de tout ce qui vit, celui en qui réside la force bonne et qui peut tout parce qu'il est Amour et rien d'autre.

Pas plus, pas moins qu'une autre, l'église d'Elva c'est la maison où Dieu habite en compagnie des hommes. Mais attention: non pas le Dieu du Sinaï de l'Olympe ou du Parnasse mais celui qui se fit homme par le Christ, avec lui et en lui, celui qui est là où on se rassemble au nom de Jésus et qui, selon les catholiques, se donne tout entier à boire et à manger dans du pain et du vin.

Ouvrage fait de main d'homme, selon les techniques, les goûts artistiques et la pensée d'une époque donnée, toute église est bien plus qu'un bâtiment, une construction plus lourde de mystères et d'enseignement que l'art dont elle est porteuse. Elle est, pour les chrétiens, l'annonce, la promesse et l'avant-goût de ce paradis à venir où mène la vie en Jésus-Christ, où le fils de Dieu nous a déjà préparé une place.

C'est en tout cas ce que rappelle, classiquement, le portail d'Elva.

De chaque côté de la porte de bois, des piédroits supportent le tympan et l'image du ciel qui l'entoure: un ciel fait de sept demi cercles concentriques évoquant les sept ciels habités par les sept ordres angéliques. A la voussure la plus haute, entre soleil et lune, se trouvent les étoiles avec, en leur centre, la croix du salut universel.

Il va donc suffire de pousser la porte, de passer sous la voûte céleste pour entrer dans un autre monde: celui du paradis perdu et retrouvé.

Comme celui dont furent chassés Adam et Eve, son entrée est sévèrement gardée par des têtes sans corps d'hommes et de bêtes apparaissant au sommet des piliers qui joignent terre et ciel. S'agit-il d'anges assistés par des molosses? Rien n'interdit de le penser. L'inscription «*Locus iste terribilis est*» (ce lieu est terrifiant) figure assez souvent à l'entrée des sanctuaires catholiques.

Pourtant, le tympan d'Elva n'est pas de ceux qui inspirent une quelconque horreur sacrée. Bien au contraire. L'image qui occupe son centre est celle de la Vierge accueillant l'arrivant et lui montrant son fils. C'est celle que ses litanies appellent «*janua coeli*», porte du ciel.

Reine vénérée par les anges, sa demeure est au ciel. Elle y règne depuis qu'elle a quitté ce monde en assomption. Ce n'est pourtant pas en souveraine qu'elle est ici représentée. Comme il est dit dans le *Salve Regina*, elle est là pour après notre

exil terrestre nous faire voir son fils, fruit béni de son ventre, Enfant-dieu; se faisant siège de chair pour le Verbe incarné, proposant à notre soif d'absolu, notre amour et notre dévotion le transparent du Père dans sa plus grande humilité, sa plus grande fragilité comme un Seigneur dont personne n'a rien à craindre. Ce portail est-il plus ancien que l'église paroissiale où nous allons entrer?

On pourrait le penser, tant le style de la sculpture paraît roman comme l'organisation des voussures et d'un style plus raide, plus rude, plus primitif en quelque sorte que les fresques de l'intérieur.

Faut-il penser que le portail actuel donnait accès à une église antérieure à celle que nous connaissons? Est-ce que, lorsque l'église précédente fut agrandie, les bâtisseurs, à la charnière des XIV et XVe siècle, gardèrent le portail roman et le déplacèrent de l'ouest au nord? Ce n'est pas impossible et nous serons tentés de le penser face à l'arc triomphal qui sépare la nef du chœur et qui va nous paraître archaïque. Y aurait-il, dans ces deux ensembles sculptés, le témoignage d'un art rural, autochtone, propre aux Alpes occitanes? On peut en rêver. Mais il est plus vraisemblable qu'on a affaire là au même conservatisme observé déjà dans les fenêtres géminées du clocher et qu'on retrouve dans la sculpture religieuse des régions à l'écart des grandes voies de communication, aussi bien dans les calvaires bretons que dans les croix de chemin en pays d'Oc.

Cela dit, le sanctuaire qu'on décide d'agrandir à la fin du XIVe siècle ne pouvait être que roman: son mur, du côté du clocher, en témoigne.

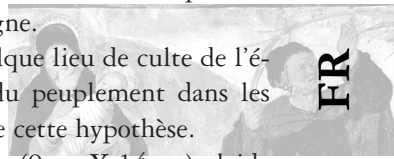
Etait-il, lui-même, construit sur l'emplacement de quelque lieu de culte de l'époque romaine ou encore plus ancien? L'ancienneté du peuplement dans les montagnes di Piémont et du Queyras va dans le sens de cette hypothèse.

Ce qui reste des traces d'un modeste édifice en rectangle (9 m. X 14 m.) plaide pour un lieu reconnu depuis longtemps comme appartenant au domaine du sacré et il n'est pas rare que les Romains aient romanisé puis les Chrétiens christianisé des sanctuaires paysans voués auparavant à d'autres cultes.

Sur cette «chapelle primitive» et ses origines, l'Histoire est muette. Mais une légende existe. La voici résumée. Il y avait dans les environs d'Elva une chapelle où la communauté se rassemblait, mais qui était tombée en ruines. Où allait-on construire l'église nouvelle? Chacun avait son point de vue. On décida de s'en remettre à Dieu.

Pour cela, on eut recours à un âne. On lui mit sur le bât quelques pierres tirées des murs effondrés de l'ancien lieu de culte et on laissa la bête aller où elle voulait. L'endroit où l'âne s'arrêterait serait celui que Dieu avait choisi. Et l'âne s'arrêta à l'endroit où l'église se dresse.

L'âne —qui souffla sur le nouveau-né à la crèche, porta Marie et son fils en Egypte pour fuir les persécutions d'Hérode et sur lequel Jésus fit son entrée à Jérusalem



de roi humble et pacifique— est un animal sacré, à forte charge symbolique, et dont l'importance est connue dans les cultes ruraux, mais aussi apolliniens. Il nous met sur la piste de religions précédant le christianisme. Bref, Elva et son église, primitive et actuelle, s'inscrivent dans un espace depuis la nuit du temps sacré.

Dès l'entrée dans la nef, ce qui saute aux yeux c'est l'éclat et la douceur des couleurs dont le chœur est revêtu; c'est ensuite la magnificence des peintures dans ce village pauvre et à l'écart des grandes routes; c'est enfin, de plus en plus évidente à mesure qu'on approche du chœur, la finesse, la virtuosité, le naturel et l'expressivité toute retenue du dessin.

Il faut se laisser prendre par l'émotion paisible et forte qui se dégage de l'ensemble plutôt que de se hâter d'aller voir en détail telle ou telle scène représentée, tel mouvement des corps ou tel modelé d'un visage.

Mais l'impression se fait forte d'avoir pénétré dans un autre monde, dans une sorte de petit palais aussi inattendu dans ces montagnes qu'immérité. C'est exactement l'impression que voulaient donner aux paroissiens d'Elva ceux qui commandèrent les travaux et ceux qui les réalisèrent, gens d'Eglise, architectes, fresquistes: un palais habité par Dieu et par ses saints, un séjour à nous promis de l'autre côté de la vie et où nous habitons déjà et où nous nous préparons déjà à savourer l'éternité dans un univers à la fois familier et transcendant, banalement humain mais totalement transfiguré.

Le «vrai chemin vivant» pour aller de la terre au ciel étant le Christ, ne nous étonnons pas que tout soit mis en œuvre pour que le regard soit d'abord attiré vers sa personne. L'église où les chrétiens se réunissent pour le culte a pour fonction de les mener au Christ, à la contemplation du Christ, à l'imitation du Christ et à la communion avec lui dès ici-bas. Le Christ d'Elva est en croix, mort en croix. C'est l'image qu'a retenue, de préférence à toute autre, l'Eglise catholique à partir du XIIIe siècle, pour s'opposer sans doute à tous les chrétiens —les cathares notamment, nombreux en Italie du Nord où les *bonshommes* de l'ouest occitan allaient chercher refuge et formation— qui refusaient l'Incarnation, la Passion et la Résurrection de l'envoyé du Père, voyant en Jésus une espèce d'ange...

Les chrétiens d'Orient n'ont pas retenu cette image du Christ souffrant. Même sur la croix, il le voient en Roi de Gloire, vivant et somptueusement vêtu. Dans leurs sanctuaires, il est également représenté, au mur qui ferme le chœur ou à la coupole, en *Pantocrator*, prêtre-roi, lumière du monde née de la lumière, commencement et fin de tout ce qui existe, la main levée pour bénir et commander, tenant ouvert le Livre de la bonne nouvelle, au regard à la fois doux et sévère.

L'Eglise d'Occident avait de même, au cours des XIe et XIIe siècle, représenté

Jésus en «Beau Dieu» siégeant au Paradis entre les quatre vivants (l'aigle, le lion, le taureau et l'homme) et jugeant les vivants et les morts sur une infinité de tympans comme à Conques, à Moissac, à Vézelay ou à Lassouts.

Avec ces images du Christ en majesté le Moyen Age finissant a donc rompu. Dès l'époque de Saint François d'Assise, c'est un autre Seigneur qui est proposé à la dévotion des fidèles: l'homme-dieu offert en sacrifice pour la rémission des péchés, mourant ou mort, couronné d'épines, cloué à deux poutres, nu ou presque, flanc ouvert et vidé de son sang. C'est pour longtemps ce dieu-là qui fascine l'Europe. C'est celui que St. François voudra imiter, jusque dans ses stigmates.

Le Christ en croix d'Elva est de ceux-là, mais sur un mode moins doloriste et moins intensément dramatique que le Christ toujours vénéré à Perpignan ou celui du rétable non moins fameux d'*Issenheim*.

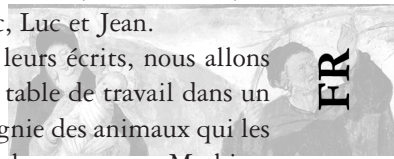
Dressé sur une croix immense sur fond de ténèbres, bras ouverts, à peine fléchis, il apparaît comme le signe «+» élevé au dessus du monde visible, comme le trait d'union entre la condition humaine et l'infini, comme celui qui donne, en transcendant l'absurde, l'injustice, la haine, la souffrance et la mort, un sens proprement sacré à l'existence.

De ce Dieu fait homme jusqu'à la mort, de cet homme en qui le vrai Dieu se laisse lire, quatre hommes ont raconté la vie, l'enseignement, les miracles, le procès, la mise à mort et la résurrection: Mathieu, Marc, Luc et Jean.

Ces évangélistes qui, par leur martyre, ont authentifié leurs écrits, nous allons les trouver à la voûte du chœur en écrivains assis à leur table de travail dans un décor paradisiaque fait de plantes et de fleurs, en compagnie des animaux qui les symbolisent, les quatre vivants de la vision d'Ezéchiel: homme pour Mathieu, lion pour Marc, taureau pour Luc et aigle pour Jean.

Assis près de chacun d'eux pour les écouter et commenter leurs écrits, les Pères que l'Eglise de Rome reconnaît comme ses maîtres-à-penser: Antoine, Ambroise, Grégoire et Augustin. Ces «docteurs» —c'est-à-dire ces maîtres-enseignants de l'orthodoxie romaine— à égalité en quelque sorte avec les témoins oculaires de la vie de Jésus, participent à la même gloire céleste. Leur demeure est *in excelsis* au milieu des anges masculins et féminins qui, peints sur les arcs qui soutiennent la voûte font sonner d'étranges cloches en forme de fleurs de campanule.

L'ensemble, personnages et décor, est à la fois hiératique et plein de mouvement, léger et puissant, aérien et pétri d'humanité ordinaire. Les barbes en pointe des docteurs voisinent avec la nudité rebondie des anges assez clairement sexués. Les cloches qui carillonnent à la gloire du Dieu invisible sont sans poids. Les cordes auxquelles elles sont suspendues, libérées de la pesanteur, ne



FR

servent qu'à tracer de belles arabesques. Qui peignit, aux environs de 1470, cette voûte à quatre pans séparés par la croisée d'ogive? Sans aucun doute un fresquiste du gothique tardif qui ne maîtrise pas encore toutes les lois de la perspective, mais déjà apte à donner de la profondeur à toutes les scènes représentées. Les tables sont vues en contre plongée comme si le spectacle était contemplé depuis le sol.

Son dessein, en tout cas, est sûr, il rend bien compte du mouvement des personnages en dialogue, il sait de quelque motifs végétaux et floraux mais aussi de la lumière qui baigne chaque scène rendre la grâce légère et paisible qu'on prête au séjour éternel. Certains ont pensé qu'il pouvait s'agir du même artiste à qui on doit la Vierge à l'Enfant du portail. D'autres avancent un nom: celui du Maître de Brossasco, en Val Varaita. Cela paraît tout à fait plausible: on trouve à Brossasco la même élégance dans la composition et la même souplesse du trait qu'à Elva, des visages semblablement traités, le même type d'attitude des personnages qui semblent tenir la pose...

L'éclat des couleurs, l'ampleur de la scène, la force dramatique de la Crucifixion vous auront sans doute attirés au point que vous avez vu sans le voir –ou en tout cas à peine remarqué– l'arc triomphal de pierre qui marque la limite entre la nef et le chœur, entre l'espace réservé aux fidèles et celui affecté à la liturgie. Sa rude beauté et sa richesse décorative, symbolique et enseignante valent qu'on s'y attarde.

Ici encore, comme sur le portail extérieur, l'arc évoque le ciel avec ses étoiles, mais aussi le retour circulaire du temps avec les signes du Zodiaque. Quant aux motifs sculptés sur les piédroits, ils indiquent avec plus d'expressivité que de réalisme quel est l'enjeu et le théâtre de toute vie humaine prise en tenaille entre les puissances inférieures du Mal et l'appel à la sainteté.

De part et d'autre de l'arc se tiennent deux Atlantes. Dans la mythologie grecque –et non pas chrétienne– Atlas est le Dieu qui partit en guerre contre Zeus et qui vaincu fut condamné à porter le monde et la voûte du ciel sur ses épaules, faisant ainsi le lien entre le monde souterrain –les Enfers en termes chrétiens– celui où les hommes vivent et, encore au dessus, le ciel. A Elva celui qui figure sur le piédroit gauche de l'arc triomphal, avec sa grosse tête inclinée sous le poids du monde, ses mains posées sur ses genoux, son regard fixe, est sans aucun doute l'image du damné.

Sur sa droite et plus bas que lui s'affairent trois diables cornus, monstres n'ayant que trois doigts aux pieds comme aux mains. Ils placent sur la crémaillère une marmite où sont mis à bouillir à grand feu deux humains si petits qu'ils font pitié.

Du côté droit de l'arc se tient un monstre chevelu, tirant la langue, battant ses

flancs de sa queue à trois pointes. Sans doute faut-il y voir le Satan évoqué dans la prière du soir des Complies comme un «lion rugissant cherchant qui dévorer».

Au dessus, les forces du mal se retrouvent encore et c'est cette fois sous la forme de dragon que, comme dans nombre de contes traditionnels, le chevalier Saint Georges tue et ainsi sauve la princesse à lui abandonnée. La leçon de la fable est évidente: la princesse c'est l'âme que convoite Satan. Ce n'est qu'à l'intervention des envoyés de Dieu qu'elle peut obtenir son salut.

Pour représenter l'humanité contrainte à gagner sur terre son pain «à la sueur de son front» le sculpteur a choisi un homme dans sa vigne –la facture de ce bas-relief est admirable– mais l'homme c'est aussi celui qui, sous la menace des bêtes indomptées, le lion, la panthère, a su domestiquer le coq, le bélier et le bœuf et c'est aussi la créature tentée par l'aigle de l'orgueil et la sirène de toutes les tentations charnelles.

Heureusement veille sur lui, dans le ciel où elle l'attend, la Vierge à l'Enfant, debout cette fois, et désignant son fils: ce fils qui de l'autre côté de l'arc est désigné par Jean comme l'Agneau de Dieu qui porte le péché du monde et guide chacun vers le Père.

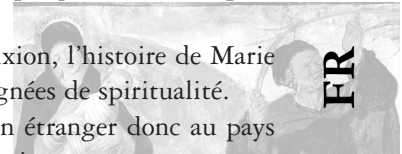
Sous le masque d'un art qui peut paraître archaïque c'est un véritable traité de la condition humaine conforme à la théologie du temps que l'arc triomphal d'Elva propose à notre méditation.

Sur les deux côtés du chœur laissés libres par la crucifixion, l'histoire de Marie est contée avec une paisible allégresse en 14 scènes baignées de spiritualité.

L'auteur de ces fresques est connu: c'est *Hans Clemer*, un étranger donc au pays portant un prénom et un nom aux consonnances germaniques.

Les textes qui font mention de son travail dans le Piémont le présentent comme un «peintre allemand habitant de Saluces». C'est certainement le marquis de Saluces, seigneur considérable au XIVE siècle qui le fit venir du *Hainaut* (ou plus vraisemblablement de Marseille où il a l'air d'avoir travaillé au début de sa carrière artistique en compagnie d'un sien cousin) pour orner quelques églises et palais de son Marquisat. Son art est en effet porteur d'influences flamandes et florentines mais aussi et surtout provençales.

On le connaît comme le "Maître d'Elva", mais cinq monuments religieux ou civils du Marquisat de Saluces ont bénéficié de son talent de fresquiste et de peintre de rétables. On retrouve à Saluces, Celle Macra et Revello sa maîtrise élégante dans le dessin, son économie dans le choix des couleurs, son art de la composition et de la mise en espace des scènes représentées, son réalisme tout baigné de spiritualité, sa connaissance de la perspective. Mais c'est à Elva qu'éclate son talent dans les 14 tableaux consacrés à la vie de la Vierge et dans la cruci-



fixion de son Fils.

La présence à la voûte du chœur des quatre évangélistes pourrait faire croire que c'est de leurs écrits que *Hans Clemer* a tiré le motif de ses fresques.

Il s'en faut de beaucoup. Il manque ici un certain nombre d'épisodes de la vie de la Vierge rapportés par les Evangiles dits «canoniques», c'est-à-dire reconnus comme authentiques par l'Eglise romaine.

Il s'agit de ceux qui ont trait à la présence de Marie dans la vie publique du Christ: Marie retrouvant le jeune Jésus en train d'enseigner les docteurs dans le Temple; les noces de Cana; Jésus déclarant en présence de la Vierge qu'il ne se connaît d'autres frères et d'autre mère que ceux qui le suivent; Marie debout auprès de Jean devant la croix quand le Christ la donne pour mère à son apôtre bien aimé; le jour de la Pentecôte où, en compagnie des disciples, elle reçoit le Saint Esprit.

De même –et étrangement dans un sanctuaire voué à *Maria Assumpta*– l'Assomption dans le ciel de la mère de Dieu n'est pas représentée, pas plus que son couronnement au ciel, qui ont fourni le motif de tant d'œuvres artistiques, un peu avant et en grand nombre après la période où travaille *Hans Clemer*.

C'est seulement l'histoire privée, intime, cachée de la Vierge que les commanditaires de *Hans Clemer* lui ont demandé ici de conter en images.

Les scènes sont tirées pour une part de l'Evangile de Luc et pour la majorité d'entre elles du proto (ou du pseudo) évangile de Jacques: un texte que l'Eglise romaine a déclaré «apocryphe», c'est-à-dire douteux et peu fiable, mais cher aux chrétiens d'Orient et qui, en Occident même, a tenu une grande place dans la catéchèse, la prédication et dans la dévotion populaire à Marie dont on retrouve de très nombreux exemples dans la décoration des églises au moment où le culte marial prend l'extension qu'on lui connaît aux temps médiévaux. L'histoire racontée par *Clemer* se lit de gauche à droite et du haut en bas sur les deux côtés du chœur en allant de l'un à l'autre.

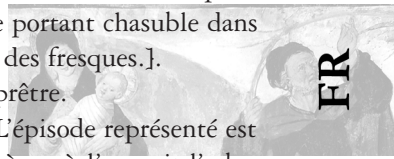
Au bas de chacune des séquences courent de courts textes en latin comme pour donner l'autorité de la chose écrite, l'authenticité du livre, à tout ce qui est mis en scène.

Le plus simple c'est de donner la traduction de ces textes latins que seuls les clercs du XVe siècle pouvaient déchiffrer et, dans leur prédication, commenter.

(Un astérisque indique ce qui est pris à Luc et deux astérisques ce qui nous vient de l'apocryphe).

- 01) ** –Ici est représenté comment Joachim [le père de Marie] fut chassé du Temple par le grand-prêtre.
- 02) ** –Comment la Vierge fut conçue par Joachim quand il embrassa Anne.
- 03) ** –Nativité de la Vierge Marie.
- 04) ** –Comment la Vierge fut portée au temple par le grand-prêtre.
- 05) ** –Les fiançailles de la Vierge Marie.
- 06) * –Il est fait l'annonce [la foudre tombée sur l'église a effacé un bout du texte] à la Vierge Marie [Il s'agit de l'Annonciation. Un phylactère autour de l'ange porte écrite sa salutation: «Salut, Marie». Un autre autour de la Vierge indique sa réponse: «Voici la servante».]
- 07) * –Visite de la Vierge Marie à Sainte Elisabeth.
- 08) * –Adoration de notre Jésus Christ [Cette adoration est celle de Marie à son fils. Joseph n'est pas représenté. Il l'était sans doute à l'endroit où fut percée une fenêtre. L'âne et le bœuf sont tout au fond de la cabane.]
- 09) * Ici trois rois sont venus avec leurs richesses adorer [On notera la présence d'un roi noir en habit blanc et d'un autre portant chasuble dans lequel on a voulu voir l'évêque commanditaire des fresques.]
- 10) * –Ainsi Jésus Christ fut circoncis par le grand-prêtre.
- 11) * –Sainte Marie... [le reste du texte s'est perdu. L'épisode représenté est la fuite en Egypte contée par Mathieu. Mais la scène où l'on voit l'arbre se plier, donnant ses fruits pour rassasier la sainte famille est tirée de l'apocryphe.]
- 12) * –Ici comment Hérode fit massacrer les Innocents.
- 13) ... [** La légende s'est effacée. L'image représente la fin de la vie terrestre de Marie entourée par les Apôtres.]
- 14) [** Le texte a disparu. La Vierge morte est portée par quatre disciples en pleurs. Un Juif ose porter ses mains sur le corps de Marie: elles se détachent aussitôt de ses bras.]

L'ensemble de ces fresques tend à donner de Marie l'image d'une femme, certes profondément humaine et féminine mais conforme à celle que l'Eglise impose à ses fidèles: «*inviolata, integra et casta, Alma Mater* et *Virgo virginum*», ayant depuis sa conception jusqu'à la fin de sa vie été soustraite aux lois naturelles et à l'empire de la chair.



Joachim prend Anne dans ses bras en pleine rue et la voilà conçue. Aucun homme n'assiste à la toilette du nouveau-né. A peine fillette, elle est mise à l'abri du regard et du désir des hommes par son entrée au temple. C'est un miracle –le bâton de Joseph qui se fleurit d'un lys, symbole de chasteté– qui désigne celui qui sera chargé de la garder vierge, après qu'à la parole de l'ange elle soit devenue la mère du fils de Dieu; Joseph absent pour cause de fenêtre à percer de la Nativité, en retrait lors de la visite des Mages, ne se retrouvant acteur qu'au moment de la circoncision, et ne prenant sa pleine taille que dans le service de Jésus et Marie lors de la fuite en Egypte...

C'est toujours *inviolata* que Marie s'endort pour rejoindre l'éternité. Et qui ose, comme le juif Ruben, porter ses mains sur elle est aussitôt miraculeusement puni de son geste sacrilège.

Tout cela est bien représentatif de la suspicion cléricale à propos de la sexualité, mais aussi du rôle que l'Eglise, face aux Réformateurs, qui ne connaissent d'autre sainteté que celle du Christ, assigne à Marie: servante-moniale de l'Enfant-Dieu, entrant dans l'ombre dès que Jésus commence sa vie publique et ne le retrouvant qu'au moment de sa crucifixion.

Au service de cette théologie mariale, *Hans Clemer* met tout son art discret, tendre et efficace, s'attachant à fournir l'occasion de méditer et de prier à partir des scènes représentées comme autant de "mystères", le mot étant pris dans son double sens: chose inexplicable par la raison humaine et représentation théâtralisée –ou même théâtrale– de la vie du Christ et des saints.

C'est bien d'ailleurs sur une scène qu'il situe la majorité des anecdotes qu'il peint. Le sol, le plus souvent, est carrelé –même celui de la Nativité et de l'Adoration des Mages– composant une sorte de tapis de théâtre dans un effet de perspective qui se retrouve dans le décor fait d'escaliers et de bâtiments en décrochages de façon à tromper l'œil comme au théâtre.

Le même souci de dramaturgie se retrouve dans le traitement des personnages, clairement individualisés par leur visage et saisis dans un mouvement où se conjuguent pose et naturel. Leurs vêtements sont ceux de l'époque où ils ont été peints, échappant ainsi au temps historique, comme si les acteurs étaient contemporains des spectateurs du XVI^e siècle, comme si les événements rapportés étaient contemporains de ceux qui les regardent.

L'ensemble des tableaux –mis à part le Massacre des Innocents remarquable de violence dans le mouvement, mais utilisant le même chromatisme que celui des autres scènes– se signale par la douceur, le velouté, la suavité des couleurs tombées, la sûreté du trait, l'élégance naturelle des mouvements, l'utilisation de l'or et de l'argent dans les auréoles et certains vêtements (ceux des Mages sont somptueux) avec, en contrepoint des ocres, des gris et des verts pâles, des blancs

superbement laiteux. On est bien là en présence d'un théâtre sacré, tout de délicatesse et de retenue, invitant à la contemplation silencieuse, à la lente rumination des mystères mariaux.

La grande scène de la Crucifixion est d'une autre facture. Elle occupe toute la surface du mur derrière l'autel. Tout y est agencé pour mener le regard à ce qu'on estime essentiel: le Sauveur mort entre les deux larrons mais au dessus d'eux, se détachant en clair sur la nuit qui se fit au moment de sa mort, dominant la foule du haut de sa croix surdimensionnée, déjà présenté comme en ascension et attirant tout à lui.

A sa droite, le Bien. A sa gauche le mal. Prise entre bien et mal, au pied de la Croix, Madeleine, avec son corps d'ancienne pécheresse publique sur la part gauche, mais le regard levé vers l' Aimé et les mains qui oignent de parfum les pieds du maître de miséricorde enserrant la croix et déjà passés du côté du Salut.

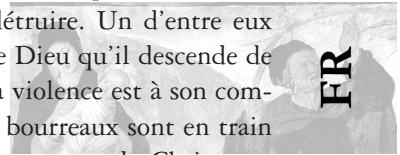
A la gauche du Christ se trouvent rassemblés tous ceux qui n'ont rien compris ou rien voulu comprendre au drame dont ils étaient acteurs ou spectateurs.

Ceci c'est le larron qui s'est moqué du Christ et dont le diable emporte l'âme. C'est l'étendard du Sénat et du Peuple Romain retombant sur sa hampe: c'est au nom de l'Empire que le Christ a été mis à mort.

C'est les soldats indifférents. Ce sont les Juifs qui raillent celui qui se faisait fort de reconstruire en trois jours le temple qu'on allait détruire. Un d'entre eux montre le supplicé de son doigt levé: «S'il est le fils de Dieu qu'il descende de la croix et nous croirons en lui». A l'extrême gauche, la violence est à son comble: sans un regard pour le cadavre pendu en croix, les bourreaux sont en train de se battre à mort pour la possession de la tunique sans couture du Christ.

A la droite du Christ, se trouvent au contraire les bons. L'âme du larron qui a demandé à Jésus de se souvenir de lui quand il reviendra en roi, monte au ciel: sa foi l'a sauvé. La Vierge s'abandonne à sa douleur, soutenue par Jean que Jésus mourant lui a donné pour fils et qui seul des apôtres a accompagné le Christ jusqu'au Calvaire. Avec lui, deux amies de Marie: la mère de Cléophas et la mère du fils de Zébédée.

Du même côté se trouve aussi, à cheval (en parfaite opposition au cavalier qui occupe le devant de la scène, à gauche sur son cheval montrant son cul et ses couilles au public) le centurion qui d'un coup de lance a troué le côté du Christ. Il y est à sa place. De son geste il a non seulement mis fin aux souffrances du condamné, mais il a fait la preuve que le Ressuscité de Pâques est bel et bien mort sur la croix. Mieux encore: il a fait jaillir du cœur ouvert la fontaine du salut, l'eau du Baptême et le sang de l'Eucharistie. En déclarant «celui-ci est bien le fils de Dieu» il est le premier non-juif à avoir confessé la vraie nature de



Jésus. La Légende Dorée lui a donné un nom: Longin. Elle en a fait un saint à qui une goutte du sang du Christ a rendu la vue et donné la foi et qui, y voyant clair et pensant juste, se fait chrétien, apôtre, ermite et finit sa vie en martyr.

A la droite du Christ est aussi représenté un homme qui brandit au dessus de sa tête une sorte de *yatagan*. C'est avec cette espèce de hache qu'il va couper les jambes des deux larrons encore en vie écourtant leur supplice et ce geste lui est compté par la tradition comme un acte charitable et comme une autre preuve de la mort réelle du Messie dont les prophètes avaient prédit qu'aucun des os ne serait brisé...

Ne nous étonnons pas de voir du même côté, à la limite du tableau, un soldat portant un bouclier marqué des initiales S.P.Q.R. comme l'étendard à la gauche du Christ. L'aigle à deux têtes figuré sur l'écu est celui, non de l'Empire romain, mais du Saint Empire romain germanique qui à la suite de Constantin s'est fait le protecteur de l'Eglise romaine. Sa présence à la droite du Christ indique bien l'alliance du trône et de l'autel en vigueur aux quatorzième et quinzième siècles. Un autre drapeau, du même côté, se déploie entre le bon larron et le Christ. On y trouve, en noir sur le rouge de l'étoffe, un scorpion. La bête a mauvaise réputation. Mais sa présence du bon côté du Christ s'explique assez bien quand on sait que le scorpion symbolise la dialectique entre destruction et construction, mort et renaissance, damnation et rédemption.

On dit de lui qu'il est chant d'amour sur champ de bataille et chant de guerre sur champ d'amour. Comme tel il a sans doute été mis là pour marquer la victoire, dès le Calvaire, du Christ ressuscité sur la mort.

L'ensemble de la crucifixion est d'une assez évidente beauté pour qu'on n'y insiste pas. Tout y est à la fois solennel et réaliste: la noirceur fuligineuse du ciel nocturne en toile de fond, le rose pâle des chairs suppliciées, l'ocre doux des visages de la foule et surtout des personnages saints, le rouge et le brun des vêtements et des étendards qui ajoutent au drame une atmosphère sanglante. La composition est claire et rigoureuse mais pleine de souplesse –sans rien de ce schématisme géométrique qu'utilise Balaison à Notre Dame des Fontaines à mettre en scène la Passion, par exemple– et elle vise à la clarté du propos donnant à la croix l'avantage sur tout ce qui l'entoure, et orientant tout vers elle comme étant la garante du salut universel.

De la Résurrection du Christ, de son Ascension dans le ciel et de l'Assomption de la Vierge, il n'a pas été demandé à *Hans Clemer* de rendre compte. On peut s'en étonner. Faut-il comprendre que les corps glorieux de Jésus et de sa mère se refusent à toute représentation? Qu'il suffit pour les évoquer de la parole du prédicateur? Que le Christ ressuscité est à chercher désormais dans le tabernacle où est enfermée la réserve eucharistique et dans chacun des hommes? Peut-être. Il

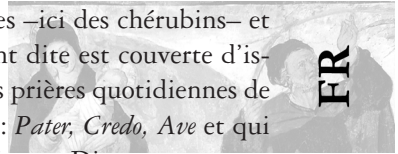
est vrai que ceux qui ont approché de plus près le Christ avant sa mort ont eu le plus grand mal à le reconnaître après sa résurrection: Madeleine, Thomas, les disciples d'Emmaüs. Mais tant de peintres ont peint Madeleine au jardin, Thomas face aux stigmates, l'auberge d'Emmaüs où le Christ quittant cette terre, que ce vide d'Elva touchant le Christ vainqueur de la mort s'explique mal. Rien à Elva n'évoque les mystères glorieux du Rosaire: Pâques, Ascension, Pentecôte, Assomption et Couronnement de Marie.

Ce n'est qu'à travers les homélies et les sermons que les gens d'Elva ont pu se représenter ces mystères, à partir des récits qu'en faisaient les prêtres du haut de la chaire comme pour en assurer l'authenticité. Sur la chaire d'Elva –qui ne date que de la moitié du XIXe siècle– brille le soleil de la vérité et sur l'abat-son la colombe du Saint Esprit déplie ses ailes. C'est un travail d'ébénisterie soigné mais sobre, essentiellement fonctionnel et somme toute assez banal.

Plus remarquable est le baptistère, contemporain des autres sculptures sur pierre: portail, arc triomphal et bénitier. Mêmes visages larges au nez triangulaire, semblable saisie en mouvement des personnages, même aspect rural ou archaïque. Il se présente sous la forme d'un calice octogonal à déchiffrer de bas en haut. Sa partie basse, le socle, a souffert de l'humidité venue du sol de l'église qui a rongé la pierre. Y sont figurés, difficilement visibles, les vices à qui le baptisé entend renoncer. A peine mieux conservé, au dessus, est représenté le choix que le baptisé doit faire entre le Christ et les anges –ici des chérubins– et les puissances infernales. La cuve baptismale proprement dite est couverte d'inscriptions en caractères gothiques. On peut y lire les trois prières quotidiennes de base que l'Eglise catholique donne à réciter à ses fidèles: *Pater, Credo, Ave* et qui sont là comme la fleur montée de la bouche des baptisés vers Dieu.

Un grand Christ en bois peint voisine avec le baptistère, cloué sur une croix si ornée de charmantes fioritures qu'on a peine à y voir le gibet où tant d'hommes, avant et après le Christ, moururent de façon atroce et infamante. Le corps de Jésus n'est pas affaissé, ses bras s'ouvrent à l'horizontale, sa tête se tient droite, ses yeux sont encore vifs, la lance n'a pas encore percé son cœur. Le Seigneur est représenté plus en gloire que souffrant: le linge qui recouvre sa nudité est peint en or. Certains pensent que ce crucifix était suspendu du XIV au XVIII siècle au sommet de l'arc triomphal. Si c'est vrai, il y était tout à fait à sa place pour signifier mieux encore que le crucifié de la grande fresque la victoire du fils de Dieu sur la mort.

Du XVIIe au XVIIIe siècle date le confessionnal qui fait face au baptistère. C'est là que pendant plus de trois cents ans les péchés commis par ceux d'Elva étaient avoués, pardonnés et qu'on retrouvait l'état de grâce baptismal nécessaire à la réception de l'hostie. Orné à son front du même soleil que la chaire, ce meuble



est surmonté d'un tableau peint à la charnière du XVII^e et du XVIII^e siècle. On y voit la Vierge au ciel, portée par un nuage et des petits anges, tenant l'Enfant dans ses bras, confier le Rosaire à Saint Dominique tandis que Sainte Catherine de Sienne, en extase, contemple la scène très classiquement éclairée, composée et colorée non sans quelque maniérisme. Avec ce tableau, nous voilà préparés à entrer dans la Chapelle Saint Pancrace et à faire un bond de quatre siècles dans l'histoire de l'Eglise, de l'architecture et de l'art religieux et bien évidemment de la foi et de la dévotion.

Cette chapelle est un prolongement ajouté en 1762 à l'église paroissiale devenue trop petite pour accueillir toute la population mais aussi pour faire honneur à Saint Pancrace, objet d'une antique vénération dans les vallées alpines. Saint Pancrace n'est pas un saint originaire de la région. Il est d'une famille noble romaine, raconte sa vie plus ou moins légendaire, qui au III^e siècle de notre ère, au moment des persécutions de Dioclétien cache le pape Corneille.

Arrêté, mené devant l'Empereur, il déclare que son dieu, Jésus-Christ, est le seul vrai et ironise sur l'amoralité et l'impuissance des dieux que Rome honore. Il est aussitôt décapité. Il devient alors le saint qui préside aux serments, notamment ceux qui scellent les affaires commerciales. Ne dit-on pas que devant ses reliques le parjure se trouve dans l'impossibilité de lever la main droite?

Or la population d'Elva ne se compose pas que de paysans, de bergers et d'artisans. Elle compte aussi un certain nombre de commerçants ambulants: le jeunes gens qui à l'automne quittent chaque année la montagne pour aller vendre dans les plaines et les pays du bord de mer dont la langue est l'occitan, Nice, Cannes, Avignon, le bas Languedoc, des étoffes, des articles de mercerie, des couteaux, ou collecter chez les pauvres des vallées voisines les cheveux humains qu'ils revendent aux fabricants de perruques, tandis que d'autres se font marchands d'anchois au baril. Le 12 mai, pour la Saint Pancrace, Elva fête le retour de sa jeunesse avec des offices solennels, des banquets en commun, des processions et des danses.

Dans la chapelle vouée au culte du martyr, lorsqu'on quitte la vieille église paroissiale, l'impression de dépaysement est saisissante. Pour un peu on se croirait dans un temple en l'honneur d'un autre Dieu que le Christ, un quelque être suprême et abstrait, bien éloigné de l'Evangile.

Tout à l'heure nous étions mis en présence d'un Dieu incarné, nous étions introduits dans l'intimité de sa famille et convoqués à contempler le mystère d'un Sauveur mis à mort. Aussi bien le Christ que sa mère étaient représentés comme des êtres humains ordinaires que seule leur auréole distinguait des autres au milieu desquels ils agissaient dans un décor toujours réaliste, rues, temples, étable, intérieurs ou jardins. *Clemer* avait mis tout son génie à rendre Dieu sensible au cœur.

Dans la chapelle Saint Pancrace ce qui s'exprime haut et clair, avec une solennité sévère propre aux tribunaux et aux pièces de réception des grands de ce monde, c'est l'Eglise catholique et romaine d'après le traumatisme de la Réforme protestante: une Eglise soucieuse de se poser, dans ses dogmes, sa liturgie eucharistique, son attachement à la papauté et au pouvoir impérial en place, comme la seule Eglise digne de ce nom.

L'accent y est mis sur la majesté divine de la Trinité. A la voûte de la salle carrée réservée aux fidèles, au plus haut, la puissance du Dieu qui a tout créé, à qui appartient l'univers, qui dirige l'Histoire, à qui rien n'échappe des actes et des pensées des hommes, dispensateur de bienfaits et de punitions. Ce Dieu pourrait être, comme il l'est si souvent ailleurs, symbolisé par un triangle équilatéral enfermant un œil ouvert. Ici c'est un soleil, «*sol invictus*», qui une fois de plus désigne le Très Haut. De lui, comme d'un ostensor, partent des faisceaux de rayons. Tout autour gravitent des cercles concentriques allant du plus lumineux au plus sombre un peu à la façon de l'arc-en-ciel, dans une réalisation «cercliste» un peu naïve certes mais qui semble annoncer les audaces modernistes circulaires de *Sonia* et *Robert Delaunay* au début du XXe siècle.

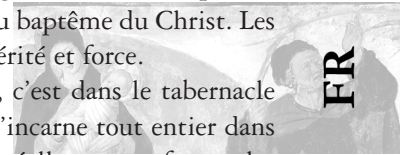
Au dessus du chœur et de l'autel –car il est censé descendre sur les offrandes pour les changer en corps et sang du Christ au cours de la Messe– on peut voir, entouré de nuées sombres dont émergent des têtes d'angelots, le Saint Esprit. Il a la forme de la colombe qui présida à l'Incarnation et au baptême du Christ. Les théologiens professent qu'il donne à l'église lumière, vérité et force.

Quant à la troisième personne de la Trinité, le Christ, c'est dans le tabernacle qu'il habite, corps, âme et divinité et sur l'autel qu'il s'incarne tout entier dans le pain et le vin du «Saint Sacrifice». Sa présence réelle, que refusent les Huguenots, est honorée par la riche décoration qui occupe tout le mur du fond. Le tabernacle est surmonté d'un baldaquin abritant un crucifix et où peut prendre place l'ostensor offert à l'adoration dans diverses cérémonies, en ces siècles où l'on communique peu souvent, essentiellement pour Pâques et quelques grandes fêtes: saluts du Saint Sacrement après les vêpres du dimanche, adoration perpétuelle et autres dévotions qui provoquent les sarcasmes des Réformés.

En arrière de cet autel monumental, on pourrait s'attendre à trouver une image de Saint Pancrace. Le saint y figure bien, mais c'est comme spectateur de l'Assomption: la Vierge a désormais place au milieu et au-dedans de la Trinité dans la pensée religieuse de l'époque.

Dans la partie de l'église réservée aux fidèles, aux quatre angles déterminés par la retombée des arcs de voûte quatre cartouches résumant mieux que de longs discours, en images, ce en quoi le catholicisme du temps se définit lui-même.

Tout d'abord l'Eglise se veut la continuation d'Israël et donc le seul vrai désor-



mais peuple élu. Sa loi c'est celle que l'Éternel a donné à Moïse au Sinai. On notera que dans le décalogue nulle mention n'est faite de l'amour du prochain, le nouveau commandement apporté par le Christ.

Ensuite l'Église estime être la vraie église apostolique confiée à Pierre pour en être le chef et que les Papes gardent dans l'orthodoxie. C'est elle, affirme-t-elle qui détient les clés de la vérité chrétienne et celles du Royaume des cieux. En dehors d'elle, il n'y a, enseigne-t-elle ni vérité ni salut éternel. La triple couronne que le Pape affiche sur sa tiare le présente comme le souverain absolu: roi du peuple chrétien, des rois et du clergé. A la croix du Calvaire s'ajoute la croix aux trois traverses. Le souverain Pontife est au dessus des évêques dont la croix ne porte qu'une traverse et des cardinaux dont la croix en porte deux...

Des sept sacrements catholiques, un seul est mis en relief: l'Eucharistie, «pain des anges» selon la formule de l'hymne fameux au Saint Sacrement. L'image dit clairement que l'Évangile est la terre-mère d'où naissent les épis et le raisin mais que c'est seulement quand le pain et le vin ont été consacrés que l'hostie et le calice deviennent la lumière du monde.

La quatrième image évoque –en dépit de la douceur du dessin et des couleurs– les derniers temps, lorsque le monde finira et que se fera le Jugement dernier. L'Agneau repose sur le livre aux sept sceaux que personne d'autre que lui ne peut ouvrir. C'est lui, selon l'Apocalypse, qui jugera les nations païennes et conduira à la Jérusalem céleste les élus dont sont exclus «les chiens, les sorciers, les impurs, les assassins, les idolâtres et tous ceux qui se complaisent à faire le mal». Ainsi se présente la salle où la paroisse entasse ses membres. Les fidèles y sont rappelés à leur devoir. Les vérités intangibles y sont mises en images. L'hommage est rendu au Maître à qui il faudra rendre compte de tout ce qu'on a fait.

Nous voilà loin de l'intimisme narratif des fresques et des naïves fables racontées sur l'arc triomphal.

La Vierge de *Lourdes* et le Sacré-Cœur, objets des grandes dévotions de la fin du XIX siècle (dans les deux cas il s'agit «d'apparitions»), productions en série en plâtre coloré de l'industrie saint-sulpicienne qui déferla sur toute l'Europe sont les seules statues offertes à la piété des fidèles, ici comme partout, et d'une totale nullité artistique.

Les images de la Vierge dûes à des artistes du XVIII ont une autre présence: celle d'un art devenu plus charnel que celui du Moyen-Age finissant, mais non dépourvu de grandeur.

Elles évoquent la montée au ciel de la Vierge, tenue pour un dogme, même si celui-ci ne sera proclamé qu'au milieu du XXe siècle: cette Assomption à laquelle l'église d'Elva est dédiée.

Peinte au XVIII^e siècle ou statufiée en 1878 pour pouvoir être portée en procession, Marie y est tenue par les anges au dessus des nuées. En elle la chair nouvelle des humains, la matière vivante accède à l'éternité.

“Bénié entre toutes les femmes” Marie triomphe en bénissant les “pauvres pécheurs” qui, catholiques, la prient. Le tableau du XVII^e la présente tête nue. La statue du XIX^e, dorée, lui fait une auréole d'étoiles et lui donne le regard extatique de qui voit le Très-Haut face à face. C'est elle qu'a l'égal du Saint Sacrement le jour de la Fête-Dieu, les gens d'Elva ont promenée triomphalement dans les rues du village et sur les chemins. C'est d'elle que pendant plus d'un siècle ils ont espéré l'intercession, la sauvegarde contre les catastrophes de toute sorte et les tentations. C'est sur elle qu'ils ont compté –ce que disait d'une autre façon la fresque du tympan– pour leur ouvrir le ciel.

En fin de compte, toute l'église d'Elva se résume en un chant enamouré, sans cesse repris, à Marie: intime ici et pleine de joie, et ailleurs de soucis et de douleurs, triomphante pour finir du mal absolu qu'est la mort, mais toujours mère et peut-être plus encore des hommes que de Dieu.

C'est à sa personne, totalement humaine, mais fascinante et presque divine –et peut-être, qui sait? totalement divine dans sa féminité– que nous sommes redevables de cette promenade ou plutôt de ce pèlerinage que nous venons de faire à travers plus de trois siècles de foi, de dévotion et d'art.



An introduction to the passage about Hans Clemer's frescos in Elva

The cultural abundance which brought alive the Piedmontese-Provencal region between the 14th and 15th centuries produced fruitful contacts between local and travelling artists. The travelling artists bringing with them different experiences, found the Saluzzo Marquisate a good place to meet and compare ideas. In this context also, the Valle Maira serves as a backdrop to an important succession of cultural trends that in the Middle Ages had developed through the works of travelling studios and the most active artists in the Marquisate area. Amongst these artists were Pietro of Saluzzo, Giovanni Baleison of Demonte and Tommaso Biasacci of Busca. They were all influenced by the Lombardic and Mediterranean figurative traditions. Hans Clemer lived in this cultural environment. He was a painter from Picardy working in Provence in the late 14th century with his cousin Josse' Lieferinxe, and described in 1508 as "habitorem civitate salucie".

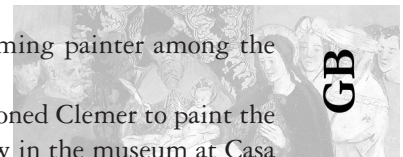
In 1496, Fr Giovanni Forneris of Piasco commissioned him to work on the polyptych of Celle Macra, in Valle Maira, and he also painted an important series of frescos on the walls of the presbytery in Elva's parish church with pictures from Mary's life and completed with the grand crucifixion conceived from the Nordic model. Created in the early 15th century, it is his most famous work. His name soon became well known because he used a new method strongly influenced by a Northern transalpine style.

Nonetheless, his main characteristic is a rather harsh (but still poetic) drawing style which matches the austerity of the Provencal style enriched by bright Mediterranean colours.

At the end of the middle Ages, he was the up-and coming painter among the artists in the Valle Maira and the Marquisate.

Between 1498 and 1499, Marquis Ludwig II commissioned Clemer to paint the exquisite altar piece depicting the Virgin of Mercy, now in the museum at Casa Cavassa. Around 1500 he commissioned Clemer to paint the polyptych in the Santissimo Sacramento chapel, in the cathedral of Saluzzo. He was in demand with noble families like the de Raspandis, who around 1502 gave him the commission for the polyptych in Collegiata di Revello. Between 1505 and 1508, the Cavassas and the Della Chiesas commissioned him to decorate their houses in Saluzzo.

Thanks to the ties between the court and the aristocracy in Saluzzo, Clemer became au fait with the Lombardic models, which at that time were very highly regarded. He was also able to familiarise himself with the main artistic trends



in Padania, fulfilling through his paintings the Marquis of Saluzzo's expectations of a cultural rebirth. Indeed, Margherita of Foix and General vicar Francesco Cavassa's efforts to free the Marquisate of its century-old cultural subordination to France are well known. They tried to make the Marquisate part of a larger group, which modelled itself on the ruling families in Ferrara, Mantova and Urbino. His interest in a painting technique so different from his usual and his ability to change guaranteed him a career and relative economic security in the Marquisate. Here Hans Clemer worked in his workshop for more than a decade, and he returned to Provence only once, between 1508 and 1509. He died between the summer of 1509 and late 1511, and he left an artistic inheritance that includes among the frescos of certain attribution, the picture of St. Michael in St. Colombano's parish church in Pagno and the decoration of the lunette on the cathedral's façade in Saluzzo. Moreover, his legacy was soon revealed in the works of many artists gifted in bringing Clemer's style to clients who, even in the late 16th century, were fascinated by his cultured and elegant manner.

Elisa Cartei

THE CHURCH OF ELVA

The first thing to *Hans* appear of Elva's church is the rising bell tower. From far away you can see the bell tower, whether you come from the bottom of the Val Maira, from the high mountains rising above the village or along the paths in the fields surrounding the tiny villages. The bell tower seems to say that catholic men and women have lived there in its shadow for many generations.

This bell tower has a rare grace, a subtle and sober beauty.

The sharp spire rises above the tiled roofs of surrounding houses and is a landmark in the vast mountain landscape. It seems like a happy and trusting cry to the sky.

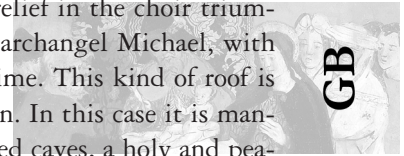
Just above the spire, on each side of the tower there is a Romanesque-mullioned window with two lights, which has the traditional features commonly found in a rural environment and in sculptures.

Although time here seems to have stopped, a big clock above each window of the bell tower reminds people that, as elsewhere, the clock ticks on and that working and resting hours, prayers, feasts, wars, fires, joys and sorrows mark our day.

The building's roof, made of carefully laid tiles, appears like the back of a mythical animal, lying down at the foot of the bell tower. It could be the dragon killed by St. George that is to be found carved in a bas-relief in the choir triumphal arch. Or the evil monster, God's enemy, that the archangel Michael, with his lance, renders still and harmless until the end of time. This kind of roof is reminiscent also of another powerful symbol, the cavern. In this case it is man-made, but it still is, as at the time of the ancient painted caves, a holy and peaceful place where the human and the divine meet.

The church at Elva is the hub of the community. Under the endless blue sky, the church is the place where people find a refuge, where they meet during feast days, where they feel close to one another. The church becomes, during Sundays, christenings, taking Communion, marriages and funerals the place where the community gathers and feels something more than the mere sum of its members, and almost an entity talking and singing with one voice.

The church is the home of the people as well as God's home. That God who is called by Christians "Good God" as if to distinguish him from some other God,



who is a source of bad things and to whom they refuse to worship. That Lord nobody on Earth has seen, but that Christ announced as Father of every living being, in him lies the good strength and he can do everything because He is love and nothing else.

The church at Elva, like other churches, is our Lord's home in which He resides with the people. But be careful: we are not talking about the God of the Sinai, of Mount Olympus or Mount Parnassus. We are talking about God who became a man through Christ, with him and in him. The Lord, who is where we gather in Jesus's name, according to Christians, allowed himself to be eaten and drunk in the form of bread and wine.

The church was built in accordance with the techniques of the time, artistic tastes and ideas, and now is much more than a building: it is full of mysteries and of lessons from the art inside it. For Christians it is the announcement, the promise and almost the anteroom of that paradise where they will go if they have lived like Jesus Christ, who has already prepared a place for us there.

Elva's church entrance door reminds us precisely of this.

At each side of the wooden door, piers hold up the tympanum contained in the sky image: seven concentric semicircles that follow the seven skies in which seven angelic orders live. On the upper arch, between the moon and the sun, there are the stars, and among them, the universal salvation cross.

All that is required to enter another world is to open the door of the church and pass through the arch into the lost and found paradise.

Like the one from which God drove out Adam and Eve, this paradise has a very well guarded entrance: human and animal heads without bodies stand at the top of pillars where symbolically the earth and the sky join. Are they perhaps angels with wild molossian dogs? The hypothesis is likely to be true. The inscription: "*Locus iste terribili est*" ("this place is horrible") is often seen at the entrances to Catholic sanctuaries.

Anyway, Elva's tympanum is not one of those inspiring fear. On the contrary, Our Lady is the central image who shows us Her Son. She really is the one litanies call "*ianua coeli*", which means: Heaven's entrance.

She is a Queen worshipped by the angels, and the sky is Her home. She has reigned over this place from the time She left Earth through the Assumption to Heaven. However, She is not represented as the queen. As the "Hail Holy Queen" says, She is here to show us at the end of our exile on Earth, Her Son, the holy fruit of Her womb Jesus, becoming a flesh throne to God incarnate. She is also here to give to our thirst of absoluteness, our love and to our piety the Father's pattern in his deepest humility and his biggest fragility. Like a Lord from whom nobody has anything to fear.

It is likely that this portal is older than the church we are entering. This is suggested by the style of the sculpture, which is perfectly Romanesque (e.g. orders' arrangement) and which is more crudely crafted than the indoor frescos.

We can also hypothesize that this was the portal of a previous church. Perhaps, when this one had been enlarged (between the 14th and 15th centuries) builders kept the Romanesque portal but moved it from west to north. It seems that the building of the triumphal arch confirms this, since it divides the nave from the choir and that seems to us to be definitely in an archaic style. Are these diverse styles of sculpture perhaps evidence of rural and typically Occitan Alps art? I like to believe this. However, it is more likely this is the same conservatism we have already seen in the bell tower's windows and that we will find in other religious sculptures in regions far away from the main roads, both in Breton calvaries and in the stone crosses dotted along Occitan roads.

It was decided in the 14th century to enlarge the sanctuary in the Romanesque style: leaving the wall still visible beside the bell tower.

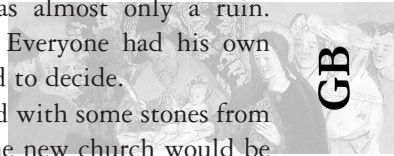
Had this sanctuary too been built on the same site as a religious building of the Roman age or perhaps even more ancient? The fact that the early human settlements in this area between Piedmont and Queyras are very ancient led to this hypothesis.

The ruins of a small rectangular building (9m x 14m) lead us to think that this had been considered a holy place for a long time. The Romans, and later the Christians, often made rural sanctuaries previously dedicated to other faiths into their own sanctuaries.

We do not have any historic document about this "primitive" chapel and its origins. But there is a legend. Here it is: Near Elva there was a chapel where the local people used to gather, although this place was almost only a ruin. Therefore, where could they build the new church? Everyone had his own answer to the problem. Then they decided to leave God to decide.

To do this, it was decided to use a donkey: it was loaded with some stones from the ruined chapel and left to wander around freely. The new church would be built wherever the donkey stopped. Indeed, it stopped in the place where the present church is sited.

The donkey is a holy and very symbolic animal. Indeed, it is present in many evangelical stories: it warmed up the newborn Jesus; it carried Mary and Her son to Egypt to avoid Herod's persecution; with it Jesus came into Jerusalem as a humble and peaceful king. The donkey is also important in both rural and apollinean cults. It reminds us of religions preceding Christianity. To sum up, Elva with its primitive and present church is in a place that had been holy for a long time.



GB

When a visitor enters the nave, he is impressed by the bright and gentle colours decorating the choir area. This pictorial splendour is unexpected in such a poor and isolated village. As you draw closer to the choir area, you will be impressed by the refinement and the eloquent power of the drawings.

Take time to experience the tranquillity of your surroundings, instead of rushing to observe the details of this or that picture.

Then, the impression of having entered into a different world will predominate, and you will seem to be in a sort of tiny enchanted palace, completely unexpected amongst these mountains, and almost undeserved. Certainly, this was the impression those planning and realizing the church (ecclesiastics, architects and painters) wanted to create among Elva's people. The Lord and His saints live in this palace, which is the place waiting for us on the other side, but where we already live, and are preparing us for eternal pleasures in a universe both familiar and transcendental.

Since the only "living path" to ascend from earth to heaven is Christ, not surprisingly everything has been done to attract the eye straightaway to His image. The main role of the church is to lead its members to Christ's contemplation and imitation and to live with Him during our life on Earth. At Elva, Christ is represented on the cross. This is the image chosen among many others by the Catholic Church of the 13th century. It was chosen to set themselves against those Christians that denying Christ's Incarnation, Passion and Resurrection rather preferred to consider Him only a sort of angel. They were mostly Cathars who had come in large numbers from Western Occitany to Northern Italy to seek refuge and teaching.

On the contrary, Eastern Christians did not choose this image of a suffering Christ. Even if crucified, they portrayed Him as a glorious, alive and luxuriously dressed King. In their sanctuaries he is often represented on the choir wall or on the dome as *Pantocrator*, the King-Priest, the world light generated by the light, the beginning and the end of everything existing. He is represented with a hand raised to bless and to rule, while he is indicating the Gospel, with a severe yet still gentle look.

The Western Church too, in the 11th and 12th centuries, had represented Jesus as a "Handsome God", who is seated in heaven among the "Four Living Beings" (eagle, lion, bull and man) and judges the living and the dead, on a multitude of kettledrums, as in Conques, Moissac, Vézelay or Lassouts.

By the early Middle Ages the Church had definitely broken with the tradition of representing God as King. From the time of St. Francis, a very different Lord is proposed to people to worship. He is now represented as the man-God crucified for the remission of sins, already dead or dying, crowned with thorns, nai-

led to two beams, half-naked and bleeding from the chest. For a long time this representation of God has fascinated Europe. And, inspired by this image of God, St. Francis decided to live like Him, even to the point of having the stigmata.

The image of the crucified Christ is the kind found in Elva, but with less satisfaction in the pain than in the Christ still worshipped in Perpignan.

On a huge cross, He stands on a dark background, with the arms open and just bended. He is the perfect image of the plus sign raised on the visible world where human existence and infinity combine. He is the only one who, overcoming absurdity, wrong, hate, pain and death, gives life a holy meaning.

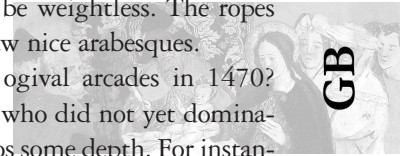
Four men (Matthew, Mark, Luke and John) told of His life, message, miracles, execution and resurrection. The Evangelists are represented on the choir's vault. They are seated in front of the working table, in heavenly surroundings with plenty of plants and flowers, with their symbolic animals: the man for Matthew, the lion for Mark, the bull for Luke and the eagle for John.

Seated near each of them, to listen and to comment on their writings, are Anthony, Ambrose, Gregory and Augustine, whom the Catholic Church recognizes are the main sources of its doctrine. Therefore, the Church has put these disciples on the same plane as those who had been witnesses of Christ's life and they enjoy the same heavenly glory. Their place is between the male and female angels that spangle the arches holding up the vault and they play strange garlands made of flower-shaped bells.

Overall the scenario is hieratic but at the same time with plenty of movement, and both solemn and thoughtless, heavenly and human. The disciples' sharp beards brush against angels' naked bodies (which are not completely neutral). The bells ringing to celebrate the divine glory seem to be weightless. The ropes bearing them, free from the weight, are there only to draw nice arabesques.

Who painted this vault divided in four parts by the ogival arcades in 1470? Undoubtedly, he was a frescoer of the late Gothic times, who did not yet dominate all the perspective's rules, but he could give to his frescos some depth. For instance, the tables are represented as if they would be seen from below.

He always draws with confidence and represents clearly the talking characters' movements. He can also use vegetable patterns properly as well as soft light in every scene to picture the graceful and weightless atmosphere typical of the Blessed's world. According to some, this is the same artist who is also responsible for the painting of the Virgin Mary with Jesus that is above the portal. According to others, he is the Brossasco's master (a small village in Val Varaita) which seems likely. Indeed, in Brossasco you can notice the same style of composition, the same soft drawing as in Elva's, the same faces and the characters' poses are also similar.



GB

You will probably be so captivated by the variety of colours and the dramatic power of the crucifixion that you will hardly notice the stoned triumphal arch which divides the nave from the choir. But its rough beauty and its wealth of ornamental and symbolic details deserve attention.

Here, as in the portal, the arch symbolizes heaven as well as time passing, represented by the Zodiac. The patterns sculptured on the piers represent the stakes in every human life, which is trapped between evil and the aspiration to sanctity. Atlas appears twice: on the sides of both arches. In Greek mythology (certainly not in the Christian one) Atlas was the god who dared to fight Zeus and who, defeated, was condemned to bear the world and the heavenly vault on his shoulders. In that way, he has become a symbolic bridge between Christian Hell, the Earth and Heaven. In Elva's church, the character sculptured on the left pier of the triumphal arch is undoubtedly damned. He has his big head bowed under the weight of the world, his hands laid on his knees and he stares.

On his right, slightly down, two devils with horns (monsters with only three fingers on their hands and three on their feet) are hooking to a big chain a large pot in which two tiny human beings are being cooked.

On the right hand side of the arch there is a longhaired monster that shows its tongue and whips itself with its long sharp tail. Certainly, it is that Satan mentioned every night during evening prayers as "a roaring lion looking for someone to eat".

Above, the evil appears again as that dragon killed by St. George to save the princess who was at his mercy. The moral of the story is clear: the princess is a symbol of a soul threatened by Satan. Only thanks to the intervention of the saint sent by god will she be safe.

To represent humanity forced to earn a living "by the sweat of its brow" the sculptor carved a beautifully crafted farmer in his vineyard. He is a creature threatened by fierce animals like the lion and the panther, but at the same time he could tame the cock, the ram and the ox. He is also the creature tempted by pride and carnal pleasures.

Luckily the Virgin Mary watches over him. She stands up and shows her Son who, on the other side of the arch, is described by St. John as the one who leads us to our Lord.

By means of art, which could seem archaic, Elva's triumphal arch gives us a proper treatise about the human condition in keeping with the theology of the time.

In that part of the choir area occupied by the fresco of the Crucifixion, Mary's story is told in 14 pictures full of spirituality.

We know the author of these frescos. He is *Hans Clemer*, who, as his German name suggests, was a foreigner in these parts.

Texts referring to his works in Piedmont present him as “a German painter living in Saluzzo”. Surely it was the Marquis of Saluzzo, a very important Lord in the 14th century, who brought him to Piedmont from the Hainaut region, near Belgium. Or perhaps he came from Marseilles where, according to some texts, *Clemer* worked at the beginning of his artistic career with his uncle or cousin. The Marquis of Saluzzo asked him to decorate some churches and the Marquis’s palaces. Indeed, Provençal influences can be found alongside Flemish and Tuscan influences in his art.

Today *Clemer* is known as Elva’s Master painter, but in the Marquisate of Saluzzo there are a number of buildings that have benefited from his talent as a painter. We can admire in Saluzzo as well as in Celle Macra or in Revello his elegant drawing, the realism full of spirituality, the art of the composition and his exceptional knowledge of the perspective that are typical of *Clemer*. Nonetheless, in the fourteen pictures of the Crucifixion and in the Life of the Virgin he fully expresses his talent.

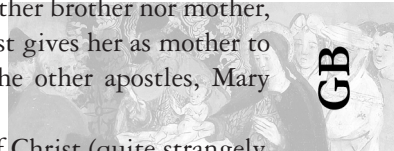
The presence of the four Evangelists on the choir’s vault could lead us to believe that *Hans Clemer*’s inspiration for the content of the frescoes had come from their writings.

But this is not so. In this illustrated story many episodes of the Virgin’s life referred to in the canonical Gospels are missing. These Gospels are the ones recognised by the Church as authentic.

Those missing are the ones referring to the presence of Mary in Christ’s public life: Mary finds young Jesus while he is teaching to the high priests of the temple; Cana’s wedding; Jesus affirms that he recognises neither brother nor mother, only those following him; Mary beside John when Christ gives her as mother to his favourite apostle; the Pentecost day when, with the other apostles, Mary receives the Holy Spirit.

Moreover, there is not any Assumption of the Mother of Christ (quite strangely, since the church is consecrated to St. Mary Assunta), and her coronation in heaven. But these topics have been depicted in many works of art, some before *Clemer* and many others after him.

Hans Clemer tells through pictures only the private and hidden life of the Virgin. Scenes are partly inspired by the Gospel of Luke, but mostly are inspired by the Protovangelium of James, which are writings declared by the Church of Rome “apocrypha”, i.e. dubious and not reliable. Nonetheless these writings are popular amongst Christians of the Eastern Church, and in the West as well they had been important in catechesis, in preaching and in popular devoutness to Mary.



We can find numerous examples in churches' decorations, from the time when devotion to Mary spread.

The story told by *Clemer* is to be read from left to right and from top to bottom on the sides of the choir.

Under each picture there are short passages in Latin, as he wanted to add the authority of the written word to the images.

The following is a translation of the Latin texts that in the 15th century only clerics understood and expounded in sermons.

(One asterisk indicates the texts from the Gospel of Luke, while two asterisks indicate the texts from the Protovangelium of James):

- 1) **How the priests banish Joachim (Mary's father) from the temple.
- 2) ** How Joachim's wife conceived the Virgin after she had been kissed by him.
- 3) ** Birth of the Virgin Mary.
- 4) ** How the priest brings Mary to the temple.
- 5) ** Engagement of the Virgin Mary.
- 6) * Annunciation of the Virgin Mary [the text was cancelled by lighting on the church. Writing around the angel carries his greeting: "Hail, Mary!". Another around the Virgin carries her reply: "Here it is his servant"].
- 7) * Mary visits St. Elizabeth.
- 8) * Adoration of Jesus Christ [This is the adoration by Mary. St. Joseph is not represented; maybe he was where later a window has been created). In the background there are a donkey and an ox.]
- 9) * Three kings came to worship Jesus [note the presence of a black king dressed in white and of another king dressed with a gown, who, according to some, is supposed to be the bishop that ordered the frescos].
- 10) * Circumcision of Jesus Christ.
- 11) * St. Mary... [the rest of the contents had been lost. The picture depicts the flight to Egypt described by Matthew. *Nonetheless, the scene of the tree bowing its branch to feed the Holy Family is from the Protovangelium of James].
- 12) * Massacre of the Innocents.
- 13) ** [The caption is unreadable. The picture depicts the end of Mary's earthly life, surrounded by the Apostles.]
- 14) **[The caption is unreadable. Mary's corpse is carried by four crying apostles. A Jew dares to touch Mary's body: immediately his hands leave his arms.]

All the frescos try to give Mary the image of as a deeply human and feminine woman but in accordance with the one which the Church presents as a model: “inviolable, honest and chaste”, who, from the moment of her conception until her death was exempted from nature’s rules and from the power of flesh.

Joachim hugs his wife in the middle of the street, and the conception occurs. No man is witness to her nativity. When she was still a child, she was shielded from men’s looks and desires by making her live in the Temple. A miracle –an immaculate lily flowering on Joseph’s stick– indicates the person in charge of keeping her virgin, after the Angel’s word made her the Son of God’s mother. Joseph is not in the Nativity because a new window has been opened where he was depicted. He is also in the background of the “Adoration of the Magi”, and is depicted as a main character only when he is at the service of Mary and Jesus in the “Escape from Egypt”.

She therefore died inviolate, and whoever dares to touch her (like the Jew Ruben, who tended his hands to touch her) is immediately punished for his sacrilegious gesture.

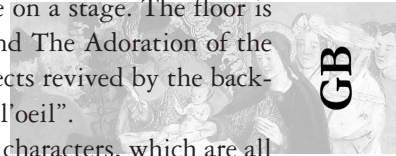
All these clearly represent the clergy’s diffident approach to sexuality, but it is also evidence of the role (contrary to the Reformation which admits only Christ’s sanctity) that the Church gives to Mary: a Holy Child servant-nun who stays in Jesus’ shadows when He begins his public life, and who reappears again only at the crucifixion.

Hans Clemer put all his sweet and efficient art at the service of Mary’s cult. He multiplies the occasions to meditate and pray, starting from his pictures represented as “mysteries”, in both senses of the word: as a thing the human mind cannot explain and as a play of Christ and His saints.

Indeed, most of the scenes are organised as if they were on a stage. The floor is almost always a square pattern, even in the Nativity and The Adoration of the Magi. It is a sort of carpet which allows perspective effects revived by the background of stairs and buildings, in a theatrical “trompe l’oeil”.

We find the same stage effect in the way he depicts the characters, which are all clearly recognisable by their faces and shown in a pose which is artificial and natural at the same time. They wear clothes of the time in which they were painted and therefore escape the historic time as if the actors were contemporary with the 15th century audience, and the events depicted were contemporary with the people looking at them.

All the paintings –except the “Massacre of the Innocents”, which is full of violence and movement despite his use of the same colours of the other scenes– are especially remarkable for their soft colours, their clean drawing style, their naturally elegant movements, the use of gold and silver for the aureoles and for the



GB

rich clothes of the Magi in contrast with the greys, the pale greens and a vast range of wonderful whites. We really are in front of a holy representation, soft and sober, which invites us to silently admire it and meditate on Mary's mysteries.

The large scene of the crucifixion is completely different. It occupies the whole wall behind the altar. In this picture all is arranged to guide the viewer to the essential point: the image of the dead Redeemer, placed above and between two robbers, which shines in the night which obscured the world and dominates the crowd from his disproportionately large cross. Christ is already ascending to Heaven and draws onto himself all which surrounds Him.

On His right there is Good, and on his left there is Evil. At the foot of the cross, between Good and Evil, there is Mary Magdalene, with her old sinner's body on the left but the eyes towards her Love. Her hands, which oiled Jesus' feet, are already on the right, the side of Good.

On Christ's left there are all the people who did not, or did not want to, understand the tragedy of which they were actors or audience.

Here is the robber who hurled insults at Christ, whose soul is now carried away by the Devil. There is the standard of the Senate and of the Roman People: SPQR is the name of the Empire which has killed Christ.

There are the indifferent soldiers. There are also the Jews who make fun of Him who boasted His ability to rebuild the destroyed temple in three days. One of them points at the tortured man: "If thou be the Son of God, come down from the cross and we will trust you!". On the far left, the violence reaches a climax: without a glimpse of the corpse on the cross, the executioners fight to the death to have the seamless tunic which belonged to Christ.

On his right, instead, there are the good people. We see an angel who receives the soul of the robber who asked Jesus to remember him in heaven: his faith has saved him. There is the Virgin, prostrate by her sorrow and supported by John, whom Jesus before dying gave her as a son: the apostle who followed Christ to the Calvary. Beside her there are two friends: Cleofa's mother and the mother of Zebedee's son.

On the same side there is also, on a horse, the centurion who has slashed Christ's chest with a lance: it is right to find him on this side, because by doing this he has stopped the tortured man's sufferings and has provided the evidence that the man resurrected on Lent had really died on the cross: from his open heart spread the Salvation Fountains, the Christening's water and the Eucharistic blood. Saying: "Surely this man was the Son of God!", the centurion became the first non-Jew to recognize the true nature of Jesus. The "Golden Legend", by Jacques de Voragine gave him a name: Longinus. He made him a saint who regained his

sight by a drop of Jesus' blood and who became religious. Once he could see perfectly and think correctly, he became a Christian, an apostle, a hermit and finally even a martyr.

On Christ's right there is a man who brandishes a kind of sabre. He is going to use this to break the legs of the two still living robbers, to cut short their pain: the tradition consider this gesture a charitable act and also as further evidence that the Messiah is really dead, of whom the prophets said "Not one of his bones will be broken".

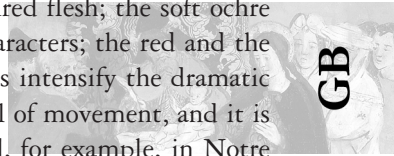
Not surprisingly, on the same side we find a soldier with the same initials SPQR we have already seen on the standard on Christ's left side. The double-headed eagle on his buckler is not that of the Roman Empire, but rather that of the Holy Roman Empire which, by picking up Constantine's inheritance then became the protector of the Church of Rome. His presence on Christ's right confirms the alliance between the throne and the altar which occurred in the 14th and 15th centuries.

On the right side, another standard is between the good robber and Christ. It shows a black scorpion on a red background. This animal enjoys a bad reputation, but his presence on the good side could be easily explained with the symbolic meaning of the scorpion, which stands for the fight between destruction and construction, death and rebirth, damnation and redemption.

It is said of him that it is the love song on a battle-field, or the war song on a love field. In this case, it wants to indicate, from the Calvary, the victory of a resurrected Christ over death.

The whole picture is so clearly beautiful that there is no need to emphasize it. Everything is imposing and realistic at the same time: the sooty black of the sky at night on the background; the pale pink of the tortured flesh; the soft ochre of the faces of the crowd and especially of the saint characters; the red and the brown of the clothes and the standards. These contrasts intensify the dramatic power of the whole. The composition is austere but full of movement, and it is very different to the geometric schemes which we find, for example, in Notre Dame des Fontaines, in a Crucifixion painted by Giovanni Baleison. In Elva's church, the artist aimed above all to construct a clear description of the story, by bringing out the cross above all the surroundings, and placing everything else around it: the only guarantee of universal redemption.

Nobody asked *Clemer* to linger over either the Resurrection, or the Ascension of Christ or of the Virgin. This could surprise. Should we deduce that the glorious bodies of Jesus and His Mother refuse to be depicted? That it is sufficient to recall them through the preacher's words? Should we look for Christ either in the tabernacle that keeps the Host, or in people's hearts? It is true that those



who were closer to Christ before He died found it hard to recognize him after the resurrection, as Magdalene, Thomas, the disciples of Emmaus. Nonetheless, many painters have depicted Magdalene in the garden, Thomas in front of the stigmata, the inn of Emmaus or simply Christ who ascends to Heaven. Therefore, this gap in Elva's frescos about Christ who overcome the death seems surprising. In Elva's frescos, nothing recalls the glorious mysteries of the Rosary: Lent, Ascension, Pentecost, Assumption and the Coronation of Mary.

Therefore, Elva's people knew about these mysteries only through sermons. The Truth came from the pulpit. Elva's pulpit (built only in 19th century) is surmounted by the large golden sun of the Truth and by the dove of the Holy Spirit. This cabinet-making work is very accurate but at the same time so sober and functional that it is almost ordinary.

In contrast to this, the font is remarkable and it is contemporary with the other stone sculptures (portal, triumphal arch and holy-water font). They show the same broad faces with a triangular nose, the same interpretation of movement, and the same rustic and archaic appearance. The baptistery is shaped as an octagonal chalice and it has to be read from the bottom upwards. During the centuries, the part which is lower down, the chalice's base, has been damaged by the ground's humidity, which has eroded the stone. We can still recognize the pictures of the deadly sins which the christened person symbolically gives up. Above, better preserved, there is a scene depicting the two dimensions from which the christened person has to choose: on one side, there is Christ with cherubic angels and on the other side, the hellish powers. The proper baptismal basin is decorated with inscriptions in Gothic characters. They are the three main daily prayers: the Lord's Prayer, the Creed and the Hail Mary.

A large painted wooden Christ is beside the baptistery; He is nailed to a cross so cheerfully decorated with floral patterns that you can hardly recognize the instrument of torture which gave to so many people, before and after Christ, a terrible and degrading death. Jesus' body does not look exhausted by the pain. His open arms are perfectly horizontal, he holds his head erect, he has a lively expression, and the centurion's lance has not yet pierced his chest. Here the Lord is represented in his Glory rather than in his Passion. A golden cloth covers his nudity. According to some, this crucifix was originally (from the 14th to the 18th century) hanging from the triumphal arch. This was the ideal location in which to place a powerful reminder (even more potent than *Clemer's* fresco) of the victory of the Son of God over death.

The confessional in front of the baptistery dates back to the 17th or 18th century. Decorated by the same golden colour which surmounts the pulpit, the confessional is beside a large picture which depicts the Virgin Mary in Heaven. She

is held up by clouds and angels, carries the Child in her arms and offers the Rosary to St. Dominic, while St. Catherine of Siena, in ecstasy, admires the scene, bright and colourful as is typical of the Manierism. After this picture, we are ready to come into the chapel of St. Pancras and to jump over four centuries in the history of the Church, of architecture, of religious art and, of course, of faith and devoutness.

This chapel is an extension added in 1762 to the parish church, which had become too small, to pay homage to St. Pancras, who was worshipped for a long time in the Alpine valleys. St. Pancras does not come from the region. According to legend, he was the only son of a noble Roman family, who, around the 3rd century AC hid Pope Cornelius to save him from persecution by Diocletian.

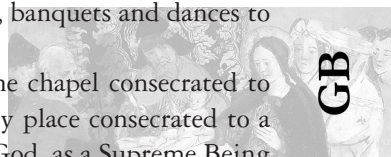
Arrested and brought in front of the Emperor, Pancras declares that his God, Jesus Christ, is the only God, and makes fun of the amorality and powerlessness of those gods that Rome worships. He was beheaded, and he became the patron saint of oaths, especially those sealing business deals. It is said that perjurers cannot raise their right hands in front of his relics.

We have to remember that Elva's population was not composed solely of farmers, shepherds and craftsmen. There was also a certain number of street traders. Every autumn, indeed, plenty of young people were leaving the mountains and heading towards the plain and other Occitan speaking regions (Nice, Cannes, Avignon, and as far as the Languedoc) to sell textiles, haberdashery and knives. Some of them exchanged textiles for the long plaits of women living in the valleys, to sell them to wig makers. This business had branches as far apart as Paris (for actresses' wigs) and London (for judges and Lords' wigs). On the 12th of May, St. Pancras's Day, people in Elva still commemorate the past seasonal migrations and there are processions, high masses, banquets and dances to celebrate the return of the young villagers.

Coming from the ancient parish church, a visitor to the chapel consecrated to the martyr can feel lost. It almost seems to be in a holy place consecrated to a God completely different from our usual perception of God, as a Supreme Being very distant from the Gospel.

Both Christ and His Mother are represented as human beings, distinguishable from the others because of the aureoles, and living in a realistic scenario, with streets, temples, stables, houses and gardens. *Hans Clemer* has put all his talent to work to create an image of God which people can understand and appreciate.

In St. Pancras' chapel the Catholic Church of Rome was recovering from the shock of the Protestant Reform. This Church meant to establish itself as the only Church deserving this name in dogmas, in Eucharistic liturgies, in respect for Papacy and imperial power.



The divine majesty of the Trinity stands out above all. On the vault in the square room reserved for believers we find pictured on the highest point God who has created everything and to whom the Universe belongs. God could have been, as in other places, represented only by an equilateral triangle which contains an open eye. Here instead, a sun, a "*Sol invictus*", symbolises God. Golden beams of light radiate from Him. All around, concentric circles ranging from dark to light, rainbow like, in a "cercliste" and naïf representation seem to anticipate the circular modernist style of *Sonia* and *Robert Dealunay* at the beginning of the 20th century.

Above the choir and the altar there is the Holy Spirit, surrounded by dark clouds from which angels' heads surface. He is represented as the same dove which was present at the Incarnation and at Christ's Christening. The official theology says that it gives light, truth and strength to the Church.

The third person of the Trinity, Christ, does not appear. His place is the tabernacle and altar where he completely becomes incarnate in the bread and wine of the Holy Sacrifice. His factual presence in the Host is stressed by the rich decoration which covers the entire wall behind the altar. The tabernacle is surmounted by a canopy under which the ostensory will be displayed for people to worship during ceremonies.

We would expect a picture of St. Pancras to be in the background of this monumental altar. Indeed, the saint is there, but as a simple onlooker at the Assumption. According to religious thought of that time the Virgin has reached a place within the Trinity itself.

In the part of the church reserved for believers, four pictures on the corners of the vault better summarize catholic thought of that time.

Firstly, the Church sees itself as continuing Israel's history and therefore represents the only chosen people. His law is the one that God has given to Moses on Mount Sinai.

In addition the Church considers itself the real Apostolic Church given to Peter and kept within orthodoxy by popes. It is the only one to have the keys of the Christian truth and of Heaven. Outside it, there is neither truth nor salvation. The triple crown that the Pontiff bears on the tiara emphasizes its triple sovereignty: king of Christian people, of the kings and of the clergy. The cross with three horizontal arms comes on top of the Calvary cross: the Pope is above bishops (their cross has only a horizontal arm) and cardinals (their cross has only two arms).

Amongst the seven catholic sacraments, here only one is brought out: Holy Communion, which a well-known hymn to the Holy Sacrament calls "the bread of angels". These words express a clear message: the Gospel is the Mother Earth

from which grain and grapes are born, but only after having been consecrated as bread and wine will they become, in the shape of Host and chalice, the world's light.

The fourth picture depicts, despite the soft colours and drawing style, the end of time and the Last Judgement. The Lamb rests on the book closed by seven seals. The Apocalypse says that the Lamb will judge the pagan nations and it will also lead to Jerusalem the chosen people, from whom will be excluded "dogs, magicians, impure people, killers, idolaters and all those that enjoy causing harm".

This is the room where the members of the parish gather. Believers are called to do their duty. Pictures convey the untouchable truth.

This is very different from the intimacy typical of *Hans Clemer's* frescos, which are far from the naïf fairy tales sculptured on the triumphal arch.

The Virgin of *Lourdes* and the Sacred Heart, objects greatly worshipped in the late 19th century, are the only objects offered here for believers' devoutness. These coloured chalky objects were quite ugly and mass-produced by the Saint Sulpice Company, which spread its products throughout churches all around Europe.

Regarding the Virgin's pictures, they were made in the 18th century and reveal a more sensual art than that of the late Middle Ages. They depict the Virgin ascending to Heaven.

The Assumption is presented as a dogma, although the Church only officially declared this as a dogma in the mid 20th century.

Painted in the 17th century, Mary is held up by angels above the clouds.

Mary is "Blessed [...] amongst women", and She prevails and blesses the "poor sinners". The 17th century picture shows her bare head. The golden 19th century statue gives her an aureole made of stars and the ecstatic look of one who admires God's face. Once a year, Elva's people carry the statue in a procession through the village's streets and along the paths in the fields. For more than a century, people have been asking for her protection against temptation and disaster. The local believers have always trusted her to open Heaven's Door.

This is also the message of the fresco above the entrance.

To conclude, Elva's church could be summarized as a song to Mary, who is always mother of the people and of God.

And we owe to Her this visit, or pilgrimage, through almost four centuries of faith, devoutness and art.

