



académie salésienne

Les Rendez-vous de l'Académie salésienne

n° 14

***LA PEINTURE MURALE EN SAVOIE
AU XV^e SIÈCLE***

par Yves Connac

Conférence du 23 septembre 2013

2013

LA PEINTURE MURALE EN SAVOIE AU XV^e SIÈCLE

par Yves Connac

Rendez-vous de l'Académie salésienne du 23 septembre 2013

Si l'art en Savoie est connu essentiellement grâce à la période baroque, l'approche historique du XV^e siècle permet une mise en lumière d'œuvres aussi discrètes que majeures, issues d'un monde médiéval au souffle spirituel puissant mais révélant les changements profonds d'une société en pleine mutation. Un véritable siècle d'or se laisse découvrir pour ceux qui veulent bien s'y intéresser.

Les fondements de l'art au XV^e siècle

Période charnière entre la fin du Moyen Âge et le début des temps modernes, le XV^e siècle voit l'émergence d'une nouvelle élite bourgeoise qui substitue un dynamisme, une culture et un enrichissement décomplexé aux privilèges de la naissance, à la force, au courage, aux armes d'une noblesse arc-boutée sur son passé.

Une plus grande diffusion des savoirs est rendue possible grâce à l'invention par l'orfèvre Gutenberg de la typographie, ces petites lettres de plomb mobiles qui permettent à l'imprimerie dès 1455 de publier mieux, plus vite et en plus grand volume. L'ouverture de nouvelles voies commerciales par les Vénitiens et les Génois, la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb apportent de nouvelles ressources à l'Europe. Les sciences progressent grâce à l'essor des universités qui pratiquent l'expérimentation.

La traduction à Florence des textes antiques grecs achetés dès 1450 par Cosme I^{er} ou sauvés du désastre byzantin de 1453 voit la redécouverte d'une pensée humaniste totalement oubliée depuis des siècles. Grâce au mécénat des Médicis, de jeunes artistes aux techniques novatrices fondent les bases de la Renaissance, un art qui replace l'homme au centre du monde.

Mais les grands fléaux européens du XIV^e siècle rattrapent le XV^e siècle dans un environnement aux contours incertains et aux perspectives négatives : guerre de cent ans (qui débute à Crécy en 1346 et s'achève à Castillon en 1453), grande peste (1348), nombreuses épidémies endémiques, Reconquista espagnole et prise de Grenade en 1492 entraînant la disparition d'une civilisation mozarabe raffinée et l'exil d'Espagne de 200 000 Juifs vers Venise et Prague, enfin compagnies de mercenaires rasant les campagnes. Les récoltes qui ne « nourrissent plus leur homme » rejettent des centaines de journaliers sur les routes. Le monde chrétien est en profonde crise : pratiques religieuses

en baisse, déclin des abbayes, règne de la commande et affaire des indulgences, guerres hussites en Bohême, grand schisme d'Occident.

L'homme du quotidien plongé dans le malheur est loin de s'occuper de la pensée humaniste même si les artistes encouragés par la *devotio moderna* intègrent désormais la réalité quotidienne dans leurs œuvres. Mais c'est bien aux expressions sombres et tragiques que s'abandonne le gothique finissant. Des thèmes majeurs, tels que la mort et le jugement dernier, alimentent les grands courants artistiques européens. Ceux-ci vont atteindre de toutes parts le duché de Savoie.

La Savoie au XV^e siècle

Amédée VIII, comte de Savoie depuis 1391, hérite d'un État puissant dont les frontières vont du plateau romand aux rives de la Méditerranée, des portes de Lyon et de la Bourgogne à celles du Milanais. Un territoire bâti par ses ancêtres, qui ont patiemment constitué depuis le XI^e siècle une entité à cheval sur les Alpes par un jeu subtil d'alliances, de mariages, d'acquisitions foncières, voire d'échanges judicieux.

Amédée VIII renforce encore son État : achat en 1401 pour 45 000 florins du comté de Genève et ses territoires affiliés (le Beaufortain et le Val d'Arly), retour à la branche principale de la Maison de Savoie de l'apanage du Piémont et donc de Turin, enfin par l'acquisition du Val d'Ossola donnant à Amédée VIII les clés du Simplon. Il renforce aussi son autorité dans la Dombes et la Bresse.

La stabilité politique dans ce vaste espace épargné par la guerre de cent ans et élevé au rang de duché en 1416 et le rôle culturel que veut se donner la Maison de Savoie seront favorables à la venue d'artistes nombreux des Flandres, de Bourgogne, du Jura, de Suisse, du sud de l'Allemagne, de France et bien sûr d'Italie.

Cette attraction continue même au-delà de 1434, quand à la mort de son épouse, la duchesse Marie de Bourgogne, Amédée VIII se retire dans l'intimité de Dieu à Ripaille dont il fait son ermitage. Son élection en 1439, comme pape sous le nom de Félix V renforcera même son rôle de mécène. Sa démission en faveur de Nicolas V en 1449 l'éloignant définitivement des affaires, son fils Louis de Savoie prend les rênes du duché et poursuit l'œuvre de son père.

Louis I^{er}, marié à Anne de Lusignan, maintient en effet une cour brillante, héritant d'un État à son apogée. Mais son expédition guerrière lointaine et épuisante pour conquérir Chypre marque le début pour la Savoie d'un déclin politique et moral inexorable sur toute la deuxième moitié du XV^e siècle.

Révoltes seigneuriales, intrigues de cour, jacqueries, conflit malheureux contre les Suisses, alliance improbable avec Charles le Téméraire, cour sous influence de princesses étrangères voire du roi de France Louis XI, princes

valeureux mais trop jeunes ou aux règnes trop éphémères précipitent le déclin d'un État qui, au début du XVI^e siècle, ne compte plus sur l'échiquier européen.

L'art de la fin du Moyen Âge en Savoie

Cette période artistique se situant entre 1390 et 1535 va développer trois phases bien distinctes.

1) La première, celle des commanditaires princiers ou seigneuriaux, correspond aux règnes d'Amédée VIII et Louis I^{er} de Savoie (1391-1465). C'est la période des grands mécènes tels les Savoyards de la Cour d'Avignon, tels Jean de Brogny ou François de Conzié, qui fondent dans leur Savoie natale chapelles et institutions.

Amédée VIII favorise les arts, attirant peintres, sculpteurs, miniaturistes et musiciens en son château de Ripaille. Jean Bapteur, le *pictor ducis*, réunit une équipe de peintres pour décorer à fresque la *salle nove* et la *chapelle nove* du château. Il crée une école de miniatures sur place pour laquelle il engage Jean et Perronet Lamy.

Cette passion d'Amédée VIII pour l'enluminure lui vient de son grand-père le duc de Berry de qui il hérite des *Riches Heures* des frères Limbourg, ouvrage dont la Savoie confiera à Jean Colombe son achèvement vers 1485. Cet art domine par son prestige. *L'Apocalypse* peinte au château de Thonon en 1428, le *Bréviaire de Marie de Savoie*, le *Missel de Félix V* rivalisent de somptuosité. La miniature influencera énormément les fresquistes réalisant des œuvres à cycles.

En 1408, Amédée VIII fait édifier la nouvelle chapelle castrale du château de Chambéry dont il veut faire sa cathédrale mais qui deviendra Sainte-Chapelle par l'accueil en ses murs du saint Suaire en 1502. De grands noms animent le chantier : Nicolet Robert et Jacques de Beaujeu. Le sculpteur bruxellois Jean Prindale, compagnon de Claus Sluter en assure l'ornementation tandis que Robert Campin, établi à Chambéry, en magnifie la décoration picturale aujourd'hui disparue. Louis I^{er} encourage lui aussi les artistes de grand talent tels que Perronet Lamy ou Jean Chapus qui contribuent dès 1440 à la réalisation de son somptueux livre d'Heures.

2) Avec la deuxième moitié du XV^e siècle, disparition progressive des commandes princières est compensée par la commande des notables, des communautés de montagnes, des institutions religieuses. Des nouveaux prescripteurs qui vont consacrer le véritable âge d'or de la peinture murale en Savoie au détriment de la sculpture ou du vitrail.

3) Au premier quart du XVI^e siècle perdure encore tout l'esprit médiéval dans des compositions picturales souvent encore archaïques même si elles comptent des apports nouveaux en matière de compositions, décors et costumes. L'achèvement de la chapelle royale de Brou en 1535 fixe la limite de l'influence du Moyen Âge dans l'art en terre savoyarde, « le dernier chant du ménestrel », selon Edgar Quinet. En 1535 s'achève aussi le chantier de la façade de la chapelle des Célestins d'Annecy (actuelle cathédrale), témoignage précieux d'un style de transition entre gothique et renaissance. 1535 : la Réforme est à Genève ; et bientôt les Français auront envahi le duché entraînant la Savoie dans un nouveau cycle de son histoire.

Contexte artistique autour des peintures murales

Peu de monuments en Savoie adoptent l'esprit gothique dans l'idée d'une recherche d'élévation mystique dans la lumière céleste. À partir du XIII^e siècle, seules l'église abbatiale d'Aulps, le chœur d'Abondance et la cathédrale de Lausanne accèdent aux canons du gothique français. Au début du XV^e siècle, seules la cathédrale de Genève et sa chapelle des Maccabées, ainsi que la future Sainte-Chapelle de Chambéry peuvent prétendre à être comparées aux réalisations des écoles du Nord. Ce n'est qu'au début du XVI^e, grâce au mécène Jean Vulliot, le trésorier des ducs de Savoie, que le portail de l'église des Franciscains de Chambéry sera paré d'un somptueux décor gothique flamboyant. La plupart des autres édifices religieux du XV^e siècle présentent des structures larges et trapues d'influence méridionale telles que l'église des Dominicains à Annecy ou l'église des Carmes à la Rochette. Quant au gothique flamboyant, il investit discrètement les cloîtres des monastères de Savoie comme à la chartreuse du Reposoir.

La sculpture s'épanouit au XV^e siècle en Savoie grâce aux artistes étrangers venant des Flandres (Prindale), du Bourbonnais (Marquet le Maire), de Bourgogne (Jean de Blany) et d'Aragon (de la Huerta). Une statuette de petites dimensions, ainsi que trois « mises au tombeau » monumentales à Annecy, Lémenc et Moûtiers témoignent de ces apports. Le ciborium de la cathédrale de Saint-Jean-de-Maurienne, chef-d'œuvre d'art flamand aux influences espagnoles, de pierre et d'albâtre, reproduisant sur huit mètres de haut un véritable reliquaire d'orfèvrerie médiévale, est le seul ensemble sculptural d'importance en Savoie.

Mais la civilisation alpine est avant tout la civilisation du bois, dont le saint Antoine de Saint-Jorioz d'inspiration bourguignonne, le saint Maurice gardé à Saint-Vincent en Val d'Aoste ou la dormition de la Vierge de Talloires comptent parmi les représentations les plus significatives de cette période. Les 12 groupes de stalles dites du credo savoisien sont les œuvres les plus célèbres issues de la science de maîtres huchiers hautement spécialisés tels Jehan de Vitry à Genève ou encore Pierre Mochet qui exécute pour la cathédrale de

Saint-Jean-de-Maurienne un groupe 82 stalles. Cet art du mobilier a laissé de superbes témoignages de panneaux sculptés, sièges abbatiaux ou épiscopaux. que l'on peut imaginer compléter à merveille le cadre intérieur entièrement peint des églises.

Si la peinture sur bois issue du style gothique international est au XV^e siècle en Savoie un art de commande princière ou seigneuriale, elle inspirera largement les peintres fresquistes engagés sur des chantiers aux ambitions moins élitistes. Ce sera le cas de la célèbre *Pêche miraculeuse* peinte vers 1444 par le maître Konrad Witz, destinée à la cathédrale de Genève. Il s'agit de la première représentation au monde dans un tableau d'un paysage réel. On y reconnaît la rade de Genève, le Salève, le Môle, les Voirons, la chaîne du Mont-Blanc. Cette œuvre révélera pour la première fois dans l'histoire de l'art le phénomène de réfraction permettant de visualiser, sous l'eau, les jambes de saint Pierre. De nombreux élèves de Witz seront préparés par le maître à la peinture murale à partir de ses propres recherches et œuvres de prestige.

Pourquoi et comment le XV^e siècle est-il devenu le siècle d'or de la peinture murale en Savoie ?

1) La politique intérieure de la Maison de Savoie vise à rapprocher des communautés humaines aussi différentes que les Piémontais, les Savoyards, les Mauriennais, les Bressans ou les Vaudois. Il faut donc faire en sorte de leur donner une culture commune. Or, le support visible de tous, dans le seul lieu fréquenté par tous, est bien la paroi d'une église. Dans le même temps, les autorités religieuses souhaitant redonner par l'image de la ferveur aux communautés montagnardes éloignées, prescrivent dès le début du XV^e siècle, à la suite des visites pastorales, de passer systématiquement au blanc de chaux les parois des églises afin qu'elles soient apprêtées pour accueillir d'éventuelles peintures murales. Il y a donc, entre les autorités civiles et religieuses, convergence d'intérêt à promouvoir cet art pictural dans les états de Savoie.

2) Expression internationale issue d'un métissage artistique unique dans l'Europe du XV^e siècle, la peinture murale en Savoie bénéficie de la présence simultanée de grands artistes du nord et des courants artistiques venus d'Italie.

3) La présence d'une Cour princière (ducale, voire pontificale), d'une noblesse à la fois discrète mais aussi ostentatoire, des abbayes puissantes, de nombreuses chapelles sur des voies de trafic, l'autonomie des communautés alpines favorisent la circulation de peintres itinérants proposant un art accessible sur un support gratuit et universel (le mur) et travaillé avec des matières naturelles souvent faciles à se procurer. Alors que partout ailleurs, la

sculpture et le vitrail flamboyant chassent les fresques des murs, le XV^e siècle consacre en Savoie le peintre de terrain comme un artiste majeur.

À travers tout le duché se présentent, en milieu nobiliaire, religieux ou villageois, de petites équipes constituées autour d'un artiste expérimenté, hautement spécialisé, parfois issu d'une dynastie de peintres (les Jacquiero), ou ayant bénéficié des conseils d'un maître (Konrad Witz). Ces peintres extrêmement perméables, adaptables et réactifs aux influences artistiques du moment, sont très documentés en matière d'iconographie religieuse et possèdent de solides connaissances en théologie. Travaillant pour un art de frontières, ils exercent leur talent au-delà du duché de Savoie, notamment dans le Briançonnais (Puy-Chalvin, les Vigneaux, L'Argentière-la-Bessée, Presles, Plampinet), ainsi qu'aux marches du comté de Nice (Notre-Dame-d'Entrevignes, La Tour, Saint-Étienne-de-Tinée).

Règles et techniques de la peinture murale

Ce mode pictural s'inscrit dans un cadre architectural recouvrant les murs et les plafonds d'un édifice en adhérant directement à la maçonnerie sans toutefois toucher à la pierre brute. Ce genre artistique très répandu, notamment en Italie, s'exprime avec une belle continuité depuis l'Antiquité.

La technique la plus connue est la peinture à fresque : la plus belle, la plus délicate, celle qui demande le plus de technique et de maîtrise. Une esquisse est dessinée sur toute la surface du mur : la *sinopia*. Il s'agit d'une technique en vigueur jusqu'à la fin du XV^e siècle. Par la suite, on utilise aussi pour réaliser le dessin préparatoire la technique par pulvérisation de noir de fumée à travers un carton troué (*spolvero*). Appliquées sur un enduit frais, les couleurs, issues de pigments naturels exclusivement diluées à l'eau doivent être appliquées en une seule fois et la totalité de la peinture réalisée en une seule journée. Selon les règles de l'art, il est nécessaire de jeter à la truelle un premier mortier grossier (*rinzafo*). On obtient une surface plus homogène grâce au deuxième crépi (*arricio*). Enfin, un troisième enduit contenant une proportion plus importante de chaux éteinte (*intonaco*) permet une fixation parfaite de la couleur. Après séchage, la surface colorée est comme pétrifiée, gage de dureté et de résistance. En Savoie, on trouve plus souvent une seule couche de mortier composée de sable et de chaux éteinte. Les couleurs sont d'origines végétales ou minérales (terres d'ocre, cinabre, orpiment, indigo, oxyde de cuivre, charbon de bois, blanc de chaux, carbonate de plomb ...).

La peinture à la détrempe ou *a tempera* est réalisée sur un enduit sec avec une large utilisation du lait de chaux filtré pour fixer la couleur. De l'huile de lin peut être également utilisée. Les couleurs sont assimilées grâce à de la colle naturelle d'origine végétale (gomme arabique, amidon) ou animale (blanc ou jaune d'œuf, peau ou os). Souvent la palette de couleurs est réduite aux quatre

couleurs : ocre-jaune et ocre-rouge, gris bleu et blanc tandis que l'on peut utiliser l'or et l'argent pour les nimbes et certains ornements. Cette technique moins durable dans le temps permettait d'exprimer une gamme chromatique très riche relevée à la chaux.

La fresque intégrale est rarement pratiquée en raison de sa difficulté d'exécution. En Savoie, on utilise souvent la technique du *mezzo fresco* en humectant un enduit déjà sec avant d'appliquer la peinture, limitant les problèmes de raccords entre les journées de travail (église des Carmes à La Rochette). On peut aussi réaliser une partie des compositions sur un enduit frais (structure du décor par exemple), les finitions étant achevées à la détrempe.

À Lanslevillard, une partie des peintures est ainsi réalisée à fresque, une autre à la détrempe tandis que les nimbes et accessoires sont modelés dans le mortier.

Les équipes de peintres sont très hiérarchisées, entre ceux qui blanchissent la paroi, ceux qui exécutent les couleurs de fonds et les décors répétitifs, enfin ceux qui peignent les figures, les scènes et les tableaux.

Presqu'aucune peinture n'a été retrouvée signée, les spécialistes se perdant en conjectures, en comparaisons stylistiques et recherches historiques pour identifier les auteurs de ces œuvres.

En réalité, de nombreuses analogies régionales se dégagent entre la Savoie, le Piémont et le comté de Nice (cycle de la vie du Christ identiques entre la chapelle Saint-Sébastien de Lanslevillard et San Fiorenzo de Bastia Mondovi).

Les scientifiques italiens citent souvent quatre écoles de production : celle de Biella (Val d'Aoste, Valais, Savoie du Nord), de Turin (Val de Susse, Maurienne), celle de Cuneo qui influence celle de Nice.

On peut trouver également des liens de parenté artistiques et familiaux dans certaines œuvres, telles celles des membres de la famille Jacquerio (style, ton ou motifs des encadrements). Mais cet art de frontières colporté par des artistes itinérants, cosmopolites et polyvalents, ne permet pas facilement d'identifier de manière absolue des foyers de création et des zones précises de diffusion.

Un art au service des princes au début du XV^e siècle

La peinture murale bénéficie comme les autres arts des commandes généreuses d'Amédée VIII. Malheureusement ni les compositions du château de Ripaille où cohabitent des scènes religieuses (sainte Marguerite, martyre de saint Maurice) et des scènes profanes mythologiques, ni la somptueuse décoration prévue pour la Sainte-Chapelle ne sont parvenues jusqu'à nous.

Un art d'affirmation de soi

Le cardinal de Brogny, grand prélat de l'Église nous montre plusieurs témoignages de sa personnalité dans les œuvres qu'il nous a léguées. Les anges musiciens qui s'animent sous la voûte de la chapelle des Macchabées à Saint-Pierre de Genève, tous remplis d'une joie céleste ne soufflent pas à l'évidence dans les trompettes de Jéricho mais attestent d'un goût prononcé du cardinal pour les arts libéraux. De même que ses armoiries sculptées et peintes timbrant les culs-de-lampe aux retombées des voûtes de l'église Saint-Dominique à Annecy montrent l'expression de sa puissance, lui le fondateur en 1422 de cette toute nouvelle institution religieuse dans sa cité d'origine.

Un témoignage important d'une œuvre de commande princière, plus précisément dans les terres de l'ancien comté de Genève, apanagées en faveur de Janus de Savoie (frère cadet du duc). Cette peinture dite de l'Assomption de la Vierge d'inspiration stylistique flamingo-bourguignonne, située dans l'enfeu d'un pilier jouxtant la chapelle privée comtale, a été commanditée soit directement par le couple princier Janus et Hélène de Savoie-Luxembourg, soit par leur gendre François de Luxembourg Martigues et son frère Philippe, abbé d'Entremont. Cette peinture réalisée probablement entre 1480 et 1490, met en scène, au côté de saint Thomas, le bienheureux cardinal Pierre de Luxembourg, membre éminent de la famille, mort en odeur de sainteté. Son intercession évidente en faveur des Savoie-Luxembourg s'inscrit dans l'existence même d'une famille qui croit en sa sainte prédestination.

Cette œuvre, jugée comme médiocre par les spécialistes, évoque le mystère glorieux de l'Assomption de Marie popularisé en Italie au XIV^e siècle par l'arrivée et la conservation à la cathédrale de Prato de sa sainte Ceinture. Jean Batailler réécrivant en 1476 une nouvelle version de la *Légende Dorée* avait remis, lui aussi, en évidence cet épisode de la vie de Vierge. Ce thème, représenté rarement au nord des Alpes, et repris à Annecy, une évidente modernité d'esprit et un positivisme des princes de Savoie-Luxembourg, en tout cas leur volonté de sortir des récits douloureux d'un XV^e siècle empreints d'un pathétisme culpabilisant, voire démoralisant.

La peinture évoque aussi le lien familial des Luxembourg avec un proche du dernier comte émanant de la famille de Genève : Robert, premier pape annécien de l'histoire et encore localement très populaire. Il est donc suggéré une proximité naturelle induite des Savoie-Luxembourg avec l'ancien comté de Genève. On constate ici qu'une peinture de commande princière doit être aussi appréhendée sous son angle politique même si celui-ci est souvent subtilement distillé.

On retrouve Pierre de Luxembourg représenté à la toute fin du XIV^e siècle dans un panneau peint sur un mur du chœur de l'église abbatiale de Romainmôtier. Priant sous un gâble triangulaire, il est l'intercesseur du prieur Jean de Seyssel en relation avec le monument funéraire qui a été prévu pour ce dernier. Les princes utilisent la peinture murale pour manifester leur

appartenance sociale à une caste reconnue grâce à leur écu armorié, à une proximité avec le Ciel et à une capacité à mettre en scène leur propre mort. Ils se démarquent ainsi du « commun des mortels ».

Peintures funéraires

À Sion, terre épiscopale proche de la Savoie, la peinture funéraire de Guillaume de Rarogne, conçue vers 1450 selon le style du maître Pierre Maggenberg, pensée comme une grande tapisserie simulée, montre sur le registre supérieur saint Sébastien recommandant l'évêque à la Vierge et au registre inférieur son gisant en relation directe avec son tombeau grâce à une draperie brune recouvrant le soubassement de l'ensemble.

L'an 1458 et le premier may, noble Philibert seigneur de Monthoux et de l'Isle d'Annecy, conseiller de très haut et très excellent Duc de Savoie, son très redouté seigneur et du Duc de Bourgogne, en l'honneur de Notre Dame et de saint Georges cy dessous a fondé sa sépulture et trépassé de ce monde en l'autre l'an 1458, le dixième jour d'août, priez Dieu pour son âme.

À Annecy dans le chœur des Dominicains, l'homme du milieu du XV^e siècle rencontre la vision horrible de sa propre mort par la représentation d'un cadavre en voie de squelettisation. Or, il s'agit bien d'un autre personnage puissant du duché qui est présenté sous le pire des aspects en annonçant lui-même grâce à un phylactère la tragédie individuelle promi à chacun sous la forme de la sentence d'un jugement *post mortem* : *terribilis est locus iste*. Un jugement imaginé comme public par les prédicateurs franciscains mais aussi dominicains : « ce lieu est un endroit terrible ». Cette scène appartenait à un ensemble plus important mais dont la partie haute n'est plus visible aujourd'hui (Saint Georges introduisant le commanditaire auprès de la Sainte Vierge). La dépouille de Philibert de Monthoux, dont la tombe était située au-dessous de la peinture, est représentée allongée sur sa dalle de pierre sépulcrale entourée d'une architecture à niches dans laquelle se lamentent dix pleurants. Certaines de leurs expressions pathétiques ajoutent à l'expressivité de la scène. Celle-ci est limitée en son sommet par un cordon de pierre réelle qui stoppe nettement l'illusion. Car tout est factice dans cette œuvre « monumentale ». À la place d'un tombeau de pierre comme ceux des ducs de Bourgogne, on découvre un trompe-l'œil (technique réinventée au XIV^e siècle par les ateliers italiens et seulement très exceptionnellement maîtrisée au XV^e siècle). On s'attend à un gisant serein au profil trentenaire, l'âge du Christ, comme imaginé par l'imagerie funéraire médiévale, on découvre un transi cadavérique. On s'attend à des Dominicains entourant le défunt donateur et certainement bienfaiteur d'une communauté dans des difficultés matérielles après la mort de leur fondateur, on découvre des pleurants laïcs, portant un froc de deuil

uniforme et d'allure monastique (personnages aux figures expressives mais copiés d'images conceptualisées souvent figurées en sculpture).

Cette peinture s'inscrit parfaitement dans la représentation douloureuse de la mort au XV^e siècle, d'une société qui a perdu toute sérénité et dont le destin du jugement dernier n'épargnera personne jusqu'aux plus puissants : danse macabre de La Chaise-Dieu, cadavre desséché du cardinal Lagrange à Avignon (1407), dalle funéraire d'Odon de Luyrieux, prieur du monastère du Bourget du Lac (1482).

L'œuvre se nourrit de prime abord d'influences nordiques directement liées aux grands maîtres ayant séjourné dans la région. Courant rhénan ou flamand pour le décor de fond à niches inscrites dans des arcs en triples accolades et travaillé en grisaille avec un trait sûr et précis. Expressivité des personnages et rendu des étoffes aux plis lourds et cassants inspirés par une école du Nord. Les effets d'ombres sur les anneaux latéraux, ainsi que le profil d'un des pleurants, son manteau replié horizontalement sur le côté semblent directement inspirés de l'œuvre de Konrad Witz.

Mais on aussi perçoit une incontestable influence d'un courant italien dans les compositions de premier plan avec des formes qui se dessinent grâce des effets de volumes et de lumières. Une intervention simultanée de deux artistes d'origines différentes mais qui ont travaillé ensemble dans l'atelier d'un même maître paraît tout à fait envisageable et, en tout cas, évidente à l'oeil. Une telle collaboration était tout à fait possible à cette époque, comme en témoigne dans les archives ducales un contrat d'association pour 3 ans daté de 1440 entre l'artiste *Johannes Sapientis, pictor et verrerius de Alemania* et le peintre vénitien Gregorio Bono. Par ailleurs, on sait que les élèves de Konrad Witz pratiquaient la peinture murale.

Cette peinture a été classée monument historique le 11 février 1957, un an à peine après sa découverte (!), et reproduite dès 1958 par le Musée des Monuments Français. Sa copie, une toile de 88 kg, sera exposée jusqu'en 2004 au Palais de Chaillot à Paris. Cette œuvre a bénéficié *in situ* au début des années 1980 d'une méticuleuse restauration par la méthode des traits dite *in trategio*. Elle est considérée aujourd'hui comme une pièce majeure dans la peinture funéraire du Moyen Âge. Il s'agit bien sûr d'un important témoignage pour le XV^e siècle de la représentation macabre d'un puissant après la mort.

La commande seigneuriale

Art ornemental et sociétal, la peinture seigneuriale développe des thèmes reflétant l'idéal chevaleresque d'une noblesse perdant ses prérogatives et souhaitant prouver encore sa puissance, sa foi et sa légitimité. Ainsi, dans l'église Notre-Dame de l'Assomption d'Évian une scène représentant la rencontre raffinée d'un cavalier et d'une dame de qualité est issue directement d'une culture courtoise, témoignage brillant du premier style gothique au

XV^e siècle en Savoie. La noblesse a délaissé dès la fin du XIV^e siècle les zones de montagnes pour s'établir dans les vallées ou se rapprocher de la cour comtale. Elle mène souvent une vie provinciale, repliée dans ses demeures encore toutes médiévales mais aux somptueux décors intérieurs. En témoignent les châteaux intacts de la Vallée d'Aoste et du Piémont. Chansons de geste, légende du roi Arthur (Alessandria, Andreino Trotti (1395-1400) : *la reine Guenièvre armant Lancelot dans les jardins du château de Camelot*), légende du Chevalier Errant (*Cortège des preux et héroïnes* du château de La Manta réalisé entre 1410 et 1430), composition de Jacques d'Ivrée à Villa Castelnuovo, décors sur le même thème datant du début du XVI^e siècle dans la maison-forte de La Sauffaz à Rumilly (dans un style proche de l'art populaire helvétique de Suisse centrale). À La Manta, la *Fontaine de Jouvence* peinte en 1420 reflète une scène joyeuse au château, témoignage rare du bain au Moyen Âge.

Au château d'Issogne en Vallée d'Aoste est développée dans sept lunettes sous un portique une rare représentation des scènes des métiers de la vie quotidienne, comme l'homme d'armes mais aussi le rôti-seur, le tailleur, l'apothicaire ou encore le marchand de fruits et légumes. C'est une véritable prise en compte par la famille noble des Challant d'une classe intermédiaire qu'elle honore en l'invitant par l'image sur les murs de sa propre maison.

Dans les châteaux, le profane côtoie souvent le sacré. Si la représentation des commanditaires dans les églises visent plus leur propre mise en valeur que l'expression de leur piété, les scènes religieuses peintes en demeure privée sont considérées comme des éléments de décors civils désacralisés sauf en chapelle castrale consacrée. À Fénis, le château est ainsi comme tapissé de nombreuses compositions religieuses attribuées à Giacomo Jacquerio et à ses disciples vers 1413-1414. Des saints protecteurs comme saint Christophe et saint Georges, peints entre 1455 et 1460, sont positionnés stratégiquement pour l'un à l'entrée du château sur un mur de séparation entre la cour et l'avant-cour et pour l'autre en toile de fond de l'escalier d'honneur.

Nouveaux commanditaires

À la fin du XV^e siècle, les représentations des actes de dévotion ne sont plus l'apanage des princes ou des nobles, indiquant une certaine perte de puissance par rapport à la bourgeoisie industrielle et commerçante des petites villes du duché de Savoie. Les commanditaires sont désormais des notables comme l'avocat Matthieu de Morine et sa femme représentés dans une peinture funéraire située dans le déambulatoire de l'église des Franciscains de Chambéry ou encore le bourgeois Sébastien Turbil rescapé d'une épidémie de peste et qui est le commanditaire des cycles peints de la chapelle Saint-Sébastien de Lanslevillard. Une évocation directe de la peste est associée à cette figuration. Peinture dans laquelle on voit un médecin s'attaquant au

bubon d'une femme. Un petit ange montrant à un petit démon noir et ailé une direction où envoyer sa flèche pour punir l'humanité, exprimant la colère du Ciel envers les hommes qui ont péché.

Un art sacré avant tout

La société médiévale savoyarde au XV^e siècle évolue lentement. La vie journalière s'écoule irrémédiablement dans des habitudes ancestrales encadrées par un mode de pensée chrétienne immuable prenant place dans tous les actes de la vie. Ainsi, la peinture murale va s'inscrire parfaitement dans cette logique, dans la tradition, parfois les archaïsmes.

Des saints protecteurs

Le Savoyard au quotidien attend avant tout des forces du Ciel une réelle protection contre toutes sortes de fléaux qui peuvent atteindre celui qui se déplace dans une terre de frontières, de cols et de vallées propices aux périls de toutes sortes : avalanches, éboulements, orages, accidents et mauvaises rencontres. C'est ainsi que l'on trouve des représentations de saint Bernard d'Aoste peints au XV^e siècle dans les Alpes tessinoises.

La première crainte est celle de la mort subite et donc de trépasser en chemin sans avoir eu le temps de se réconcilier avec Dieu. Partout fleurissent des images peintes de saint Christophe ou saint Antoine sur les portes des demeures (saint Christophe peint à fresque en 1478 au château de Sarrion de La Tour), sur les chapelles au bord des chemins muletiers (saint Antoine à Bessans) ou recouvrant la façade entière d'une maison (saint Christophe à Saint-Sorlin-en-Bugey), configuration par ailleurs très fréquente en Allemagne ou en Autriche.

Parmi les autres grands saints auxiliaires du Moyen Âge particulièrement vénérés en Savoie : saint Sébastien, protecteur contre la peste et contre les maladies liées au bétail. Une chapelle lui est dédiée à Lanslevillard et dix-sept panneaux lui sont consacrés. Ce cycle peint à partir de 1490 constitue l'ensemble iconographique sur saint Sébastien le plus important de toute la sphère alpine.

La Vierge de Miséricorde

Un besoin irrésistible de se rapprocher d'un Dieu protecteur pousse l'art vers une dévotion particulière pour la Sainte Vierge, garante de l'humanité. On reprend partout le thème de la *mater omnium* issu de l'Église chrétienne d'Orient. Dans la chapelle privée de Bernard Matthieu à Saint-Gervais de

Genève, la Vierge de Miséricorde est présentée protégeant sous son manteau bleu les hommes scindés en deux groupes : les clercs d'un côté, les laïcs de l'autre. Côté religieux, la Vierge protège toute la hiérarchie théocratique, en premier lieu le pape Félix V portant sur la bordure de sa dalmatique des médaillons brodés, ornés d'une croix blanche. Cette peinture réalisée entre 1447 et 1449 est attribuée à l'école de Giacomo Jacquerio.

Le thème se retrouve aussi bien dans une abbaye (chapelle de Grailly à Payerne), que dans une chapelle de montagne ou dans une demeure seigneuriale. Une Vierge protectrice peinte sur le linteau de la porte de la chapelle Sainte-Agathe d'Hauteluce, entourée de saint Jean Baptiste et saint Genés (patron de Hauteluce), rayonne de sa bonhomie rurale pleine de religiosité. Assurément une œuvre rustique issue d'un art populaire employant une gamme réduite de couleurs : ocre, gris ardoise, cendre verte, blanc.

Tout est différent dans l'œuvre précieuse du château de Fénis datée de la première moitié du XV^e siècle. Une composition assurée par les meilleures mains de l'école jacquérienne tout à la gloire de la famille de Challant. Dans le groupe des laïcs, on retrouve Boniface au manteau rouge, maréchal de Savoie et compagnon de Duguesclin. Chez les religieux, sont représentés : Antoine, archevêque de Tarentaise, ambassadeur d'Amédée VIII au concile de Constance, François, clerc et étudiant à Avignon, enfin Guillaume, abbé de Saint-Michel-de-La-Cluse et évêque de Lausanne.

La sainte Famille

À partir de 1400, un nouveau thème se popularise : la sainte Famille. Le groupe de la mère et de l'Enfant devient de plus en plus humain et de moins en moins divin dans une recherche d'approche de Dieu, revendiquée par les mystiques depuis saint François d'Assise. L'iconographie liée à la Vierge et à l'enfant Jésus s'impose partout en Europe. Dans le duché de Savoie, le thème de l'Annonciation est fortement mis en valeur, comme à Lanslevillard dont la qualité d'exécution montre tout le savoir-faire du peintre qui dirige les travaux de la chapelle Saint-Sébastien. Dans un intérieur raffiné à l'élégante colonnade, Marie, surprise dans sa lecture, se retourne vers l'ange, retenant délicatement son voile de ses doigts effilés.

Plus simpliste avec l'emploi exclusif de terres ocre soulignées d'un dessin au trait noir : l'Annonciation d'Habère-Lullin, peinte de part et d'autre de la fenêtre axiale de l'abside de l'église Saint-Pierre. La Vierge, agenouillée devant un prie-Dieu, sous un auvent de bois voit la colombe du saint Esprit descendre sur sa tête. Dieu le Père dans sa mandorle oblongue se penche vers elle et la bénit. Cette présentation archaïque de la mandorle, subsistance de l'âge roman, crée un lien de spiritualité entre le présent et le passé. Un vase de lys symbolise la pureté virginale.

D'un accent plus Renaissance : l'Annonciation de la cathédrale de Saint-Jean-de-Maurienne. La Vierge se situe dans une pièce voûtée à clés pendantes et les lys sont remplacés par un semi de marguerites blanches marquant les liens entre l'évêque de Maurienne (le cardinal de Gorrevod) et Marguerite d'Autriche, dont il a béni le mariage avec le duc de Savoie Philibert II le Beau.

C'est à Abondance que la vie de la Vierge et l'Enfant Jésus est représentée dans un cycle complet peint entre 1400 et 1430. L'abbaye fondée au XII^e siècle par les chanoines augustins de Saint-Maurice-d'Agaune, est fortement liée à la cour ducal comme le soulignent les bordures inférieures des peintures portant la croix de Savoie.

Les scènes de *L'Annonciation*, de *La Nativité*, de *La Fuite en Égypte* témoignent d'un art seigneurial, raffiné, proche de celui des miniaturistes de la cour d'Amédée VIII mais aussi des enlumineurs véronais et lombards de la cour des Visconti. Des œuvres qui ont fortement influencé Giacomo Jacquerio, l'inspirateur présumé des scènes peintes à Abondance.

Celui-ci d'ailleurs a fréquenté la région puisqu'il travaille à Genève dès 1401 et à Ripaille en 1426. Jacquerio, un artiste nomade qui influence toute une famille artistique très active en Savoie dont Matteï son frère peintre pour le duc Louis, Georges son fils, ses neveux, et ses petits-neveux. Des traits de visages élégants et élancés, des paysages proprement alpins, des accents populaires sur des détails de la vie quotidienne (personnage alourdi d'une planche chargée de fromages), des influences siennoises (loggias, linges au balcon), valdotaines (créneaux échancrés), un accent méridional (tuiles romaines) ou proprement savoyard (lauzes). Les couleurs utilisées à Abondance se rapprochent des tons doux sans grand contraste utilisés par Jacquerio avec un modelé délicat dans les portraits grâce à une technique très sûre. Peintures réalisées selon la technique à fresques avec finalisations à sec selon la technique à la détrempe. Les scènes comme *la Nativité* ou *la Fuite en Égypte* sont présentées dans le contexte proprement alpin : dans *la Nativité* (architecture bois, tavaillons, mangeoire, chaise tripode, cuvette en bois) et dans *La Fuite en Égypte* (évoquant des paysages réels de la région lémanique). L'enfant emmailloté dans un linge blanc, l'expressivité incroyable de Joseph de *La Nativité*, la Vierge allaitante dans *la Fuite en Égypte* confèrent une humanité absolue à la sainte Famille, ce qui était encore impensable avant 1400. Bien qu'à l'origine peintre de cour pour les Savoie, les Savoie-Achaïe et leurs entourages, Jacquerio initie au fil du temps en Savoie un vigoureux courant d'orientation populaire dont le cadre s'inscrit dans les réalités de tous les jours. C'est le chemin de la *via moderna*, une théologie nouvelle dite positive vulgarisant la mystique.

Les apôtres et les évangélistes

Les artistes de la fin du Moyen Âge rapprochent également Dieu de l'Homme grâce à une figuration moins symbolique et plus réaliste des saints apôtres, compagnons du Christ. Ceci en figurant leur attribut distinctif au moyen d'objets contemporains au peintre, comme la splendide épée de chevalier attribuée à saint Paul visible dans l'ensemble d'Annecy-le-Vieux. Saint Paul accompagné d'un très beau Jacques Le Majeur doté de son bourdon de pèlerin. Les artistes vont plus loin avec les évangélistes en les démythifiant. À Pianezza (église San Pietro), nous assistons à une vraie transition par la représentation des évangélistes au naturel mais toujours liés à leurs symboles traditionnels du tétramorphe. À Genève (église de Saint-Gervais), ils sont totalement désacralisés, affairés ensemble à leurs écritures, dans la cour d'un ensemble urbain (Genève?).

Une vision pathétique : la Passion

Jacquerio met aussi sa puissante religiosité picturale au service d'une expression plus sombre consacrée à la douleur portée par le Christ. Ceci en écho à la volonté de l'Église de consacrer, dès la fin du XIV^e siècle, une place centrale au thème de la Passion. On veut montrer ainsi un Christ humanisé, outragé, donc proche de ceux qui souffrent. C'est tout le sens porté par *la Montée au Calvaire* de San Antonio di Ranverso, une peinture considérée comme l'œuvre majeure du maître.

La couronne d'épines apparaît au XIV^e siècle, les nouvelles images tragiques du Christ se multiplient dans les *Ecce homo* et les *Pietà*. C'est un Christ ensanglanté que l'on descend de croix à Termignon. À Saint-Jean-de-Maurienne, ce sont toute l'habileté du modelé et la science de l'abandon corporel du maître varesan Bernardino Luini, qui rendent compte de la tragédie, dans une composition gothique déjà empreinte des canons de l'humanisme.

La Croix, qui était présentée comme une porte sacrée vers la gloire du Ciel au premier âge gothique est devenue gibet, instrument de torture, la vision d'une humanité perdue reprise dans tous les grands cycles picturaux alpins de la fin du XV^e siècle comme à Lanslevillard, à La Brigue ou à Bessans.

Les cycles peints

Si les peintures commandées par les puissants mécènes du début du XV^e siècle sont situées prioritairement dans les lieux les plus sacrés d'un sanctuaire, les peintures de cycles de la fin du XV^e siècle occupent tout l'espace comme à Bastia Mondovi, Lanslevillard, Bessans, La Brigue.

Ces cycles sont directement inspirés du théâtre religieux. Les mystères sur la vie du Christ se multiplient dans toutes les grandes villes d'Europe et aussi dans les campagnes et les montagnes grâce à des troupes de comédiens itinérants. Ces pièces sont produites sur le parvis des chapelles par des acteurs costumés, avec décors et agencements nouveaux sur le principe des tableaux imaginés au XIII^e siècle par l'auteur des *Méditations de la Vie de Jésus*.

Ces acteurs costumés sont aujourd'hui immortalisés grâce aux statues du Sacro Monte de Varallo, dont les plus anciennes datent du début du XVI^e siècle. Les pièces vont donner aux scènes de l'Évangile une réalité familière, favorisant une catéchèse de masse vers des populations souvent ignorantes des textes. Et c'est tout l'esprit de ces petites scènes qui est retranscrit en bandes dessinées sur les murs d'édifices souvent humbles installés près des cols (Haute-Maurienne), dans des lieux de grand passage (*Via Francigena* en Val de Susse) ou hautement symboliques (Notre-Dame-des-Fontaines à La Brigue).

La chapelle Saint-Sébastien à Lanslevillard

Réalisée selon la technique de la détrempe pour une part, à fresque pour une autre part, entre 1490 et 1510, la décoration de la chapelle Saint-Sébastien à Lanslevillard présente la particularité d'une double séquence de 36 panneaux sur la vie du Christ et de 17 sur la vie de saint Sébastien. Ces compositions gothiques au style parfois érudit, parfois maladroit présentent des premiers éléments renaissance notamment dans les costumes des personnages. On retrouve de nombreux passages de la *Légende Dorée* et l'illustration par l'image d'anecdotes populaires reprises dans la sphère alpine comme le *Miracle du Figuier*.

La chapelle Saint-Antoine de Bessans

La chapelle de Bessans, présente un cycle en deux registres de 40 panneaux sur la vie du Christ, commandité par Urbain de Miolans, abbé commendataire de Saint-Michel-de-La-Cluse. Une œuvre légèrement postérieure à celle de Lanslevillard (entre 1503 et 1522) d'un artiste local, dont le travail s'est étalé sur dix longues années, principalement hors des cinq mois d'hiver. Même si les spécialistes soulignent une grande maladresse d'exécution, cet ensemble quasiment entièrement réalisé à fresque est tenu pour l'un des principaux témoignages figuratifs sur la Savoie au XV^e siècle (détails des costumes dont celui de la mariée des « *Noces de Cana* coiffée du hennin à cornette haute, recouverte d'une résille d'or en usage vers le milieu du XV^e siècle », détails d'architectures gothiques, évocation de la vie quotidienne montagnarde, rappel des paysages locaux). Avec la parabole des *Pèlerins*

d'*Emmaüs*, l'auteur reprend le thème cher au Moyen Âge du Christ pèlerin, désigné comme tel par la traduction latine d'un texte grec de l'Évangile de saint Luc, le Christ associé par le fait, selon la tradition du Moyen Âge, aux pèlerins de Saint-Jacques-de-Compostelle. On y voit le Fils de Dieu portant à son chapeau la coquille, habillé de la cape traditionnelle et muni de son bourdon de pèlerin. Non seulement est exprimé ici le merveilleux engouement de toute l'Europe au XV^e siècle pour ce pèlerinage mais aussi plus localement l'immigration de Bessanais du village vers cette lointaine destination, à qui l'auteur, bessanais lui-même, a voulu rendre hommage.

D'une main différente, exécutée également à fresque, vraisemblablement par un spécialiste de l'armement : la scène de *l'Arrestation de Jésus*. Le peintre a tout mis dans sa composition : cavaliers en armures portant corsègue, fourche de guerre, billette, guisarme, bedouche, goyarde et pique.

Un soldat dégainé un badelaire (arme orientale). On voit aussi un archer avec son arc et son carquois, un bouclier recouvert de cuir, un flambeau, une torchère éteinte et la lanterne traditionnelle. Casques orientaux, salades, rondaches coiffent cette gent guerrière. Il s'agit d'une unité de combat de la fin du XV^e siècle. [*Bessans, village d'art*, 1994, p. 85].

Notre-Dame-des-Fontaines à La Brigue

La chapelle Notre-Dame-des-Fontaines à La Brigue se place à un niveau artistique bien supérieur à celui de Bessans. Ce sont deux grands maîtres de la peinture piémontaise : Jean Balaison et Jean Canavesio, qui réalisent un chef d'œuvre d'expression théologique et font d'un petit sanctuaire de l'arrière-pays niçois, situé à 800 m d'altitude la « chapelle sixtine » des Alpes. À partir de 1452, Balaison réalise les décors à fresque du chœur et de la voûte tandis que Canavesio, à la suite de Balaison, peint à la détrempe vingt-cinq scènes numérotées sur la passion du Christ dans un climat de renouveau intellectuel d'origine orientale (traité d'Hermès). Son œuvre reçoit sa consécration par le collège des prêtres brigasques le 12 octobre 1492, le jour de la découverte de l'Amérique par Christophe Collomb.

Les deux scènes parmi les plus remarquables du cycle sont celles de la *Résurrection du Christ* et de la *Pendaison de Judas*.

La Pendaison de Judas nous révèle la profonde connaissance des Évangiles par le Père Jean Canavesio, prêtre et peintre à la fois. Avec son merveilleux génie, Canavesio parvient à concilier sur la même composition et à les synthétiser deux versions différentes de la mort de Judas : « une exprimée par saint Matthieu, qui veut que Judas rapporte l'argent de sa trahison aux prêtres et se pend après, les prêtres achetant avec cet argent un terrain pour la sépulture des étrangers ; l'autre tirée de l'évangile de Pierre qui explique que Judas a bien utilisé les 30 deniers pour ses besoins personnels en achetant un champ : le champ du sang, celui de Judas, et qu'il se tue accidentellement peu

après. Canavesio représente dans un style d'influence très germanique, avec une grande précision des traits, un Judas pantelant, vidé par diable de ses viscères dont chaque organe est doublé (deux cœurs, deux foies....). Il faut situer la mort de Judas à l'extérieur du champ pour accréditer la thèse de saint Matthieu et ne pas désavouer saint Pierre en le faisant se pendre à l'intérieur du champ. Il présente donc Judas bien pendu à son olivier, l'arbre situé à l'intérieur du champ et Judas suspendu à sa corde à l'extérieur de celui-ci, séparé du champ par un muret ».

Dans *La Résurrection du Christ*, Canavesio introduit la cosmologie. Il bâtit sa composition autour du chiffre 5 (le nombre du centre représentant aussi l'homme dans sa relation avec l'univers). Ceci est exprimé par les cinq personnages de la scène. La disposition des corps des gardes endormis formant un cercle évoque la roue (symbole du mouvement du monde et de l'énergie). Nous observons donc de prime abord une scène assez classique avec Jésus sortant du sarcophage portant l'étendard à croix rouge sur fond blanc et la main droite levée au Ciel pour montrer son lien particulier avec Dieu. Mais le message le plus important induit dans cette œuvre est bien celui de la présence sur terre de l'énergie céleste dont le Christ est le centre.

La chapelle de Vulmix

Moins savantes que les peintures de la Brigue, les compositions restaurées en 1932 de la petite chapelle de Vulmix, près de Bourg-Saint-Maurice, nous rappellent le rôle puissant des saints locaux dans la dévotion montagnarde. Réalisé vers 1460 par Jacques d'Ivrée, un disciple de Jacquero, ce cycle de 18 panneaux sur 3 registres est dédié à saint Grat qui, selon une légende très populaire, aurait fait l'invention du chef de saint Jean-Baptiste retrouvée dans un puits à Jérusalem. Dans une scène, saint Grat tient la tête de saint Jean-Baptiste accompagné de saint Joconde de l'autre côté du puits ainsi que de l'évêque de Jérusalem et de deux diacres.

Conclusion

Le XV^e siècle dans les Alpes est propice à un art qui se veut rassembler des communautés différentes dans un même espace culturel en tenant compte de la diversité des courants propres à chacun, ceci grâce à la bienveillance de la Maison de Savoie et surtout à des dizaines d'artistes anonymes. Les murs sont utilisés comme principal support offrant un très grand format d'expression comme dans le chœur de l'église Saint-Vincent en Vallée d'Aoste, entièrement peint par Jacopo d'Ivrea et ses successeurs du XVI^e.

Le XV^e siècle est encore noué des visions d'un jugement dernier sans clémence pour les âmes damnées comme le présentent les peintures infernales

de Pressiat en Bresse savoyarde, et le thème très en vogue des Vices et des Vertus repris à Giaglione dans le Piémont.

Le début du XVI^e siècle voit apparaître un souffle d'espérance nouvelle dans un climat pictural plus apaisé, témoin la fresque de l'Assomption de Saint-Michel-de-La-Cluse (1505).

À Santa Maria delle Grazie de Varallo (1513) se révèle en Gaudenzio Ferrari, l'artiste qui va faire le lien avec l'esprit de la Renaissance grâce notamment à une technicité encore jamais vue en Savoie, acquise auprès des plus grands maîtres florentins ou romains. C'est bien dans cette lointaine contrée de la Val Sesia qu'a émergé un jour la Renaissance en Savoie. C'est aussi depuis cette vallée, que soufflera sur la Savoie, près de cent ans plus tard, l'inspiration baroque de la réforme tridentine.

L'œuvre peinte dans cette Savoie du XV^e siècle aura en effet son prolongement au début du XVII^e siècle. Dans un monde qui aura radicalement changé, des jeunes artistes traverseront, eux aussi, les mêmes cols que leurs aînés peintres cent plus tôt, pour sculpter de leur art du bois une catéchèse renouvelée mais gardant le même esprit d'universalité. Ils essaieront eux aussi dans nos rudes montagnes de véritables oasis de splendeur et de trésors d'humanité.

Bibliographie

Avena, Benoît, Père. *Symbolique, histoire et sagesse des fresques de la chapelle Notre-Dame-des-Fontaines*. La Brigue : s. n., 1998.

Benand, Jean-Marie. *Abondance : les peintures murales du cloître de l'abbaye*. Montmélian : La Fontaine de Siloé, 2000.

Berthoud, Émile. *2000 ans d'art chrétien*. Chambray-lès-Tours : CLD, 1997.

Bourgeois, Suzanne. *Bessans, village d'art*. Montmélian : La Fontaine de Siloé, 1994.

Brondy, Réjane, Demotz, Bernard, Leguay, Jean-Pierre. *La Savoie de l'An Mil à la Réforme*. Rennes : Ouest France, 1985.

Fleith, Barbara. La Vierge, l'apôtre Thomas et Pierre de Luxembourg : Une peinture murale au service de Janus, comte apanagé du Genevois, et d'Hélène de Luxembourg. *Annesci*, 2001, n° 37, p. 193-256.

Gardet, Clément. *De la peinture du Moyen Âge en Savoie*, t. 1, *Du XI^e au XV^e siècle*. Annecy : Gardet, 1965.

Gardet, Clément. *De la peinture du Moyen Âge en Savoie*, t. 3, *L'Apocalypse figurée des ducs de Savoie*. Annecy : Gardet, 1969.

Gardet, Clément. *Le livre d'heures du duc Louis de Savoie*. Annecy : Gardet, 1959.

Laurencin, Claire. *Le clocher d'Annecy-le-Vieux*. Annecy-le-Vieux : Association des amis du Vieux Clocher, 1984-1987.

Letricot, Rosemonde. La Savoie au cœur des échanges internationaux dans l'art du milieu du XV^e siècle : à propos des Heures du duc Louis I^{er} de Savoie. *La Savoie et ses voisins dans l'histoire de l'Europe, actes du 43^e Congrès des sociétés savantes de Savoie, Annecy (11-12 septembre 2010)*, Annecy, 2010, p. 51-58.

Mellano, A. *Châteaux de la Vallée d'Aoste*. Como : Brunner, 1982.

Palluel-Guillard, André et Peyre, Dominique. *Fresques et peintures murales en pays de Savoie*. Chambéry : SSHA, 1988

Regat, Christian. Enquête sur une œuvre controversée de l'église Saint-Maurice d'Annecy : la peinture de l'Assomption aurait-elle été offerte 1486 par Philippe et François de Luxembourg ? *De la pierre au parchemin, trésors d'histoire savoyarde : mélanges en l'honneur de Gérard Détraçz*, Annecy, 2007, p. 218-257 (MDAS ; 114).

Achevé d'imprimé
au premier trimestre 2013 sur
les presses de l'imprimerie Photoplan

Éditeur : Académie salésienne (association)
Conservatoire d'art et d'histoire
18 avenue de Trésun 74000 ANNECY
Directeur de la publication : Laurent Perrillat
Imprimerie : Photoplan, 9bis, rue de Malaz, 74600 Seynod
Parution : février 2013
Dépôt légal : à parution
Prix : 2 €
N° ISSN : 2265-0490