

**Zeitschrift:** Cahiers d'archéologie romande  
**Herausgeber:** Bibliothèque Historique Vaudoise  
**Band:** 79 (1999)

**Artikel:** La Chapelle de Chillon : sa construction, ses transformations, ses peintures murales, des origines à la restauration d'Albert Naef  
**Autor:** Raemy, Daniel de / Feihl, Olivier / Golay, Laurent  
**Kapitel:** Les peintures  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-835894>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 15.09.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

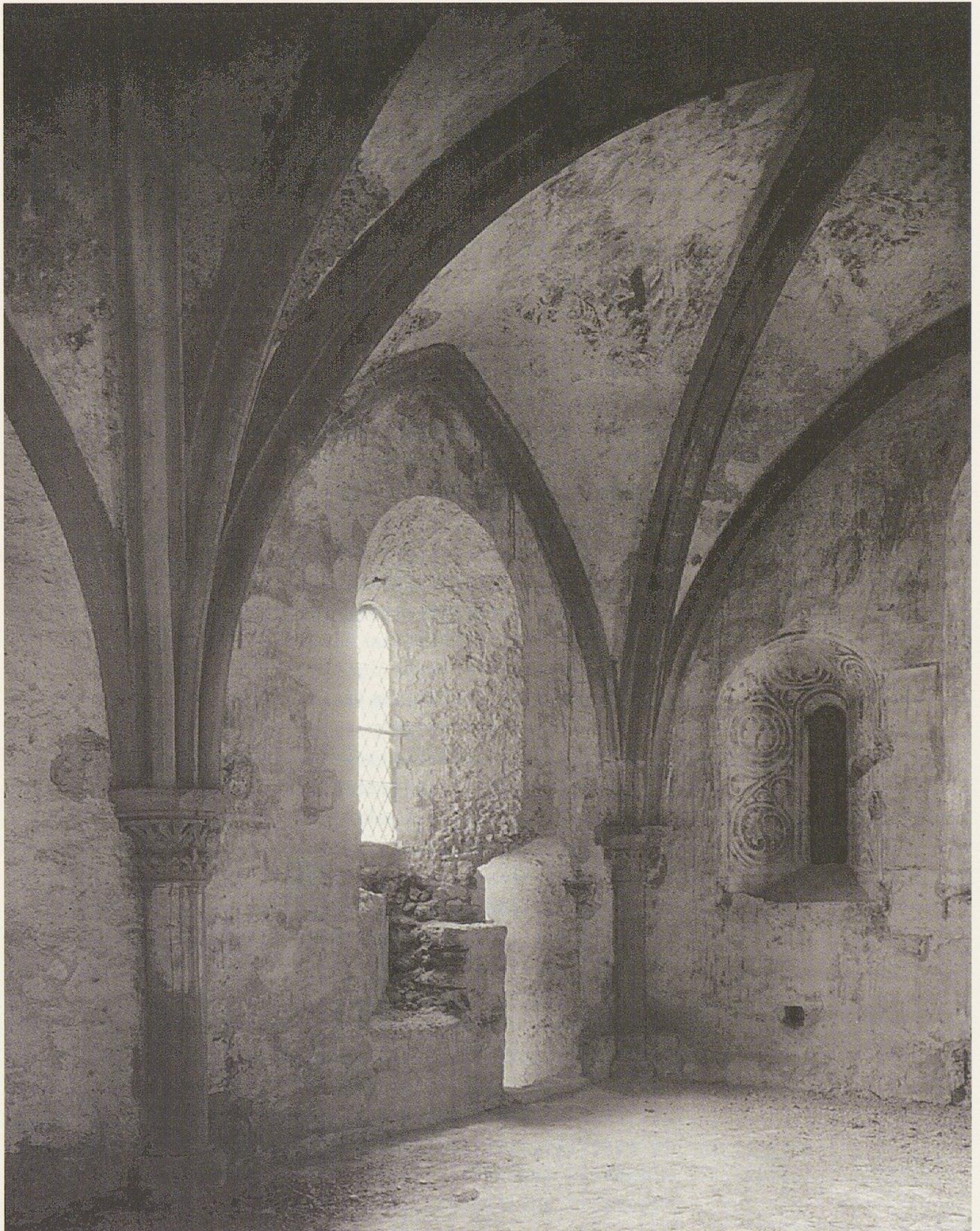
# Les peintures

L'histoire des peintures est complexe, comme l'est aussi leur réalité matérielle. En effet, plusieurs couches d'enduit se superposent. Le cycle principal de 1314 est le résultat d'une technique mixte: un premier et épais enduit a été appliqué dans lequel fut esquissé *a fresco* et avec des teintes ocre les grandes lignes du programme iconographique. Ensuite une seconde couche a été appliquée à sec, qui a consisté à passer les voûtes en couleurs et à affiner la première esquisse. Sur cette base, après la suppression des enduits et badigeons des périodes bernoise et vaudoise, les frères Correvon ont restauré le cycle original de 1314, en inventant sans scrupules de nouveaux motifs là où les originaux avaient disparu. Avant d'étudier les peintures de 1314, il faut donc tenter de cerner cette intervention du début de notre siècle. Celle-ci ne s'est pas déroulée sans mal pour le cycle original qui a peut-être perdu à cette occasion une bonne partie de la seconde couche. Il faut examiner également le travail de reconstitution ou d'invention des frères Correvon. Le *Journal des fouilles* tenu par Naef permet d'établir une chronologie très précise, même s'il demeure impossible de cerner exactement l'ampleur des dégâts et la nature exacte des repeints.

## Des peintures entrevues puis redécouvertes au XIX<sup>e</sup> siècle

Les diverses couches appliquées dès l'époque bernoise n'ont peut-être pas recouvert complètement les arêtes en molasse, puisque celles-ci sont perceptibles d'après les constats du voyer La Rottaz en 1824. Il se peut aussi que ces badigeons n'aient pas tenu, rendant visibles par endroit le support pierreux ou les peintures médiévales. On ne sait pas ce que les voûtes laissaient transparaître, mais il est certain que des fragments des peintures médiévales ont été vus contre les parois en 1851, car l'historien Louis Vulliemin écrit à cette date dans sa monographie sur Chillon: «Les murs de la chapelle étaient couverts de riches peintures, mais ils ont été blanchis de manière à ce qu'il n'en est resté que peu de traces.<sup>91</sup>»

Le 21 décembre 1899, sous la direction d'Albert Naef et d'Otto Schmid, le maçon Donegana commence à «gratter» les voûtes; ce travail est suffisamment avancé trois semaines plus tard pour que les deux architectes puissent distinguer «des saints et des motifs géométriques enchevêtrés»<sup>92</sup>. Le grattage des voûtes de la travée orientale met en évidence «un saint avec une auréole et banderole dans chacune des grandes surfaces de la voûte. Arêtes probablement en gris-bleu avec joints blancs, comme à la cathédrale de Lausanne»<sup>93</sup>. Le maçon utilise de l'eau et de l'acide nitrique pour enlever la couleur verte des nervures. Apparaît une frise d'armoiries de Savoie alternant avec «un autre motif qu'il s'agira de définir plus tard. Comté de Genevois?»<sup>94</sup>.



couleur verte des nervures. Ajouté une frise d'arabes de style almoravide  
avec une suite motif qui a été de définir plus tard. Comme les Genaissans

◀ **Fig. 82**

Chapelle Y. Peintures médiévales retrouvées en 1899-1901. La vue montre l'angle nord-est après les explorations archéologiques (1902?). On observe que les restes de la peinture originale sont particulièrement lacunaires contre la paroi nord. Contre cette même paroi, juste au-dessus des chapiteaux, on remarque divers bouchons qui attestent les trous de poutres supportant la galerie de l'arsenal du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Le montant droit de la fenêtre nord du triplet a été entamé par deux profondes entailles créées peut-être dès le XIV<sup>e</sup> siècle pour le verrouillage de volets de siège intérieurs.



▲ **Fig. 83**

Chapelle Y. Baie orientale de la paroi sud, vers 1902, encore occupée par le petit jour d'aération (meurtrière commandant le chemin de ronde H?) de la période bernoise. La partie haute a été dégagée et on devine le Christ séraphique apparu à saint François. Au premier plan, l'échafaudage provisoire monté en 1899 pour les explorations.

Les travaux avancent rapidement: la travée orientale est terminée le 15 ou le 16 janvier 1900; elle est suivie du dégagement de la paroi orientale où des «groupes de saints»<sup>95</sup> apparaissent; la fenêtre nord est démurée, on note que les peintures de la paroi «passent dans cette ouverture»<sup>96</sup>. Le 19 janvier, après le grattage de la paroi nord, on constate que «les fragments de peinture sont très rares (fig. 82-83). Quelques légères traces sont conservées dans l'embrasure de la fenêtre 2 [pour cette numérotation et celles du paragraphe suivant, voir fig. 84]»<sup>97</sup>. Puis l'échafaudage est déplacé sous la travée occidentale, qui est en cours de décapage le lendemain: «La peinture est ici très bien conservée. Au sommet on peut facilement reconnaître un saint nimbé; à gauche et à droite duquel se trouvent dans les angles des arbres avec des grandes feuilles.<sup>98</sup>» On revient à la paroi orientale avec, d'une part, le nettoyage des badigeons recouvrant les peintures de la baie axiale et, d'autre part, des sondages dans le fond de l'armoire murale qui mettent en évidence un «trou en demi-sphère», soit une piscine liturgique certainement.

Du 23 janvier au 3 février, les ouvriers travaillent au dégagement des portes et de la fenêtre de la paroi méridionale dont le décor peint indique des filets délimitant un soubassement et, au-dessus, «un panneau rectangulaire encadré de deux gros filets rouges parallèles. Dans l'espace du panneau, on voit un saint debout. La tête de la figure manque»<sup>99</sup>. Le 25 janvier, «le panneau à gauche de la porte murée 6 est complètement mis à jour par Donegana. Il en trouve un semblable en grattant l'espace entre la colonne du milieu et la fenêtre murée 4. La figure est encore moins bien conservée que celle de droite»<sup>100</sup>.

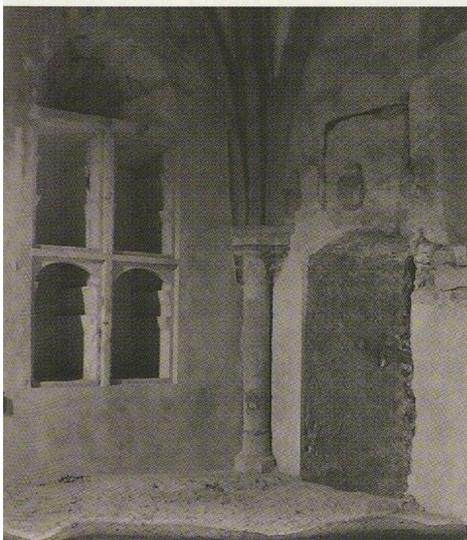
A partir du 3 février, on explore les parties basses de la paroi occidentale. La porte d'entrée et celle de l'escalier à vis sont ornées d'encadrements peints «bien semblables». On conclut prudemment qu'elles seraient postérieures à 1337<sup>101</sup>. On passe ensuite à la paroi nord, dans laquelle on découvre les restes des fenêtres de la chapelle primitive.

Le 19 mars 1900, cette première campagne d'exploration de la chapelle s'interrompt au profit de sondages et de fouilles à l'étage inférieur, dans le futur musée lapidaire. A l'issue de cette étape, on tente de dégager la chronologie des peintures en confrontant les découvertes aux sources écrites<sup>102</sup>. Cette exploration met en évidence le fait qu'aucune peinture n'a été trouvée sous le double bandeau rouge; elle a permis cependant le discernement de quatre étapes dans le décor de la chapelle: a) une décoration en assises simulées, à joints blancs sur fond jaune, b) les grands rinceaux, c) les peintures figurées dans leur ensemble et d) les encadrements peints des deux portes. L'équipe de Naef propose ensuite le relevé des peintures et l'élaboration d'un premier projet de restauration<sup>103</sup>.



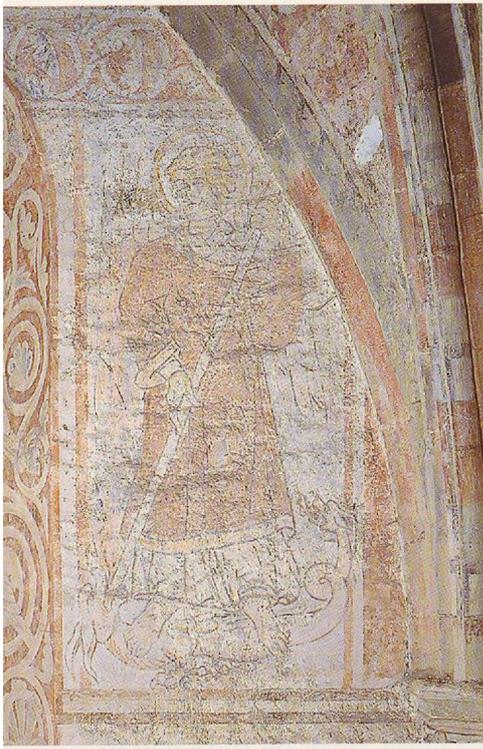
Dès le 16 octobre 1901 et jusqu'au 15 novembre, le peintre Auguste Schmid, frère d'Otto Schmid<sup>104</sup>, entreprend le relevé des peintures. Ce relevé, à l'échelle 1:1, au moyen de calques passés ensuite en couleur, ne semble concerner que la paroi est<sup>105</sup> (fig. 85). Simultanément, Schmid parfait leur mise au jour au moyen «de gélatine qu'il délie dans de l'eau et qu'il passe au moyen d'un pinceau doux sur le mur. Grâce à cette manière beaucoup de l'ancienne peinture à cet endroit a pu être retrouvée»<sup>106</sup>.

Suit une interruption de plusieurs années pendant lesquelles on ne touche plus aux peintures, mais on continue l'exploration du futur musée lapidaire et des extérieurs du bâtiment Y. Visiblement Naef n'a pris aucune décision quant au sort de ces peintures. En 1907, il affiche encore une attitude très respectueuse, celle de l'archéologue qui a pour seul souci de conserver et de sauvegarder sans procéder à des reconstitutions. Au sujet des peintures de Chillon en général, il déclare en effet: «qu'à moins d'une nécessité absolue, nous devons nous borner à les nettoyer, à les fixer, à les consolider, à les conserver, mais non à les refaire.<sup>107</sup>» Bien que cela ne soit pas explicite, ce discours concerne certainement le décor de la chapelle, objet de cette nature de loin le plus important, avec celui de Romainmôtier, dont il ait à s'occuper. Il laisse penser aussi que Naef espérait encore de nouvelles trouvailles: les travaux reprennent en 1908 sous la direction d'un nouvel acteur, le peintre Ernest Correvon. De 1908 à 1914, lui et ses trois frères œuvrent au dégagement, au grattage, au nettoyage et au fixage des vestiges retrouvés. Ces opérations commencent par la mise au jour des nervures, des chapiteaux et des colonnes. Les voûtes elles-mêmes sont à nouveau l'objet de «grattages». S'agit-il de procéder au décapage de secteurs non encore dégagés en 1900, ou au contraire d'affiner le travail exécuté par le maçon Donegana? Impossible de conclure. On constate en tout cas qu'ils ne grattent pas mais se contentent de «nettoyer» la paroi sud, dont l'iconographie avait été signalée en 1900, ce qui plaiderait pour la première hypothèse.



▲ Fig. 86  
Chapelle Y. Angle sud-est après la suppression en 1912 de la porte allant à la tour Z, remplacée par la reconstitution de l'armoire murale en felsenite.

Ce n'est qu'à partir du 29 juillet 1912 que le terme de «restauration» apparaît dans les mentions du *Journal*; il s'applique d'abord à la reconstitution, en plâtre de Bex ou felsenite, de la partie méridionale de l'armoire murale, puis à celle, avec le même matériau, des lacunes de l'enduit mural (fig. 86). Les parties endommagées des colonnes, tels les bases et les fûts, sont remplacées. Le sol de la chapelle est recouvert, dès le 8 septembre 1913, de felsenite selon une technique proche de celle du mortier de plâtre rose. Puis, de mars 1914 à avril 1916, mais avec une interruption de près d'une année, l'atelier des frères Correvon exécute la restauration des peintures de l'ensemble de la chapelle. Naef, qui a financé lui-même cette campagne, a certainement dû participer à l'élaboration du programme iconographique. Par rapport à ce qu'il déclarait encore en 1907, son attitude a donc complètement changé. Il autorise désormais la reconstitution des parties peintes



▲ **Fig. 87**  
Chapelle Y. Angle oriental de la paroi nord, saint Michel terrassant le dragon, peint en 1914-1916 par l'atelier des frères Correvon, copié de celui du narthex de Romainmôtier.  
Etat en 1990.

manquantes, et sur les parois il accepte même que soient copiés des motifs et des personnages empruntés aux peintures du narthex de Romainmôtier (fig. 87).

Plusieurs raisons expliquent l'évolution de l'archéologue-architecte. La campagne de 1908-1912 a sans doute été décevante, Naef espérait retrouver davantage de restes originaux. La collaboration avec Ernest Correvon, qui commence à Romainmôtier en 1906, a certainement été déterminante. Il y a fort à parier que le peintre a encouragé Naef à aborder les problèmes de la peinture murale ancienne non seulement en archéologue mais en artiste. La seule consolidation de fragments épars, sans retouches ni reconstitutions, ne saurait être satisfaisante du point de vue du peintre. Les réticences de Naef sont définitivement écartées dans la mesure où Correvon utilise à Romainmôtier des procédés réversibles qui ne sauraient altérer les originaux. Même si cette notion de réversibilité n'apparaît jamais explicitement dans le *Journal*, elle a dû être décisive, car les techniques mises en œuvre par Correvon dans la chapelle satisfont à ce critère. En 1914, lorsque la restauration proprement dite commence, Naef exprime la confiance qu'il accorde au peintre dans le programme de restauration qu'il établit pour la *camera domini*. En effet, Correvon maîtrise la retouche des parties existantes: «Ces retouches peuvent se faire de façon que personne ne s'y trompe, ne les prenne pour des originaux, et j'ai déjà montré les choses, point par point, à M. Ernest Correvon qui je le sais exécutera le tout comme je le vois et le sens.<sup>108</sup>» Le peintre sait aussi restituer et compléter un décor: «Aujourd'hui je possède en M. Ernest Correvon l'homme voulu pour mener à bien cette œuvre, délicate au possible; nous travaillons ensemble depuis des années et il réussira, j'en suis convaincu.» Lorsqu'ils ont analysé les peintures de Romainmôtier et celles de la chapelle de Chillon, les restaurateurs actuels ont constaté qu'il y a eu un écart parfois cruel entre cette prise de position théorique idéale et les réalisations qu'elle a générées<sup>109</sup>. Dans la chapelle, l'intervention du début du siècle a fait disparaître des fragments importants des couches médiévales, la distinction entre les parties originales et les ajouts des Correvon est devenue de plus en plus malaisée avec le temps, certains travaux ont été maladroits et ont altéré par endroits de façon irréversible les peintures du moyen âge. (Pour la description technique de l'intervention des Correvon, voir l'encadré p. 119) L'état finalement très délabré et composite des peintures dont ont hérité les restaurateurs en 1985 (fig. 88, 89) a rendu extrêmement difficile le choix d'une réhabilitation cohérente, comme on l'a lu dans la première partie de cet ouvrage.

► Fig. 88

Chapelle Y. Vue générale en direction de l'entrée occidentale et de la paroi sud. Etat avant les restaurations en 1982. Il faut relever l'état très effacé et également sali des peintures de 1914-1916. La paroi occidentale a reçu dans sa partie supérieure un Jugement Dernier copié de celui du narthex de l'ancienne prioriale clunienne de Romainmôtier. Au-dessous, quatre apôtres, dont Pierre et Paul, également «inventés» en 1914-1916.



► Fig. 89

Chapelle Y. Vue générale en direction des parois orientale et nord. Etat avant les restaurations en 1982. Dans la partie inférieure, les courtines peintes, surmontées de la frise d'armoiries Savoie-Genevois-Montferrat, inspirée par les peintures plus tardives de la *camera domini*, ont pratiquement disparu. Elles résultaient d'une invention d'Albert Naef, exécutée par Ernest Correvon. Il faut aussi observer le décor des nervures de la voûte: Naef et Correvon ont peint en alternance les armoiries de Savoie et de Bâgé. Si les premières ont été dûment constatées, les secondes, évocant Sibylle de Bâgé, première épouse d'Amédée V jusqu'en 1297, semblent encore avoir été une interprétation des restaurateurs du début de notre siècle. Des armoiries originales médiévales auraient été peintes avant 1297 certainement. Les rinceaux de la fenêtre nord du triplet, faisant partie du décor médiéval, ont été reproduits par Correvon dans la baie centrale et dans celles de la paroi nord.



## L'inventaire des couches picturales, leur nombre, leur étendue, leur constitution (fig. 90)

Période Cantonale II	Pellicule picturale Plâtre Ciment	
Période Cantonale I	Gris verdâtre Badigeon blanc Plâtre blanc	
Période Bernoise II	Badigeon blanc Plâtre gris-beige	
Période Bernoise I	Faux-joints blancs Peinture grise Badigeon blanc Mortier de réparation	
Moyen Age III	Chevet armoire plâtre - Escalier Ouest - Chevet fenêtre nord	
Moyen Age II	Pellicule picturale Esquisse Préparation (badigeon blanc)	
Moyen Age II	Mortier Badigeon blanc	
Moyen Age II	Mortier posé en 1 ou 2 couches	
Moyen Age I	Badigeon ou faux-joints blancs Mortier de construction Appareil de construction	

L'investigation matérielle conduite par le restaurateur Théo-Antoine Hermanès s'est étendue à l'ensemble des voûtes, aux parois orientale et méridionale, ainsi qu'à la moitié méridionale de l'occidentale. Du fait de leur état de conservation souvent précaire, à cause des multiples dommages qu'elles ont subis au cours du temps, l'analyse matérielle des peintures n'a pu proposer une chronologie relative univoque ni cerner de façon absolue l'importance de chacune des interventions. S'il faut en tenir compte, il est évidemment bien difficile d'évaluer tout ce qui a disparu. On propose ici une stratigraphie des diverses couches retrouvées et des relevés établissant leur importance relative. Les voûtes montrent une succession de couches qui peuvent avoir été appliquées en une ou plusieurs campagnes dont l'écart dans le temps n'est pas aisé à déterminer.

### Période médiévale I

On a procédé au dégagement de l'appareil de tuf dans les endroits où il n'y avait plus de peinture (lacunes) afin de se rendre compte de l'état stratigraphique général des enduits. Là où l'enduit médiéval avait disparu, on a pu constater que le tuf a été profondément piqué au début de ce siècle, ce qui a rendu difficile la mise en évidence d'une éventuelle étape antérieure au cycle des peintures qui nous sont parvenues, c'est-à-dire d'un enduit contemporain à la construction des voûtes. On a tout de même retrouvé, par endroits, quelques traces de faux joints, peints à la chaux directement sur les parties en molasse, qui se trouvent recouvertes par le mortier qui supporte le décor visible actuellement. On a aussi retrouvé un joint horizontal blanc sur la paroi ouest indiquant qu'il y avait probablement sur l'ensemble des parois et des voûtains ce type de décor peint en blanc avec un mortier qui devait recouvrir de façon très irrégulière l'appareil de pierre<sup>110</sup>.

### Période médiévale II

Puis – peut-être quelques années après ce premier mortier – les voûtains et les parois ont été enduits en une seule campagne. Ils ont été ensuite badigeonnés à la chaux de façon très rapide: on voit encore des traces de coulure ici ou là qui témoignent de la rapidité de ce travail. Sur l'épaisse couche de badigeon encore frais, les peintres du XIV<sup>e</sup> siècle (?) réalisent une esquisse, une mise en place des personnages et des architectures. Une ocre jaune ou rouge, au trait, caractérise cette esquisse: mais on utilise également une terre brune visiblement d'origine naturelle (les pigments n'ont pas été analysés). L'esquisse achevée et la couche préparatoire ayant séché, les couleurs sont appliquées en une troisième étape; elles ne respectent pas forcément scrupuleusement l'esquisse. Cette technique a en effet permis aux artistes quelques repentirs volontaires pour modifier tel détail de la physionomie des personnages ou le rendu final de leurs vêtements. La troisième couche picturale est très fine, posée sur la couche de préparation, et beaucoup plus vulnérable à l'humidité, d'autant qu'on n'a pas retrouvé de liants organiques, comme l'œuf et/ou de la colle sans huile (tempera). De ce fait, ces couleurs se sont rapidement écaillées et ont disparu dans une large mesure avec le temps. Dans certains endroits, ce sont même les teintes de l'esquisse préparatoire qui ont disparu, ne laissant alors apparaître que le dessin blanc imprimé dans la couche de préparation pas encore complètement sèche<sup>111</sup>. Du fait que l'ensemble de ces couches a complètement disparu sur les nervures, il est impossible de conclure «a priori» à la contemporanéité de l'exécution des peintures sur les divers voûtains et contre les parois; pourtant l'uniformité technique et matérielle constatée conduit à attribuer l'ensemble des peintures sinon à un même chantier du moins à un même atelier avec diverses mains ou divers stades de l'évolution d'un même artiste.

## Période médiévale III

Sur les voûtes, aucune trace d'un nouveau décor médiéval n'est apparue, même pas celle d'un simple rafraîchissement des peintures, hormis naturellement l'intervention des années 1914-16. Cette dernière a complètement éliminé tout ce qui était postérieur aux couches du début du XIV<sup>e</sup> siècle. Comme ces couches ont manifestement disparu dans le secteur de la porte donnant sur l'escalier de la *camera domini*, cette paroi n'a pas été analysée par les restaurateurs. On y remarque simplement un plâtre rose clair semblable à celui observé dans les abords de l'armoire murale, encastrée dans la fenêtre droite du chevet. Contre ce dernier, on a pu observer des traces de brûlures et de dépôts cireux noircis indiquant que l'armoire murale a bien été installée à un moment où la chapelle et son autel étaient encore en service<sup>112</sup>. Sur les piédroits de la fenêtre gauche de ce même chevet subsistent des restes de peinture, particulièrement ténus à gauche, mais ils apparaissent identiques à ceux visibles sur la paroi d'en face. Une couche fine et irrégulière de badigeon blanc à la chaux a été posée au pinceau directement sur le décor de rinceaux dans l'intention de le cacher mais aussi de créer une couche de fond pour les deux personnages (?), dont un saint représenté de face et en buste qu'on avait décidé de peindre<sup>113</sup>.

## Période bernoise

La porte d'entrée de la chapelle a été ornée d'un encadrement en trompe-l'œil représentant un appareil gris clair avec des joints blancs. Ce type de décor est posé sur une couche de mortier à la chaux, très friable dans certaines zones et coloré d'un ton caractéristique gris verdâtre, plus ou moins clair selon le sable qui entre dans sa composition. Ce mortier a été repéré le long des formerets, dans les voûtes et dans les embrasures de fenêtres où il colmate des fissures. Contre les parois, d'importantes lacunes dans les couches médiévales ont été masquées avec cet enduit. Cette peinture est attribuable au valet du maçon valsésien Uli Bodmer, lequel œuvre dans la chapelle en 1587-88<sup>114</sup>. A moins qu'il n'y ait eu une étape ultérieure, effectivement repérée sur les parois occidentale et orientale seulement et formée d'un badigeon blanc, support d'une teinte orangée à brunâtre<sup>115</sup>, c'est bien cet enduit posé par l'équipe de Bodmer qui est décrit dans le rapport de La Rottaz de 1824.

## Période cantonale I

Malgré leur suppression dès 1899, les traces des enduits placés en 1856 ont été repérées. Avec les travaux de 1587-88 mentionnés plus haut, cette campagne est la seule bien attestée et datée précisément depuis celle de 1314<sup>116</sup>. Ces restes se caractérisent par des réparations avec un plâtre blanc qui ont été effectuées dans des fissures ou des lacunes, couvertes d'un badigeon blanc. Celui-ci a viré au gris par endroits, ce qui témoigne qu'il contient, en plus de la chaux, de la céruse (blanc de plomb).



▲ Fig. 92 a  
Chapelle Y. Coupe microscopique représentant les couches picturales. L'échantillon ici représenté a été prélevé dans le montant gauche de la baie nord du triplet ajourant la paroi orientale. La coupe microscopique est agrandie 375 x au format 9 cm x 13 cm. 1) Couche contenant de l'ocre rouge, du noir de charbon et du cinabre; ces pigments définissent les grands rinceaux du début du XIV<sup>e</sup> siècle. 2) Chaux carbonatée. 3) Chaux carbonatée et noir de charbon. 4) Azurite. Ces trois dernières couches caractérisent les peintures qui ont recouvert les rinceaux au XIV<sup>e</sup> ou au XV<sup>e</sup> siècle, dans la proximité du personnage représenté de façon frontale. Lors de la dernière restauration, la peinture a été fixée à l'acétate de polyvinyle et au Paraloid B 72.



▲ Fig. 92b

Chapelle Y. Montant gauche de la baie nord du triplet oriental, personnage (saint ?) représenté de façon frontale, peint (dès 1336 ?, vers 1379 ?) par-dessus le décor de rinceaux attribué à la campagne de 1314, dans un état maintenant très fragmentaire.

La céruse contenue dans les pigments destinés à colorer le visage a viré au noir. La blessure visible ici a été causée par la saignée pratiquée dans la maçonnerie pour le système de verrouillage de la baie par un fort volet intérieur: installation qui a dû se faire peut-être à la toute fin du XIV<sup>e</sup> siècle ou au début du siècle suivant.

▶ Fig. 91

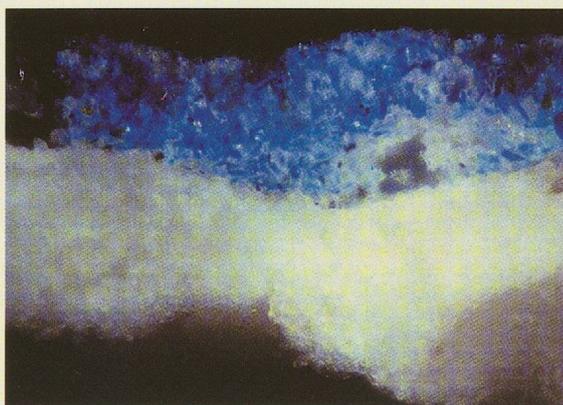
Chapelle Y. Coupe microscopique représentant les couches picturales. L'échantillon ici représenté montre une couche d'azurite sur un enduit de chaux carbonatée. Dans le cadre des travaux de restauration des peintures murales de la chapelle, le Laboratoire de conservation de la pierre de l'EPFL a examiné les couches picturales afin de déterminer leur composition ainsi que la nature des pigments et liants utilisés. Les pigments mis en évidence sont la chaux carbonatée, la céruse, le cinabre, l'azurite, des ocres rouges, jaunes et brunes, du noir de charbon. La céruse, un carbonate basique de plomb, s'est altérée en bioxyde de plomb, passant ainsi du blanc au brun. Les repeints opérés par les restaurateurs du début de notre siècle ont utilisé les mêmes pigments avec en plus du bleu de cobalt.

## Période cantonale II

Il s'agit de la grande intervention de 1899-1916. On a pu constater que le grattage des voûtes a laissé d'innombrables traces montrant que le travail a été exécuté avec un soin tout relatif, évidemment en deçà des exigences actuelles. Des instruments tranchants ont été utilisés tels que couteaux, spatules, lames diverses, en exerçant sur les couches de badigeon une pression violente, perpendiculairement à la surface picturale, afin que la croûte qu'elles formaient tombe en s'écaillant. La couche de 1314, ainsi que celle sous-jacente de préparation, ont partout été blessées et montrent des coupures et des hachures innombrables. On peut aisément imaginer que quantité de fragments du cycle original ont dû disparaître lors de ce dégagement.

Les couches attribuables à la restauration ont été appliquées dès 1912 et peuvent être décrites comme suit. Tout d'abord, on a rempoché les grandes lacunes, comme les fissures, avec un mortier de ciment gris. Du plâtre au grain assez grossier, de couleur variant de l'ocre brune très claire à l'ocre rose foncée, est utilisé pour fixer des gonds de porte ou resceller des pierres déjointoyées; en couches plus fines, il permet de cacher le mortier de ciment gris et d'achever de combler les lacunes; enfin en couche très fine, presque comme un badigeon, il est employé pour égaliser la surface de badigeon original de chaux, et compenser des différences de niveau entre des mortiers de réparation antérieurs. Ce plâtre est étendu en une ou deux couches, soit lissé à la spatule, soit grossièrement taloché. L'armoire du chevet, les tablettes des fenêtres ou les angles vifs des embrasures sont reconstitués avec un plâtre de couleur rose plus ou moins foncé, soit la felsenite ou le plâtre de Bex mentionné dans le *Journal*. Ce matériau est lié à l'activité des frères Correvon, mis en œuvre de façon à peu près identique dans la *camera domini* ou dans la salle des armoiries U, comme dans les églises de Saint-François à Lausanne, d'Orbe, de Romainmôtier ou de Villette par exemple<sup>117</sup>.

Les pigments utilisés sont identiques à ceux d'origine (fig. 91, 92), à l'exception du bleu de cobalt repéré dans la travée est (voûtain du prophète Elie (?)). L'atelier d'Ernest Correvon ne paraît pas avoir ajouté des liants organiques dans son intervention. On n'y a retrouvé que de la chaux<sup>118</sup>.



► Fig. 93-94-95

Chapelle Y. Paroi orientale. 93) Etat en 1916 à la fin des travaux: les couleurs paraissent encore très vives. 94) Etat en janvier 1945: les teintes ont déjà pâli. 95) Etat en 1981 à la veille de la dernière restauration où l'effacement est encore plus marqué.

▼ Fig. 96

*Noli me tangere*, relevé au crayon sur papier calque, vers 1914. Pour le montant oriental de la fenêtre ajourant le mur sud de la chapelle, Ernest Correvon ou un membre de son atelier a ainsi recopié directement sur l'original du narthex de Romainmôtier cette scène montrant la rencontre de Marie-Madeleine avec le Christ ressuscité. La dernière restauration a fait disparaître cette image pour mettre en évidence la Stigmatisation de saint François.



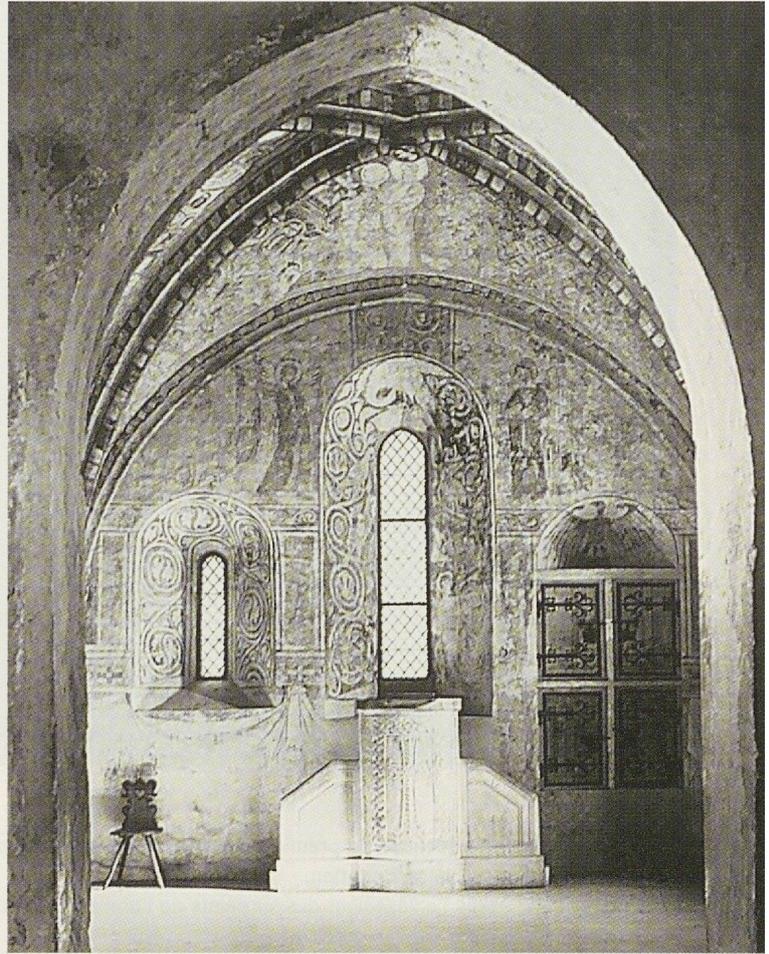
Tout cela explique que les couleurs se soient peu à peu estompées au fil des années (fig. 93, 94, 95). Au cours du temps, les peintures des frères Correvon sont devenues évanescentes ou ont fortement pâli; elles apparaissent comme un voile plus ou moins fin qui ne porte pas préjudice à l'état de conservation de la peinture originale mais l'étouffe visuellement. Dans les voûtes, Ernest Correvon reste fidèle au cycle originel, dont il ravive et reconstitue même les couleurs, notamment là où la couche picturale originelle était tombée. Ces reconstitutions sont importantes dans les angles inférieurs des voûtes, et surtout dans la travée ouest, où la couche préparatoire elle-même avait disparu (Journal, p. 1818, 29 juillet 1912: «on fait l'enduit des voûtes là où il en manque»<sup>119</sup>). Ernest Correvon modifie plus radicalement les parois: sur celle de l'entrée, il peint un Jugement dernier et, au-dessous, les saints Pierre et Paul, le tout copié de l'ancienne église clunisienne de Romainmôtier. Cette même source lui servira pour ses représentations des archanges Michel et Gabriel contre la travée ouest de la paroi nord, alors que, dans celle de l'est, les fragments des apôtres originaux, quoique ténus, ont évité le recours à des modèles extérieurs et incohérents par rapport au cycle initial. Le décor de l'embrasure de la fenêtre paraît avoir été entièrement reconstitué. Contre la paroi sud, le décor original, semble-t-il mieux conservé, est complété; Ernest Correvon a cependant de nouveau recours à Romainmôtier pour le *Noli me Tangere*, qu'il figure sur le montant gauche de la baie ajourant ce mur (fig. 96). Les archives du château de Chillon conservent encore des calques relevés à Romainmôtier et destinés à être reproduits dans la chapelle. Tout autour de la chapelle, les frères Correvon peignent au-dessous des cadres rouges du cycle original une frise de grecques rythmées par les armoires Savoie-Montferrat, inspirée de la *camera domini*; plus bas, ils figurent en trompe-l'œil des courtines pendues à des crochets. Le tout a été porté sur l'enduit original blanc et les réparations qui ont suivi.

## Période contemporaine

Les mauvaises conditions hygrométriques, comme les infiltrations d'eau qui ont endommagé les angles inférieurs des voûtains, ont exigé une restauration qui a débuté en 1985 par l'atelier Crephart pour s'achever en 1996. La conservation et la restauration du cycle pictural de 1314 ont constitué alors une priorité. Pour cela, il a fallu enlever toutes les couches plus tardives partout où l'original était conservé; là où il avait disparu, ces couches tardives ont en revanche été conservées ainsi que le décor des frères Correvon, particulièrement dans la partie ouest de la travée occidentale. Il a fallu ensuite nettoyer, fixer et consolider les peintures qui allaient s'écaillant ou étaient devenues pulvérulentes. Au contraire des restaurateurs de 1914-16, on n'a pas procédé ensuite à des reconstitutions de coloris originaux. Les pigments du cycle de 1314 ont été fixés et retouchés dans leur état dégradé. Par exemple, l'azurite (bleu) avait été posée sur une couche de badigeon contenant de la céruse. Cette dernière a viré au noir faisant passer ainsi la teinte générale au bleu-noir. C'est ce coloris qui a été maintenu alors que les Correvon avaient posé un bleu cobalt vif pour restituer la teinte d'origine (fig. 97, 98).



▲ Fig. 93



▲ Fig. 94

▶ Fig. 95





**Fig. 97**

Chapelle Y. Travée occidentale au premier plan, vue en direction du nord-est, peintures de 1314,

- ▲ a) état en 1982 avant la restauration;
- ▼ b) état en 1988 après l'enlèvement des surpeints de l'atelier Correvon et avant la retouche.





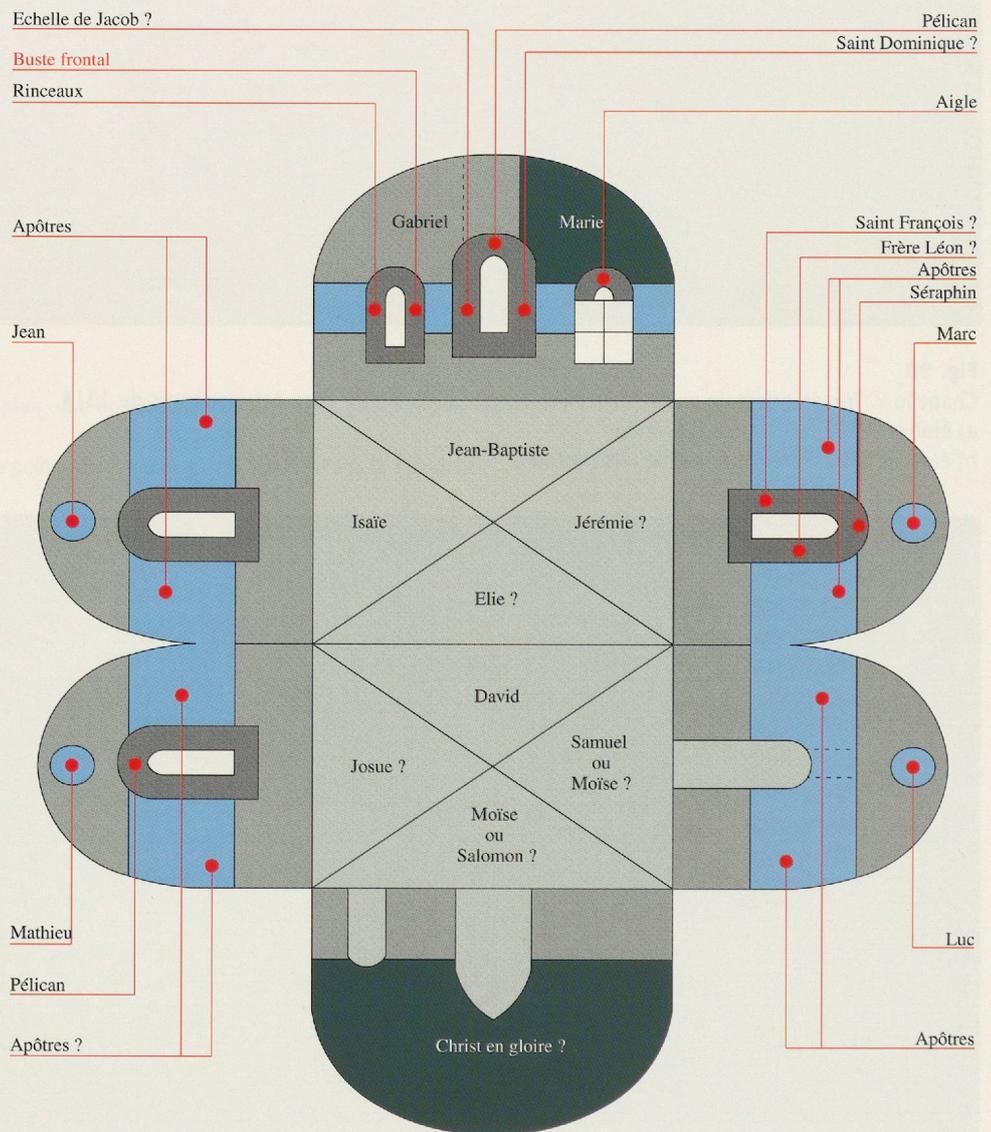
Fig. 98  
 Chapelle Y. Travée orientale au premier plan, vue en direction du nord-est, peintures de 1314,  
 ▲ a) état en 1982 avant la restauration;  
 ▼ b) état en 1992 après la retouche (état actuel).



## L'iconographie des peintures

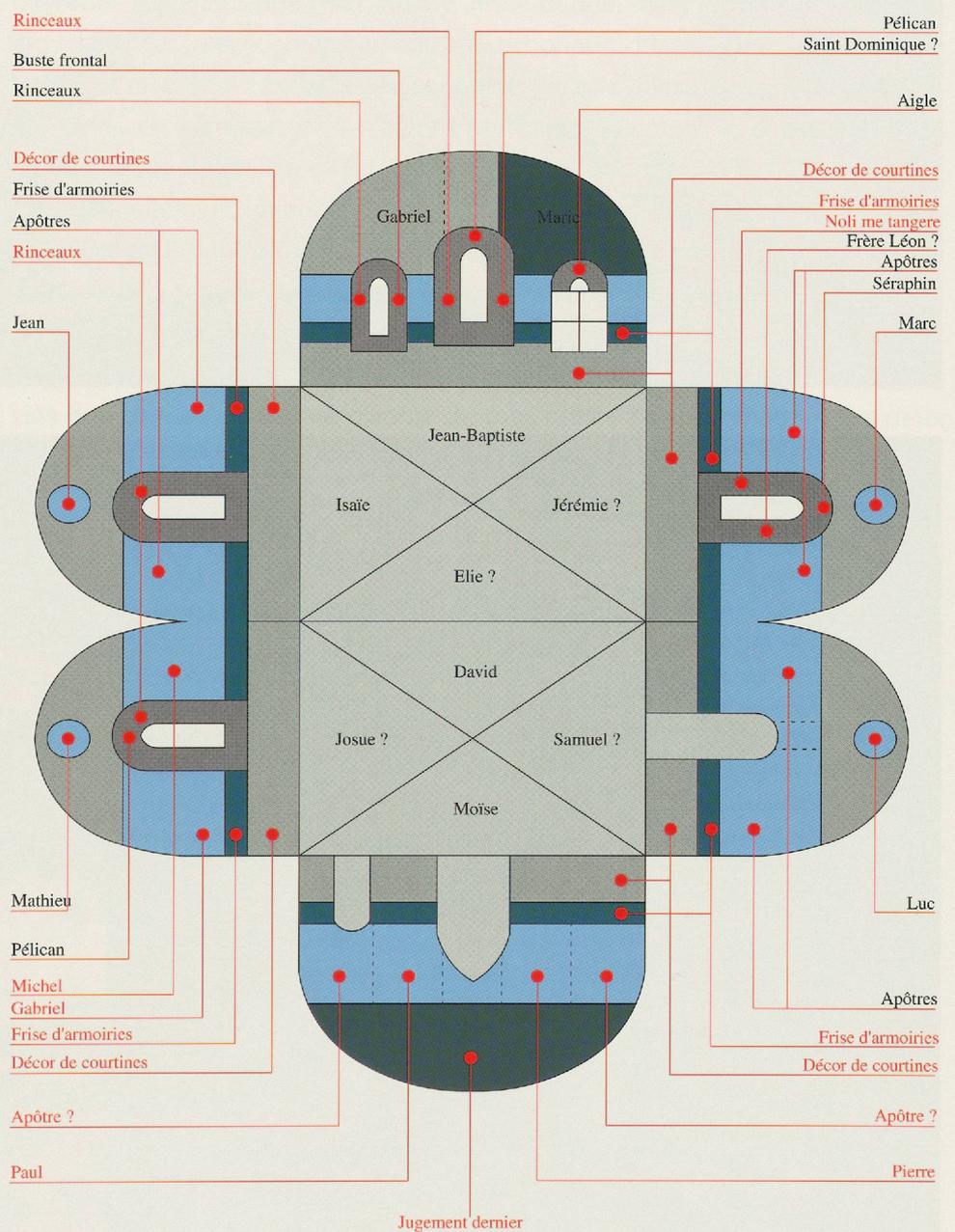
### Un programme savant

La dernière restauration de 1985-1995 a permis de déterminer la technique utilisée au début du XIV<sup>e</sup> siècle. Elle a facilité la lecture de l'iconographie représentée, mais, en supprimant les repeints de 1914-16, elle a mis en évidence l'aspect soit fragmentaire, soit médiocrement conservé, de ces



► **Fig. 99**  
Chapelle Y. Iconographie des peintures murales, schéma de situation: en noir ce qui est attribuable au cycle de 1314; en rouge, ce qui est plus tardif.

peintures. Une interprétation peut tout de même être proposée. Elle révèle une conception d'ensemble d'une grande cohérence, élaborée par un esprit savant, à l'intention d'un maître de l'ouvrage cultivé, en l'occurrence le comte Amédée V. Consacré au Christ (fig. 99, 100), le cycle s'articule autour des thèmes de sa Généalogie, de son Incarnation et de la Rédemption, selon un ordre rigoureux et un programme narratif qui tient compte des différentes parties architecturales de l'édifice.



► **Fig. 100**  
Chapelle Y. Iconographie des peintures murales, schéma de situation: en noir, ce qui subsiste des peintures médiévales; en rouge, les figures et motifs ajoutés par l'atelier des frères Correvon en 1914-1916.



## Les voûtains: l'Ancien Testament

A l'exception de saint Jean-Baptiste qui, en tant que «précurseur du Christ», fait le lien entre les deux Testaments, les personnages des voûtains appartiennent tous à l'ancienne Loi. Même si les identifications ne peuvent en l'état être établies de façon absolument certaine, on constate que la travée orientale (fig. 101) est consacrée aux précurseurs, c'est-à-dire ceux qui ont annoncé la venue de Jésus sur la terre (les prophètes Elie, Isaïe, Jérémie et Jean-Baptiste), alors que la travée occidentale (fig. 102) met en évidence l'ascendance du Christ, avec notamment Moïse et David (en roi musicien, couronné et tenant une lyre), fils de Jessé duquel jaillit le rameau «généalogique» du Sauveur, conformément à la prophétie d'Isaïe. Un doute subsiste toutefois en ce qui concerne Moïse: porte-t-il les tables de la Loi ou une église? Dans ce dernier cas, il s'agirait plutôt de Salomon, le constructeur du Temple, auquel l'édifice en miniature ferait allusion (fig. 103). Le personnage traditionnellement identifié comme étant Samuel pourrait alors être Moïse, si l'objet qu'il tient dans sa main est bien une corne (instrument du copiste qui servait à reposer la plume ou le stylet), un attribut parfois lié à l'auteur du Pentateuque. Salomon, dans le voûtain juste au-dessus de l'entrée, et David, dans le voûtain oriental de cette même travée, devaient être appréciés des comtes de Savoie comme de tout prince du moyen âge. Tous deux en effet sont rois, le premier est un bâtisseur – on lui doit le Temple – et le second est à la fois guerrier, musicien et poète cultivé<sup>120</sup>.

### ◀ Fig. 101

Chapelle Y. Voûtains de la travée orientale sur lesquels sont représentés les «précurseurs» qui ont annoncé la venue du Christ, à savoir les prophètes Elie, Isaïe, Jérémie, ainsi que saint Jean-Baptiste.

### ◀ Fig. 102

Chapelle Y. Voûtains de la travée occidentale sur lesquels est évoquée l'ascendance du Christ, à savoir David, Moïse et peut-être Josué et Samuel.

### ▶ Fig. 103

Chapelle Y. Voûtain occidental de la travée occidentale, Moïse ou Salomon (?).



## *Les parois: le Nouveau Testament*

Jean-Baptiste se trouve à proximité immédiate de l'Annonciation peinte sur le mur oriental (fig. 104), mais l'annonce de l'Incarnation pourrait en outre avoir été inscrite sur les phylactères des Précurseurs, comme en témoigneraient les lettres «PIET» encore lisibles à gauche d'Isaïe qui, dans l'Ancien Testament, prophétisa la conception du Christ par la Vierge («Ecce Virgo concipiet»). Sur les parois latérales, les douze apôtres, surmontés des quatre symboles des Evangélistes (l'homme, le bœuf, le lion et l'aigle) inscrits dans des médaillons, évoquent la vie terrestre du Christ.

▼ **Fig. 104**  
Chapelle Y, paroi orientale. Situation actuelle (1997) après les dernières restaurations. Les peintures de Correvon ont été supprimées contre la paroi sud (à droite) mais été conservées contre la paroi nord (à gauche).

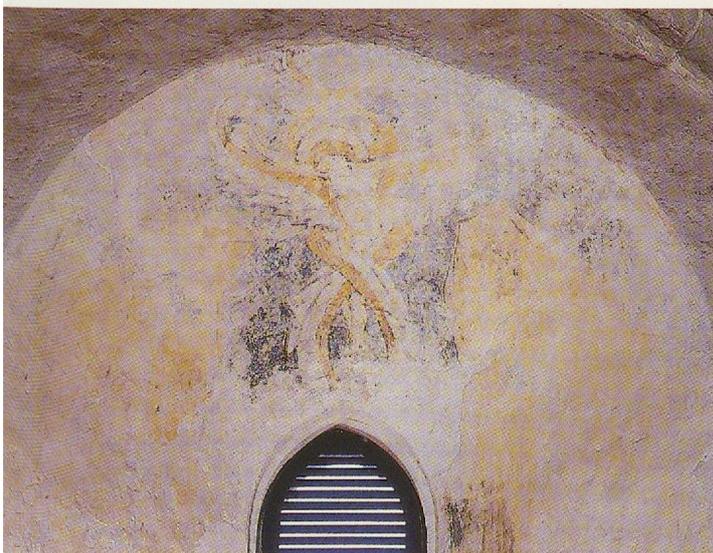


### ***L'embrasure de la fenêtre de la paroi méridionale: la Stigmatisation de saint François***

La mort du Christ est, quant à elle, suggérée dans l'embrasure de la fenêtre méridionale avec la Stigmatisation de saint François, marqué des cinq blessures miraculeuses infligées par le Christ séraphique au saint d'Assise (fig. 105). Pour autant que l'on puisse en juger, la scène représentée ici s'inscrit dans la tendance qui, dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, privilégie l'événement dans sa dimension douloureuse, au détriment d'une figuration purement onirique et triomphale de Jésus, en dévoilant le buste blessé du Christ-séraphin et en accentuant avec réalisme la souffrance du corps supplicié. La figure de saint François, désormais disparue, devait certainement être peinte sur le côté gauche de la fenêtre, alors qu'à droite subsistent les vestiges de ce qui devait être le frère Léon, compagnon de François et témoin du miracle advenu en 1224, tel que le représentent nombre d'œuvres de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIV<sup>e</sup> siècle (fig. 106). Parce qu'elle n'est pas insérée dans un cycle consacré à saint François, et parce qu'elle constitue une des rares émergences de ce thème à cette époque au nord des Alpes, cette scène constitue un témoignage unique et capital. Elle met peut-être en lumière des rapports privilégiés entre les comtes de Savoie et le puissant ordre mendiant des franciscains, à moins qu'elle n'illustre un trait personnel de la vie dévote d'Amédée V.

▼ **Fig. 105**

Chapelle Y, paroi sud, travée orientale. Surmontant la fenêtre, le séraphin crucifié est le seul reste complet qui montre que l'embrasure de celle-ci était consacrée à la Stigmatisation de saint François.



▶ **Fig. 106**

Giotto, *la Stigmatisation de saint François*, Assise, fin du XIII<sup>e</sup> siècle. On pourrait voir dans cette représentation un modèle iconographique assez direct pour la Stigmatisation de Chillon, mais les Christs séraphiques sont traités dans deux styles très différents.



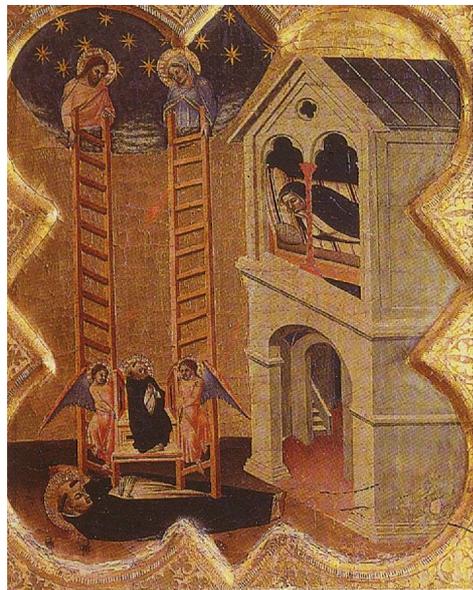


▲ **Fig. 107**  
Chapelle Y. Paroi orientale, montant gauche de la baie centrale, fragment de peinture ayant représenté le transport de l'âme de saint Dominique (?).

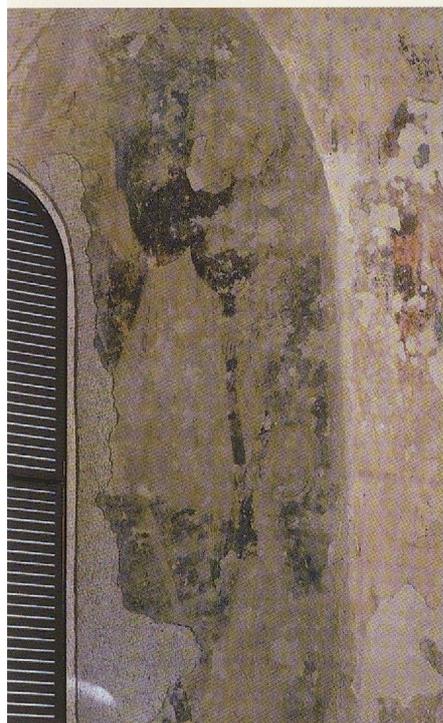
## *Le triplet oriental: élévations et ascensions*

Qu'il y ait eu volonté d'illustrer à Chillon des relations particulières avec les ordres mendiants recevrait peut-être une confirmation par la scène représentée sur le montant gauche de la baie centrale du triplet, où un personnage semble apparaître debout sur une échelle (fig. 107). Comme les parties inférieure et supérieure de la composition ont disparu, il est difficile d'en proposer une interprétation univoque. D'emblée, et pour des raisons de cohérence iconographique, on peut écarter la Descente de Croix, la Vision de Jacob (des anges montant et descendant une échelle), aussi bien que la scène, tirée de l'Apocalypse, représentant Jean escaladant une échelle afin de rejoindre l'Ange, un épisode difficilement concevable sous une Annonciation. On pourrait en revanche y voir le Transport de l'âme de saint Dominique, dont l'origine iconographique remonte à la vision d'un dominicain de Brescia qui aurait vu en songe des anges aidant l'âme du saint à grimper au ciel, à l'aide d'une (voire deux) échelle(s) (fig. 108). Contrairement à la Stigmatisation de François, plus «codifiée», les artistes ayant traité ce thème l'ont fait en variant notablement la composition, de cas en cas, selon le support et l'espace dont ils disposaient. L'âme du saint est souvent représentée par le saint lui-même, debout sur l'échelle tenue de chaque côté par des anges, comme dans l'Oratoire Saint-Dominique de l'église San Filastrio à Tavernole sul Mella (Brescia), peint par un artiste de l'École de Brescia au début du XV<sup>e</sup> siècle. On pourrait donc imaginer que l'auteur de la scène de Chillon ait représenté Dominique debout sur l'échelle, et que des anges devaient se trouver dans la partie supérieure de la composition. Que les deux figures marquantes de la Chrétienté aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, pères spirituels et fondateurs des deux Ordres mineurs les plus puissants et les plus influents, aient été ainsi réunies, n'aurait par ailleurs rien d'étonnant.

La scène qui recouvrait le montant droit de cette fenêtre est aujourd'hui totalement illisible: seule apparaît l'échelle à laquelle semble s'agripper une main (fig. 109). Elle a pu représenter la Vision de Jacob (fig. 110) et s'intégrer en ce cas dans le jeu des rapports Ancien Testament / Nouveau Testament initialement mis en œuvre sur les voûtes. En outre, la présence de la baie a pu être prise en compte comme une source de lumière propre à irradier deux scènes où la notion de miracle divin est récurrente. Ces représentations d'«ascensions» miraculeuses pouvaient de plus fort bien fonctionner comme pendants du sujet peint sur la paroi ouest, à savoir une (éventuelle) Christophanie. Dans ce cas, et une fois encore, le programme se serait efforcé de tisser des liens thématiques entre l'ancienne Loi et le Nouveau Testament.



▲ Fig. 108  
 Francesco Traini, *Vision du prieur de Brescia*, Pise, retable de saint Dominique, 1344-45.



▲ Fig. 109  
 Chapelle Y. Paroi orientale, montant droit de la baie centrale, fragment de peinture représentant une échelle à laquelle s'agrippe une main (Echelle de Jacob ?). Etat en 1993.

▶ Fig. 110  
*Vision de Jacob*, selon une miniature de la région du lac de Constance, vers 1340-1350 (Zurich, Zentralbibliothek, Ms Rh. 15, fol 40r).



Si l'on considère l'ensemble des peintures sur les embrasures du triplet oriental, on reste cependant frappé par l'hétérogénéité des sujets représentés: de gauche à droite, a) des rinceaux sur lesquels est peinte une tête nimbée, b) la vision de Jacob (?) et saint Dominique (?), c) l'aigle impériale au-dessus d'une scène disparue (dans la mesure où l'armoire murale est postérieure) qui contraste avec la cohérence et la rigueur avec lesquelles fut établie l'iconographie des autres parties du décor<sup>121</sup>.

### *La paroi occidentale*

Le cycle christologique devait s'achever sur la paroi occidentale, là où Ernest Corveon peignit en 1914-16 une copie du Jugement dernier du narthex de Romainmôtier. Le maigre fragment de peinture originale, conservé sur la partie gauche de cette paroi et montrant sans doute la tête d'un ange, permet cependant d'écarter la présence d'une telle scène à l'origine, une conclusion à laquelle était déjà arrivé Joseph Gantner en 1950. Parmi les hypothèses plausibles, on peut retenir premièrement celle d'une Ascension du Christ, voire d'une Majesté avec un cortège d'anges, symbole de sa Résurrection – scène qui pourrait être considérée comme le pendant des deux échelles figurées à l'est, en ce qu'elles illustrent elles aussi une «ascension» miraculeuse. On pourrait aussi, deuxième hypothèse, justifier la présence d'un Couronnement de la Vierge par l'idée d'intercession que celui-ci suppose, une idée probablement familière à un seigneur venant prier dans sa chapelle privée et soucieux de sa destinée *post mortem*. Une telle représentation – qui participe d'une iconographie mariale et christologique – pourrait s'inscrire dans un contexte artistique peut-être encore influencé par l'ensemble sculpté du portail peint de la cathédrale de Lausanne.

## Le style des peintures

L'analyse stylistique des peintures permet d'identifier trois « mains », parmi lesquelles celle du responsable supposé de l'atelier, le Maître Jacques, seul à être nommé dans les textes d'archives, et auquel on peut attribuer les vouôtains de la travée orientale (fig. 111), l'Annonciation, les embrasures de la baie centrale du chevet (?), la Stigmatisation de François et peut-être une partie des personnages des parois; en effet, l'apôtre peint sur la paroi sud (fig. 112) de la travée ouest (tout à droite) rappelle sans doute possible les prophètes de la travée orientale. Particulièrement élégant, le style du Maître Jacques se caractérise par la vigueur nerveuse qu'il confère à ses personnages, dont la présence s'impose avec force.



► Fig. 111  
Chapelle Y. Vouôtain nord de la travée orientale, un prophète (Isaïe ?).  
Etat en 1992.



► **Fig. 113**  
Chapelle Y. Voûtain nord de la travée occidentale, un prophète (Josué ?). Etat en 1992.

Un deuxième peintre aurait réalisé la figure de Samuel (?) et peut-être celle de Josué (?) (fig. 113), respectivement situées sur les voûtain sud et nord de la travée occidentale. Plus massives, aux gestes plus raides, plus stéréotypées, ces figures trahissent chez leur auteur non pas des qualités moindres, mais une formation et une culture différentes. Leur apparente lourdeur n'est probablement pas la conséquence de lacunes techniques mais d'une «intention stylistique» délibérée.

Le troisième peintre serait l'auteur du David, du Moïse et du décor des voûtain de la travée ouest: il affiche une culture artistique plus élémentaire, plus naïve que celle de ses compagnons.

Au-delà de ces différences, on remarque un certain «air de famille» entre tous les personnages, et qui transparaît malgré la pluralité des mains. Il y a certainement eu volonté, au sein du même atelier, ou lors de campagnes successives, d'harmoniser le plus possible les peintures, de présenter une gestuelle commune (cela est évident si l'on regarde les figures du Maître Jacques et celles du deuxième peintre), et de dépasser des différences de style et de culture qui, malgré tout, restent encore très apparentes. Notamment la manière du troisième peintre, qui réalise des décors plats, sans volume ni perspective, se distingue très fortement de celle du premier, qui dote les architectures et les personnages de la travée orientale d'un volume et d'une profondeur étonnants.

▼ **Fig. 112**  
Chapelle Y. Paroi sud, travée occidentale, un apôtre. Etat en 1992.



## Influences et rapprochements

### *Contexte international*

Au sein du domaine savoyard et dans sa sphère d'influence, les traces de l'activité des peintres engagés à Chillon ont pratiquement disparu. Ces trois peintres ont-ils d'ailleurs jamais travaillé ensemble sur d'autres sites? Il se pourrait en tout cas qu'ils soient arrivés avec des modèles dessinés: tout se passe en effet comme si la taille des personnages des voûtes, représentés à des échelles différentes selon les voûtains, avait dû être ajustée aux dimensions respectives de la surface sur laquelle ils sont peints. D'où l'hypothèse selon laquelle les peintres de la chapelle auraient pu s'inspirer d'un programme iconographique élaboré pour un autre lieu, programme qu'ils auraient dû «adapter» aux dimensions des voûtes de Chillon<sup>122</sup>. Sans proposer ici d'attribuer d'autres œuvres à ces mêmes artistes, on peut tout de même suggérer un inventaire sommaire des influences qui permettent de rapprocher les peintures de la chapelle d'autres cycles.

### *Influences italiennes*

Maintes fois soulignés, les liens avec Assise sont exemplaires dans le cas des architectures peintes: celles des voûtes de la chapelle présentent en effet des similitudes pour le moins troublantes avec celles réalisées par Cimabue, vers 1278-79, sur les voûtains de la croisée du transept de la Basilique supérieure d'Assise (fig. 114)<sup>123</sup>. Similitude tout d'abord dans le mode de représentation mis en œuvre sur les quatre voûtains d'Assise et de Chillon: un seul personnage par voûtain, où ne figure aucun élément suggérant une narration. La représentation des Evangélistes en train d'écrire n'est bien sûr qu'une convention iconographique, dont les attributs (l'écrivoire, la plume, le livre) sont fixés: Cimabue ne fait que reprendre le type iconographique des Evangélistes tel qu'il figurait dans la plupart des enluminures carolingiennes. Retrouver ces caractéristiques à Chillon ne suffit pas à justifier la comparaison avec Assise. En revanche, le fait que l'on trouve à Chillon, quelque trente ans après la réalisation des fresques d'Assise, un exemple où l'architecture joue un rôle iconographique, mais surtout de composition, à tel point similaire à celui qu'il remplit sur la voûte des Evangélistes de Cimabue, constitue indéniablement un indice intéressant. Hans Belting voit en effet dans les architectures des voûtes assisiennes «eine authentische Erfindung Cimabues»<sup>124</sup>. Dans l'espace triangulaire de chaque voûtain, Cimabue va créer, grâce à la mise en opposition des architectures et des personnages, une tension remarquable. Si l'on regarde plus précisément le voûtain de saint Jean, on remarque que le groupe des architectures («Asia») a son pendant

dans un petit meuble, surmonté d'un lutrin, disposé à la droite de l'Évangéliste. A Chillon, le peintre s'inspire de ce schéma, mais il remplace le meuble par un second groupe d'architectures qui, avec le premier qu'il rejoint en suivant la ligne des arcs, «encadre» les figures. Par rapport à Assise, cette disposition, qui témoigne de la volonté de rationalisation de Maître Jacques, confère à l'ensemble des voûtains de la travée un rythme puissant, et amplifie la profondeur de l'architecture réelle de la chapelle.



▲ Fig. 114  
Assise. Basilique supérieure, voûtain  
de la croisée du transept, saint Jean  
par Cimabue, vers 1278-1279.

Des similitudes existent également dans la typologie de ces architectures: chaque groupe d'édifices est fait de constructions civiles, très sobres, dénuées de toute ornementation, et d'édifices religieux, antiques ou chrétiens, à peine plus riches de détails, mais qui se «détachent» de la masse des constructions. Le tout offre l'impression d'un empilement, que vient renforcer le manque total d'espace entre les édifices. A cela s'ajoute l'absence de toute vie, à l'intérieur comme à l'extérieur de ceux-ci. Lieu symbolique, l'architecture n'a pas ici de fonction scénique. Elle n'évoque pas un «quotidien», contrairement aux représentations d'Ambrogio Lorenzetti qu'Albert Naef avait rapprochées des peintures de Chillon (fig. 115).

► Fig. 115

Ambrogio Lorenzetti, *Les effets du bon gouvernement*, palais public de Sienne, fresques de 1337-1339, peintes plus de vingt ans après les peintures de Chillon et presque deux générations après les œuvres de Cimabue que nous évoquons ici. La façon de représenter les architectures est déjà beaucoup plus proche de nos règles de la perspective ou du moins d'un rendu voulant respecter une réalité tridimensionnelle cohérente.



A Assise comme à Chillon, le traitement de la perspective reste approximatif. La vue frontale permet au spectateur de voir les deux côtés (ou la face et l'un des côtés) d'un édifice, ainsi qu'un pan du toit. Mais ce traitement est incontestablement plus rigoureux à Assise qu'à Chillon. Sur le «voûtain de saint Mathieu», en effet, la présence centrale d'un édifice polygonal surmonté d'une coupole, derrière lequel se trouve une autre construction – polygonale également, et surmontée d'un clocher – a permis à Cimabue d'organiser les parties latérales de sa composition, de manière à ce que le tout tende à donner l'impression d'un point de vue unique (à l'exception des architectures du premier plan qui, alors qu'elles devraient être vues de face, en raccourci, offrent un point de vue latéral). A Chillon, la disparité des points de vue renforce, notamment en ce qui concerne les voûtains sud et nord, l'impression de désorganisation du système perspectif.

Les architectures de Chillon ne suggèrent pas plus qu'à Assise une opposition entre intérieur et extérieur: l'Annonciation de la paroi orientale n'est pas située «à l'intérieur» bien que cette scène, de par le symbolisme de la porte (*janua caeli*) évoquant la virginité de Marie, implique d'ordinaire un rapport dedans-dehors – décrit dans Luc (1: 26): «L'ange étant entré dans le lieu où elle était...» – qui justifia, dès le début du XIV<sup>e</sup> siècle surtout, la représentation d'un espace mixte, fractionné en deux parties inégales et dissemblables, à la fois ouvert et fermé. Sur les voûtains de Chillon, le peintre a superposé les différentes parties d'un ensemble d'édifices, mode de représentation hérité de l'art byzantin, où la superposition remplace l'échelonnement des plans. Les édifices (deux groupes par voûtain, soit huit groupes) suivent dans tous les cas le mouvement ascendant des arcs. Ce procédé, où l'absence d'éléments de composition plans exclut toute opposition horizon/verticalité, permet en revanche à l'artiste d'insister sur l'élévation: l'élan des arcs, des voûtains, des figures, des architectures.

▲ Fig. 116

Chapelle Y. Voûtain occidental de la travée orientale, architecture, état en 1999.





Les variantes dans la représentation des villes sont mineures. A l'exception de la grande construction isolée figurant sur le voûtain occidental de la travée orientale (fig. 116), les cités, où prédominent les édifices civils, sont pratiquement interchangeables. La construction isolée évoque cependant certains clochers lombards du XIV<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement ceux de San Gottardo à Milan et de l'abbaye de Chiaravalle (fig. 117). Cela corrobore les données historiques postulant sinon l'origine, du moins la familiarité avec certaines références « italiennes » des peintres engagés par Amédée V. Les rapprochements avec Milan peuvent encore être mis en évidence dans les personnages de Josué (?) et du Baptiste, dont la physionomie, la gestuelle et le vêtement rappellent l'évangéliste Jean peint dans l'église de Sant'Eustorgio à Milan (fig. 118), par un maître anonyme de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>125</sup>. Les peintres de Chillon auraient-ils pu travailler en Lombardie? Même si ce n'est pas un critère absolu, et tant que n'est pas définie la liberté d'un artiste ou d'un artisan à s'engager où bon lui semble, on rappellera les excellents rapports qu'entretenaient Amédée V et les Visconti.

▲ Fig. 117  
Chiaravalle Milanese, clocher de l'abbaye cistercienne.



▶ Fig. 118  
Milan, basilique Sant'Eustorgio, saint Jean évangéliste dans la quatrième chapelle du bas-côté sud, fondée en 1297 par Matteo I Visconti, datée des premières décennies du XIV<sup>e</sup> siècle. Les voûtains représentent chacun un évangéliste enclos dans un espace architectural « réaliste ».



## Influences anglaises

Si certaines influences transalpines, et notamment celles d'Assise, ont pu être mises en évidence de manière plutôt convaincante, elles sont toutefois à interpréter en tenant compte des apports septentrionaux, anglais en particulier, perceptibles notamment dans le personnage de Josué (?) (voir fig. 112). Celui-ci présente une gestuelle particulière, un déhanchement, des bras relevés mais néanmoins collés au corps, une tête penchée, un pan de vêtement moulant d'abord le ventre puis descendant obliquement en «contournant» la silhouette, tous éléments que l'on trouve également dans le saint Pierre du retable de Westminster (par Walter of Durham?, ~ 1270-75) (fig. 119). Le style dit «de Cour», qui caractérise la pointe de la production artistique anglaise de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle à la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, se développe, comme l'indique sa dénomination, autour de la Maison royale, d'abord sous le règne de Henri III († 1272). Interprétation insulaire de l'art gothique français – notamment de l'Ile-de-France –, nourri d'apports italiens, le *Court Style* est un art raffiné, dont un des témoins majeurs est justement le retable de Westminster Abbey. Le Josué peint à Chillon est cependant moins raffiné, plus massif, investi d'une monumentalité bien exprimée également par Samuel (?), dû à la même main. La préciosité gothique, qui s'exprime dans les œuvres anglaises par les lignes et les silhouettes, est altérée dans les prophètes de Chillon, dans la mesure où justement elle a été transmise au peintre par le truchement des peintures du transept nord de la basilique supérieure d'Assise, réalisées par des artistes certainement venus d'Angleterre (l'atelier du *Maestro oltremontano*)<sup>126</sup>.

## Croisement d'influences

Certaines affinités avec Assise et l'Angleterre peuvent encore être décelées dans la représentation des apôtres, même s'il ne s'agit ici que de restes difficilement lisibles. Celui peint à l'extrémité ouest de la paroi sud rappelle en effet ceux du *triforium* ouest du transept nord d'Assise (fig. 120), qui renvoient eux-mêmes aux apôtres de la quatrième verrière de la nef de la basilique supérieure. Hans Belting estime d'ailleurs que le *Maestro oltremontano* a dû venir à Assise avec des maîtres verriers français, et qu'ils devaient avoir un cahier de modèles en commun<sup>127</sup>.

D'autres parallèles apparaissent entre les peintures de Chillon et l'Italie lorsqu'on examine la Madone Rucellai. Commandée à Duccio en 1285 par la confrérie florentine de Santa Maria Novella, cette œuvre montre un style encore byzantinisant, mais déjà nourrie de l'apport de Cimabue, auquel elle fut d'ailleurs longtemps attribuée. Sur le cadre de l'œuvre sont peints trente médaillons dans lesquels sont inscrits des bustes de rois, de prophètes, de

▲ Fig. 119  
Westminster Abbey, saint Pierre représenté sur le retable du 3<sup>e</sup> quart du XIII<sup>e</sup> siècle dans la partie sud du déambulatoire, attribuable à Walter of Durham vers 1270-1275.

saints et d'apôtres. Certains – peut-être redevables à un collaborateur de Duccio, le Maître de Badia à Isola – nous intéressent tout particulièrement. La comparaison avec les figures d'Isaïe (?) et du Baptiste à Chillon révèle une parenté de physionomie: une abondante chevelure et la barbe englobent le visage et descendent en ondulant sur les épaules et la poitrine. Les figures sont minces, allongées; les nez, très longs, remontent légèrement à leur extrémité (fig. 121). Ces similitudes peuvent être perçues comme un «écho» supplémentaire qui aurait influencé le Maître de Chillon, écho à relativiser, au vu des différences de style et de culture qui séparent ce dernier de la production de Duccio en général, mais qui est à envisager dans le cadre du formidable mouvement de «brassage» qui s'opère dès 1270 en Italie centrale, et dont les épicentres sont Assise, Florence et Sienne. Etudiant une croix peinte anglaise qui se trouve dans cette même église de Santa Maria Novella à Florence, Anna Maria Giusti émet en outre l'hypothèse séduisante selon laquelle Duccio, exécutant la Madonna Rucellai, aurait ajouté à sa connaissance de l'art du nord des Alpes l'impression ressentie face à cette croix anglaise<sup>128</sup>.

Une fois encore se profile un axe qui relie l'Italie à l'Angleterre, et le long duquel émergent des œuvres qui s'alimentent aux deux cultures. Une fois encore un indice nous ramène au chantier d'Assise, puisque Stella Matalon voyait, par exemple, dans les évangélistes de Sant'Eustorgio une «quasi tarda riedizione degli evangelisti di Cimabue»<sup>129</sup>. De fait, les peintures ici examinées et confrontées à celles de Chillon présentent des caractéristiques communes: elles revendiquent leur appartenance au gothique, mais sont (encore) dénuées et de la sculpturalité qui caractérisera une grande part de la production influencée par Giotto, et des composantes d'extrême préciosité du gothique international.

▼ Fig. 120  
Assise, basilique supérieure, triforium  
ouest du transept nord, apôtre(s).



▶ Fig. 121  
a) Chillon, chapelle Y, Isaïe (?), détail  
de la tête; b) Duccio, retable de la  
Vierge (Madonna Rucellai), 1285,  
détail. La différence dans la taille  
des personnages comme dans les  
techniques utilisées relativise la  
pertinence de cette comparaison.



▼ Fig. 122

Antependium de Grandson, fin du XII<sup>e</sup> siècle pour la partie centrale, fin du XIII<sup>e</sup> siècle pour les adjonctions latérales. Ce tissu représente la Vierge à l'enfant avec les archanges Michel et Gabriel, thème iconographique issu de la tradition byzantine, tout comme le parti stylistique choisi. Maintenant propriété du Musée historique de Berne, cet objet exceptionnel faisait partie du trésor de la cathédrale de Lausanne, entré là sans doute à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle ou au début du suivant grâce à Othon de Grandson qui en avait fait le don. Il a fallu alors adapter le textile à l'autel auquel il était destiné en lui adjoignant de chaque côté un pan de tissu au motif décoratif reprenant celui figuré sur la partie centrale. Le style comme la facture sont caractéristiques de l'*opus anglicanum*, alors très en vogue.

Les comparaisons faites ci-dessus laissent donc apparaître des similitudes entre les peintures de Chillon et des œuvres produites entre 1270 et 1330 environ, dans le centre de l'Italie. Mais aucune confrontation n'offre de parenté si évidente qu'elle nous autoriserait à formuler davantage que des hypothèses. Il s'agit, on l'a vu, plutôt d'indices qui renvoient à des œuvres issues de milieux culturels en pleine mutation: à Assise, des peintres peut-être anglais travaillent aux côtés de maîtres verriers français et de peintres toscans et romains; Cimabue est confronté à ce langage gothique. A Florence, Duccio n'est certainement pas insensible à des œuvres anglaises (dont une croix encore conservée in situ à Santa Maria Novella). A Milan (S. Eustorgio) subsistent des peintures dont le style est non sans parenté avec la voûte des Évangélistes de Cimabue. A Westminster enfin, on relève un mélange d'éléments stylistiques – français, anglais, italiens et peut-être même espagnols – qui ont présidé à la reconstruction du chœur de l'abbaye et qui ont favorisé l'émergence d'un climat artistique expliquant les singularités du retable de saint Pierre.



D'autres œuvres anglaises peuvent encore servir de point de comparaison avec les peintures de la chapelle: il s'agit de broderies destinées aux ornements liturgiques, communément appelées *opus anglicanum*. Tout comme certaines peintures du début du XIV<sup>e</sup> siècle, elles présentent des détails formels dignes d'être pris en compte (fig. 122). En tant qu'objets facilement transportables, ces broderies furent exportées dans toute l'Europe et jouirent d'une faveur étonnante<sup>130</sup>. Deux de ces tissus – la célèbre chape de Pienza (1315-1335) et celle dite «de la Vierge», conservée dans le trésor de la cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges – peuvent nous servir d'exemples (fig. 123). Tous deux, bien que réalisés par des artistes de niveau très différent, montrent des personnages aux plis sinueux, du corps desquels on fait ressortir non pas le volume mais la ligne. Avec les personnages des voûtains de Chillon, on subodore encore une fois la connaissance de cet art insulaire. Amédée V a certainement contemplé, sinon acquis, ce genre



d'ornement alors en vogue dans les grandes cours de l'Occident médiéval, ce que révèle peut-être un compte pour son voyage à Londres et à Paris entre le 14 mai 1302 et le 30 juin 1303. Amédée V achète à des marchands anglais des franges de soie et une pièce de taffetas pour l'*antependium* de l'autel. Du tissu vert est acquis pour le même type d'objet et pour le corporal du calice<sup>131</sup>. Maître Jacques a lui aussi certainement pu, par cet important medium, avoir connaissance d'une production peut-être déjà effleurée, sous une autre forme, à Assise. De façon plus générale, les tapisseries de la cour savoyarde, accrochées contre les parties basses des parois de la chapelle, ont également pu exercer une influence, tant iconographique que stylistique, qu'il est bien entendu impossible d'évaluer.

### **Contexte régional**

Peu documentées, peu étudiées et passablement restaurées, telles sont aujourd'hui les peintures murales du XIV<sup>e</sup> siècle encore conservées en Suisse romande. Envisager des comparaisons stylistiques avec le cycle de Chillon – le plus important et le mieux conservé – est dans ce cas périlleux. D'autant que les restaurations, le plus souvent menées par Naef et Correvon, ont donné à ces peintures une sorte d'«air de famille» propre aujourd'hui à nous induire en erreur.

### **Romainmôtier**

Les études sur les peintures de Romainmôtier, restaurées par Correvon, quoique prometteuses, ne sont pas assez avancées pour tirer des parallèles certains. Leur nettoyage et leur analyse matérielle ont cependant mis en lumière la lourdeur de l'intervention de Correvon, qui a passablement fait disparaître les peintures originales dont le style est maintenant difficile à cerner. Les points communs ont dû néanmoins apparaître suffisamment évidents aux yeux de Correvon pour qu'il décide d'en exporter certaines scènes à Chillon. Ces réserves émises, on indiquera tout de même que les figures des travées, représentant les Évangélistes, les Pères de l'Église et les rois et prophètes, ne sont pas sans rapports avec les peintures de la chapelle (fig. 124, 125). D'après les historiens de l'art qui étudient ces peintures dans le cadre de la restauration en cours, ces rapprochements pourraient apparaître par les détails suivants: on détecte aussi à Romainmôtier une influence italienne qui s'exprime notamment par la densité des représentations figurées qui occupent tous les espaces disponibles (parois, voûtes, piliers, arcs doubleaux) et par une étroite relation entre les images et les peintures décoratives qui en définissent le cadre. De plus les peintures du narthex montrent des éléments d'architecture en perspective dans les voûtes. A Romainmôtier, la cohérence de la représentation de l'espace, plus aboutie qu'à Chillon, incite à proposer une datation plus tardive que celle admise

▲ **Fig. 123**  
Trésor de la cathédrale de Saint-Bertrand-de-Comminges, chape de la Vierge, vers 1300, détail montrant saint Jean-Baptiste.

# Les peintures

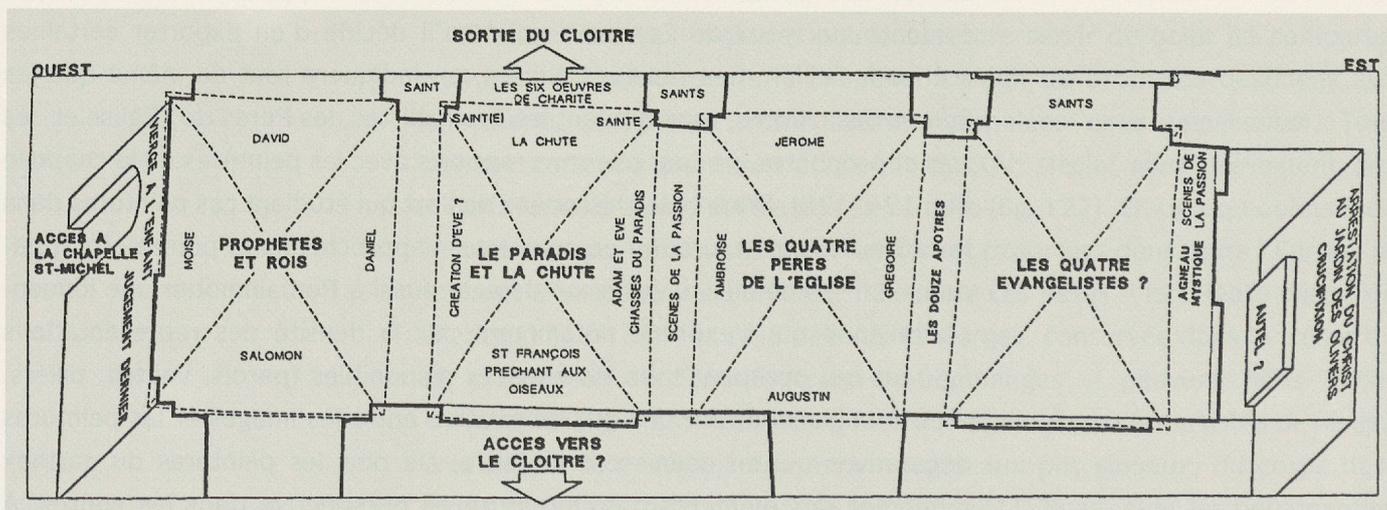
► Fig. 124

Romainmôtier, collatéral sud du narthex de l'ancienne église abbatiale, voûte de la deuxième travée représentante le Paradis et la Chute. On relèvera en particulier saint François prêchant aux oiseaux. Etat avant les dernières restaurations. Le style de la peinture originale a été fortement occulté par les surpeints de l'atelier Corveon au début du XX<sup>e</sup> siècle.

jusqu'à présent, c'est-à-dire guère avant le second quart du XIV<sup>e</sup> siècle. La suite de la campagne d'études, de sondages et de restaurations en cours à Romainmôtier devrait encore affiner nos connaissances sur un cycle, hélas très médiocrement conservé, mais de toute première importance par son ampleur et sa richesse. Les conclusions de cette étude seront capitales pour l'histoire régionale des peintures et proposeront peut-être un éclairage neuf sur celles de Chillon<sup>132</sup>.

▼ Fig. 125

Romainmôtier. Plan général de l'iconographie du collatéral sud du narthex, deuxième quart du XIV<sup>e</sup> siècle. Par le style et l'iconographie, les représentations peuvent être réparties en deux groupes distincts. Les thèmes des première, troisième et quatrième travées sont organisés de manière très cohérente d'ouest en est. Le Jugement dernier annonce la vie éternelle dont l'église qui s'ouvre devant lui est aussi le symbole. Les représentations des voûtes résument cette histoire du Salut, personnalisée par ses plus illustres représentants. Des scènes de la Passion annoncent l'image centrale de la paroi orientale, la Crucifixion dont il ne subsiste que d'infimes vestiges. L'Agneau Mystique indique certainement l'emplacement d'un autel. En revanche la deuxième travée se singularise tant par le style que par l'iconographie (N. Schätti, B. Pradervand).



### Tourbillon

Le château de Tourbillon et sa chapelle Saint-Georges (fig. 126) ont été édifiés vers 1300 par l'évêque de Sion, Boniface de Challant, issu d'une puissante famille valaisanne. Il dut faire face aux ambitions de la noblesse valaisanne et également aux tentatives des Savoie de s'immiscer dans les affaires de l'évêché. La chapelle a reçu un décor peint qui présente quelques similitudes avec celui de Chillon. Les peintures n'étant plus que fragmentaires, le programme original ne peut être appréhendé dans sa totalité. Y figurent en tout cas l'Annonciation, la Crucifixion, David en roi musicien, des anges cérophéraires. Sur les voûtes, des restes d'architectures font supposer que pouvaient s'y trouver les évangélistes voire les docteurs de l'église. Comme à Chillon, nous sommes ici face à un programme «savant», qui a été conçu par allusions et renvois, et non pas au fil d'une narration continue. Ces considérations ne suffisent toutefois pas à établir d'étroits rapprochements avec Chillon. En revanche, certains éléments du décor peint se révèlent proches. On constate que les architectures composant le trône de David sont d'un type fort semblable à celles de Chillon (fig. 127).



▲ Fig. 126

Château de Tourbillon. Angle sud-est de la zone du «plain-château», mur oriental de la chapelle et tourelle défensive. Édifiés entre 1300 et 1308 sous l'évêque de Sion, Boniface de Challant. Comme à Chillon, le chevet est plat, ajouré d'un triplet – prenant ici la forme de deux petites lancettes surmontées d'un oculus – terminant un plan très simple s'approchant du rectangle. Elle comporte deux travées, celle de l'est abritant le sanctuaire. Celle de l'ouest, faisant office de nef, n'était pas voûtée à l'origine. Ces deux parties étaient nettement séparées l'une de l'autre par une sorte d'arc triomphal encore fermé d'une clôture (voir fig. 50).

▶ Fig. 127

Château de Tourbillon. Chapelle édifée peu avant 1308, angle sud-est. David, le roi-prophète, joue de la lyre assis sur un trône ajouré par des éléments architecturaux.





▲ **Fig. 129**  
Château de Tourbillon. Chapelle, paroi orientale, Vierge de l'Annonciation, vers 1320-1340. Etat en 1999.

▼ **Fig. 128**  
Chillon, chapelle Y. Paroi orientale, Vierge de l'Annonciation, détail, état en 1993.



► **Fig. 130**  
Château de Tourbillon. Chapelle, paroi latérale sud, détail de la scène montrant saint Georges terrassant le dragon: la fille du roi enchaînée, vers 1320-1340. Etat en 1999.

Celles des voûtes, même si les peintures sont maintenant fragmentaires, ont dû jouer le même rôle que celles de Chillon: investies d'une fonction essentiellement décorative, elles ne suggèrent pas un espace tridimensionnel. Elles formaient en revanche a priori un ensemble narratif plus élaboré. Une comparaison entre la figure de Gabriel, sur le mur du chevet de la chapelle savoyarde, avec celle de la princesse sur la paroi sud de Tourbillon et avec celle de l'ange cérophéaire de l'embrasure gauche de la fenêtre orientale du même édifice, met en évidence d'importantes similitudes stylistiques, notamment dans la façon de peindre les visages (fig. 128 et 129). La Vierge de l'Annonciation de Chillon, comme la fille du roi à Tourbillon (fig. 130), porte en outre un vêtement légèrement décolleté, tombant à terre, dont un des plis (respectivement la ceinture), descend en «tournant». De la même manière, les mains des deux figures féminines sont ramenées devant elles, les coudes légèrement relevés, et les têtes sont penchées, alors que la chevelure encadre régulièrement le visage en descendant sur la nuque. Si on accepte comme vraisemblable la datation proposée par Anne-Elisabeth Gattlen, soit vers 1320-40, on pourra conclure à un lien entre les deux œuvres. Mais devant l'impossibilité d'affirmer qu'il s'agit du même peintre, on ne peut que supposer que ces liens résultent soit d'une filiation, soit éventuellement de la présence d'un même collaborateur sur les deux chantiers<sup>135</sup>. Pour renforcer la «piste» sédunoise, on remarquera encore qu'une figure de saint (?) peinte sur le côté sud du jubé de l'église de Valère présente aussi quelques signes de parenté avec certaines figures d'apôtres des parois de Chillon.



### *Saint-Etienne de Moudon*

Dans l'église de Saint-Etienne de Moudon, dont on a déjà souligné les similitudes avec la chapelle de Chillon, le buste de saint Pierre inscrit dans un médaillon, sur la paroi orientale du chœur, est la mieux conservée des peintures du début du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>134</sup> (fig. 131). Dans la nef, des architectures peintes, fort mutilées, pourraient dater de la même époque (fig. 132). Le mode de représentation des édifices, la palette des pigments employés, sont fort proches de la manière du peintre de Chillon. La figure de saint Pierre n'autorise que peu de rapprochements avec celles de Chillon, quoiqu'Isaïe (?) et Samuel (?) fassent avec la main le même geste d'annonce que le premier. On relèvera toutefois une ressemblance diffuse entre le visage de saint Pierre et celui de Josué (?). Dans ce cas, Chillon aurait pu avoir quelque influence même si apparemment le peintre de Moudon trahit d'abord sa connaissance de l'art de la région du lac de Constance<sup>135</sup>.



▲ Fig. 131  
Moudon, église Saint-Etienne. Saint Pierre, mur est du chœur, 1<sup>er</sup> tiers du XIV<sup>e</sup> siècle.

▶ Fig. 132  
Moudon, église Saint-Etienne. Paroi de la nef, restes d'architectures.

## Champvent

Il faudra aussi examiner un jour le décor peint de la seule chapelle castrale du XIII<sup>e</sup> siècle conservée intégralement dans l'ancien Pays de Vaud savoyard, celle du château de Champvent, dans la tour Est. Pour l'heure, il est impossible d'y accéder<sup>136</sup>. A priori, les scènes représentées à Champvent sont plus tardives et de nature très différente. Selon Victor-H. Bourgeois, il s'agit de deux panneaux rectangulaires peints directement contre les parois, l'un au-dessus de la piscine liturgique, l'autre au-dessus de la crédence, sur les faces latérales du choeur. La première représente la messe de saint Grégoire avec six personnages (fig. 133). La seconde est une Annonciation qui surmonte un épisode montrant saint Nicolas sauvant les trois enfants de la mort. Cet ensemble pourrait être situé au début du XV<sup>e</sup> siècle<sup>137</sup>.

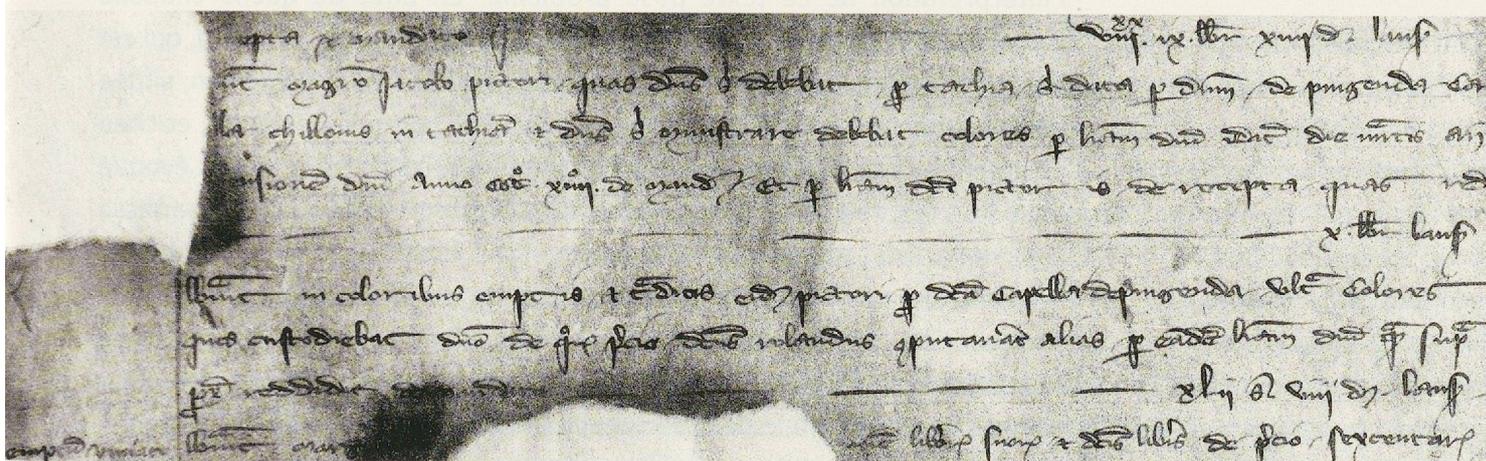
▼ Fig. 133  
Château de Champvent. Chapelle dans la tour orientale, peinture murale représentant la messe de saint Grégoire, état en 1991 après une restauration d'Anne-Françoise Pelot.



## Datation des peintures à la lumière des données d'archives

L'état actuel des peintures médiévales, la difficulté de l'observation archéologique des structures qui les portent, et les lacunes importantes de la documentation comptable ont empêché les dernières recherches d'aboutir à des certitudes quant à leur datation et quant à l'élucidation de toutes les scènes qu'elles représentent. Il n'a pas été possible non plus de déterminer partout le nombre de couches picturales, ainsi que leur ampleur et leur chronologie relative, car des fragments importants ont pu se décoller et disparaître à cause des destructions et des travaux plus récents. Les études ont donc abouti à émettre plusieurs scénarii possibles, qui se fondent sur les dif-

▼ Fig. 134  
Compte du péage de Villeneuve, dépense attestant les travaux de Maître Jacques, le peintre, à la chapelle de Chillon.



férentes réponses données aux questions suivantes. 1° Y a-t-il eu un premier cycle de peintures lié à la création des voûtes vers 1300? 2° Le paiement à Maître Jacques de 1314 concerne-t-il vraiment les peintures que nous avons sous les yeux? 3° Celles-ci doivent-elles obligatoirement remonter à la même campagne ou sont-elles les restes d'interventions successives et différentes? 4° Peut-on supposer une reprise du décor dès 1336 liée au très important réaménagement de la *camera domini*, avec ses fastueuses peintures réalisées par Jean de Grandson et son nouvel accès à la chapelle? Ces interrogations ont été soulevées au cours des études qui ont accompagné la restauration et ont été présentées lors du colloque tenu dans la chapelle le 12 novembre 1993<sup>138</sup>. Les réflexions nouvelles apportées lors de ce colloque, et les études complémentaires qui ont marqué la fin des travaux, incitent maintenant à conforter l'hypothèse d'une seule campagne, réalisée en 1314. Les arguments qui suivent devraient être suffisamment convaincants<sup>139</sup>.

En filigrane de l'étude menée ici, et formant sa trame, il y a ce fameux paiement, rapporté par le compte du péage de Villeneuve pour l'année 1314-15, fait à un Maître Jacques pour peindre la chapelle de Chillon. Il vaut la peine de donner la traduction littérale de ce texte (fig. 134):

Il [le receveur de Villeneuve, l'astésan Roland Garret] a livré à Maître Jacques, le peintre, ce que le seigneur [le comte Amédée V] lui devait pour le travail à lui donné par le seigneur de peindre en tâche la chapelle de Chillon, et le seigneur devait lui fournir les couleurs. Par la lettre de mandat du seigneur donnée mardi avant l'ascension du Seigneur 1314 [le 14 mai 1314], et par la lettre de reçu dudit peintre, qu'il rend [que Roland Garret fournit au clerc du seigneur comme pièces justificatives au moment du bouclement et du contrôle du compte, début 1315, sans doute en mars], 10 livres lausannoises. Il a livré pour les couleurs achetées et livrées au même peintre pour peindre ladite chapelle, en plus des couleurs qu'il garde pour le seigneur, du prix desquelles ledit Roland rendra compte ailleurs [dans un autre compte], selon la même lettre du seigneur, 42 sous 8 deniers lausannois<sup>140</sup>.

Les documents écrits n'attestent que cette campagne de 1314. D'emblée, l'interprétation de ce texte pose problème. En effet de quelle chapelle s'agit-il? Car la «chapelle de Chillon» pourrait être aussi celle du bourg, qui est peut-être encore à cette époque la chapelle, dédiée à saint Pantaléon, située dans la basse-cour du château dans le secteur de la première entrée, et citée en 1278 pour la première fois par les textes d'archives<sup>141</sup>. Le décor évoqué dans les comptes pourrait alors avoir été offert par Amédée V à la paroisse à laquelle est rattachée cette chapelle, sans doute celle de Montreux<sup>142</sup>. Amédée aurait pu ne pas ressentir le besoin de peindre la chapelle privée du château, celle-ci n'étant utilisée que de façon intermittente, et jugée dans ce cas suffisamment ornée par les meubles, tentures et tapisseries qui accompagnent la cour comtale dans ses déplacements. Pourtant, sans qu'on puisse exclure totalement cette possibilité, il est bien plus vraisemblable que Maître Jacques ait été engagé pour travailler au château<sup>143</sup>. Les peintures pouvaient déjà contribuer au prestige du comte en impressionnant les hôtes de marque séjournant à Chillon et fréquentant non pas l'église paroissiale mais bien la chapelle du château. Sans doute aussi était-il malaisé d'étendre des tentures sur les parties hautes des murs et contre les voûtes, où justement l'on n'a retrouvé aucune trace de fixage (tel que des clous).

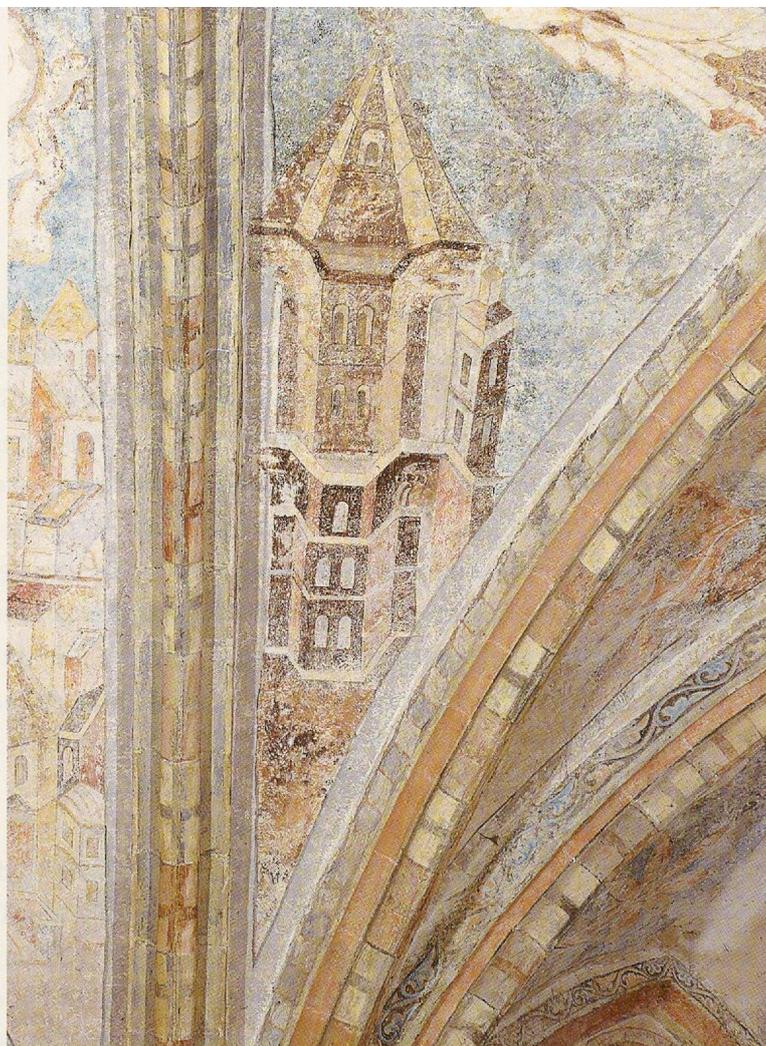
Les 10 livres représentent le salaire du peintre, les matériaux lui étant fournis par ailleurs. Ce peintre n'est pas qualifié de «peintre du seigneur»: il n'est probablement pas pensionné à la cour de Savoie, comme l'a été par exemple Giorgio d'Aquila. Les 10 livres ne viennent donc pas s'ajouter à une pension fixe. Il est intéressant dès lors d'évaluer le salaire journalier en considérant d'autres paiements honorant des travaux de peinture comparables. Ainsi, à Rivoli en Piémont, en 1316-17, le peintre Gignori et son associé touchent 2 sous (s) et 9 deniers (d) viennois. Ils semblent diriger le chantier et une équipe formée de trois ou quatre peintres qui, eux, reçoivent 2s et 6d chacun<sup>144</sup>. Giorgio d'Aquila, en 1314-15, bénéficie d'un salaire journalier de 2s et un autre peintre qui lui est associé 2s et 6d. On pourrait croire que ce personnage non nommé est mieux payé que le peintre en titre du comte;

ce n'est qu'apparence. Ce dernier recevait en effet une pension fixe versée par le châtelain de Chambéry<sup>145</sup>. Le salaire journalier de Jacques devait être comparable à ceux présentés ci-dessus. Le sous viennois peut être évalué entre 2/3 et 3/4 de sous lausannois<sup>146</sup>. Si l'on tient compte du change, Jacques percevrait alors quelque chose comme 1,5 et 2,5s lausannois. La livre valant 20 sous, le salaire de Jacques couvrirait alors une période de 80 à 130 jours. Toutefois on sait que le taux de change n'était pas toujours strictement appliqué; il est donc possible que ce salaire se soit situé entre 2,5 et 3s lausannois par jour, ce qui réduirait la période de travail de 65 à 80 jours. Quelle que soit la fourchette choisie, le restaurateur Th.-A. Hermanès considère que la période est suffisante pour réaliser l'ensemble du programme peint de la chapelle. En tout cas, il n'est pas pensable que le travail de Jacques se soit limité à quelques ajouts<sup>147</sup>.

Il est certain par ailleurs qu'une somme de 42s et 8d a été dépensée pour les couleurs fournies par ordre du comte. Les autres couleurs, gardées par Garret, le receveur du péage, pour le comte, n'ont pas obligatoirement été utilisées pour le même usage<sup>148</sup>. Toutefois, on peut penser qu'un stock géré directement par le comte ou par l'un de ses proches a fourni l'essentiel des matières premières et que la dépense rapportée pour la chapelle n'est qu'un complément. Pourquoi Roland Garret a-t-il été chargé de l'achat des couleurs et de payer le peintre à la place du châtelain Jean de Bagnol lui-même? Sans écarter l'hypothèse d'un simple artifice comptable, on peut supposer que les couleurs ont été fournies par un marchand de passage au péage de Villeneuve. On peut imaginer aussi que Garret, parlant assurément l'italien, aurait pu traiter plus facilement avec un peintre qui serait venu d'Italie en compagnie de Giorgio d'Aquila. En conclusion, le paiement effectué par Roland Garret n'exclut nullement que l'ensemble du programme pictural ait été réalisé par Maître Jacques autour du 14 mai 1314<sup>149</sup>. Ce décor a alors recouvert un premier enduit et badigeon montrant par endroit un faux joint blanc réalisé vers 1300 (couche 1). Les archéologues ont relevé le caractère peu soigné du couvrement et de son appareil<sup>150</sup>: celui-ci a bien été rapidement enduit mais n'a pas reçu tout de suite un cycle de peintures.

Etonnamment, on ne trouve aucune trace de dépense pour la chaux et le sable nécessaires à l'épaisse couche de préparation qui a recouvert les parois et les voûtes<sup>151</sup>. Cela aurait pu signifier que cette couche n'a pas été posée en 1314, mais déjà vers 1300 au moment de la réalisation des voûtes. L'esquisse aurait-elle été réalisée à ce moment-là? Jacques se serait contenté dans ce cas d'appliquer les couleurs et les finitions en 1314. Cette hypothèse est peu vraisemblable car, si l'on avait attendu quelques années, les couleurs n'auraient pas tenu sans pratiquer un piquage d'accrochage. Comme ce piquage n'a pas été observé, il faut en déduire que les peintures ont été appliquées aussitôt. Le tout remonte donc à 1314, et les matériaux

► Fig. 135  
Chapelle Y. Voûtain occidental de la travée orientale, état en 1982, avant la restauration (comparer avec la fig. 116). Détail montrant l'élément d'architecture chevauchant un motif végétal (sorte de grande feuille lobée de couleur grise). Le premier a été peint par-dessus le second et trahit un repentir ou un changement d'option dans le choix des décors entourant les personnages. A l'exception de ce cas, le décor végétal n'est localisé que dans la travée occidentale. Une photographie de cette zone faite à l'infrarouge confirme la présence de tracés qui auraient pu correspondre à des éléments iconographiques disparus.



de la couche préparatoire ont sans doute été puisés dans la réserve du comte, ce qui explique qu'aucune dépense à leur sujet ne soit attestée dans la comptabilité.

Au cours de la restauration, on a remarqué qu'à gauche du prophète Elie le décor architectural a recouvert en partie les motifs végétaux qui dominent dans la travée occidentale (fig. 135). Ce constat ne permet pas de supposer qu'il y ait eu deux campagnes bien différenciées, l'une en 1300, l'autre en 1314 par exemple, car il ne s'agit que d'un repentir: les végétaux ont été dessinés dans l'esquisse préparatoire, alors que les architectures ont été conçues au moment d'appliquer les coloris de finition. Les observations faites dans l'éclairage à l'ultraviolet et à l'infrarouge ont permis de mettre en évidence d'autres repentirs de ce type, en particulier dans les contours des personnages<sup>152</sup> (fig. 136).

On évoquera encore l'Aigle peinte (fig. 137) au sommet de l'ancienne embrasure de la baie droite du triplet, bouchée par la construction de la tour. Les constats matériels ont démontré que cette Aigle faisait partie de la campagne principale attribuée à Maître Jacques et à ses collaborateurs. Par conséquent, elle ne saurait être située à l'étape 8 sous Amédée IV, qui, il est vrai, arborait volontiers cet emblème sur ses armoiries<sup>153</sup>. Davantage qu'un comte de Savoie, c'est d'abord l'Empereur que l'Aigle désigne; en effet, il faut l'exclure comme armoirie personnelle d'Amédée V, qui, justement, l'a abandonnée au profit de la croix. En récompense de son constant

► Fig. 137

Chapelle Y. Paroi orientale, partie haute de la fenêtre sud du triplet. L'aigle rappelle que les comtes de Savoie ont accédé en 1313 au titre de prince d'Empire.



▼ Fig. 136

Chapelle Y. Voûtain sud de la travée occidentale. Samuel (?). Cette photographie à l'ultraviolet a été réalisée en 1993 par le laboratoire Archéoscopie de Poitiers. Cet éclairage met en évidence des zones de «fluorescences». On peut ainsi observer des traces parallèles au bras droit du prophète Samuel qui s'avèrent être un premier tracé de ce bras, dans la couche préparatoire. La couche de finition a ainsi légèrement modifié l'attitude du personnage, en l'affinant.



soutien à l'empereur Henri VII de Luxembourg depuis 1308, Amédée V accède en 1313 au titre très envié de prince d'Empire. Même si en 1314, au moment où Maître Jacques est engagé à Chillon, Amédée V se rapproche de la France, ses liens avec l'Empire restent encore très solides. L'Aigle commémore les faveurs impériales et conforte l'idée que le cycle des peintures a bien été réalisé en 1314. Le caractère italien, plus précisément assisien, des peintures, que l'analyse stylistique a mis en évidence, trouverait une part d'explication dans le voyage qu'Amédée V effectue avec une nombreuse suite à Rome en 1311-13, afin de soutenir auprès du pape la candidature d'Henri VII au titre de roi des Romains. Cela accrédite encore le fait que le paiement de 1314 à Maître Jacques concerne bien le décor de la chapelle Saint-Georges. On pourrait objecter qu'Amédée connaissait déjà l'Italie puisqu'il y a voyagé en 1297 et en 1299. Cependant l'Aigle n'aurait pu apparaître lors de la création des voûtes en 1300, car à cette époque les relations avec l'Empire étaient fort mauvaises.

En règle générale, il faut être prudent lorsqu'on établit des relations entre les importations de main d'œuvre artistique étrangère dans un Etat donné et les voyages de son souverain. D'une part, les contacts avec tous les grands centres étrangers d'Europe ont été constants: il est donc trop facile de trouver un voyage, du souverain ou d'un de ses proches, qui puisse conforter toutes sortes d'hypothèses. D'autre part, il faut bien admettre que les artistes pouvaient se déplacer de façon indépendante, d'une cour à l'autre, au gré des emplois qu'ils pensaient pouvoir y trouver. Dans la période qui nous intéresse, seul Giorgio d'Aquila semble avoir été «appelé» directement par le comte, car il a été le seul à avoir bénéficié d'une pension régulière à la cour de Savoie, pension qui s'est d'ailleurs accrue au cours de sa carrière. Pourtant, même pensionné, Giorgio d'Aquila semble libre de proposer ses services ailleurs dans la mesure où le comte n'a rien à lui demander. Ainsi participe-t-il à la décoration du château de Philippe de Savoie à Pignerol entre 1323 et 1328, qui devait peu ou prou concurrencer directement les splendeurs qu'il réalise au château de Chambéry.

## Peintres à la cour de Savoie au début du XIV<sup>e</sup> siècle, le statut de Maître Jacques

D'où viennent les peintres qui ont été occupés à la chapelle au début du XIV<sup>e</sup> siècle? Les nombreuses sources comptables de la Maison de Savoie, en particulier les divers comptes de l'hôtel et des Trésoriers généraux<sup>154</sup>, permettent d'en distinguer deux sortes:

- Les peintres dont l'origine est proche de leur lieu de travail et qui ne semblent pas se déplacer beaucoup, comme par exemple Jean de Seyssel qui travaille au château de Chambéry. Leur tâche tient plus de l'ornementation que de la représentation de scènes figuratives. On leur doit sans doute les motifs répétitifs agrémentant les voûtes lambrissées des salles importantes des châteaux, et les couleurs rehaussant les éléments de sculpture tels les chapiteaux ou les têtes de corbeaux qui soutiennent les couvrements.
- Les peintres qui maîtrisent une technique plus élaborée et que le comte peut faire venir de très loin parfois, à ses frais, pour des réalisations de prestige. A cette dernière catégorie se rattacherait Maître Jacques. Si ce qu'on lui attribue à Chillon manifeste les influences à dominante italienne relevées plus haut, il est à peu près certain qu'il gravitait autour de Giorgio d'Aquila. Il aurait été détaché du chantier de Chambéry pour exécuter son travail à Chillon. Peut-être venait-il directement du château de Suse, où il aurait collaboré avec Giorgio d'Aquila dès le 24 février 1314, mais il n'est malheureusement pas nommé dans les documents<sup>155</sup>. On sait aussi que cette année-là le châtelain de Chillon envoie des messagers en val de Suse<sup>156</sup>: ils auraient pu en ramener Maître Jacques, lequel se serait mis au travail à Chillon, selon le mandat donné par le comte de Savoie du 14 mai 1314.

Même s'ils ne font pas le tour de la question, les renseignements sur Giorgio d'Aquila sont nombreux. On sait qu'il se met au service de la Maison de Savoie après avoir pris contact avec Amédée V lors de son voyage en Italie, voyage décidé dès la fin 1310. Il est sans doute accompagné par d'autres peintres qu'il dirige et qu'il a peut-être été chargé de recruter au service de la Maison de Savoie. La première mention de Giorgio apparaît dans le compte de 1312-1314 de la Trésorerie générale de Savoie: il semble résider alors à Chambéry où on lui paie une somme modeste de 50 sous pour un travail de 25 jours. Cependant des mandats plus importants vont lui être confiés: il est bientôt chargé de peindre deux autels au château de Chambéry, ce qui l'occupe pendant 122 jours. Devenu peintre en titre du comte, il doit ensuite orner la chapelle de ce même château entre le 9 juin 1317 et le 30 novembre 1318; la somme attribuée à cette

tâche est considérable: 304£ 7s et 6d viennois<sup>157</sup>. La richesse des matériaux utilisés, comme l'or et l'argent, explique certainement ce coût élevé. Si l'on compare ces chiffres avec ceux de Chillon, à savoir le paiement de Maître Jacques et l'achat de couleurs, ces derniers restent bien modestes (environ 18 fois moins élevés qu'à Chambéry, si l'on suppose un rapport de change 1d vien = 2/3 de lausannois).

On donnera encore à titre de comparaison la somme fournie pour la *camera domini* en 1341-44, époque où la monnaie n'a visiblement pas dévalué par rapport au début du siècle (les salaires et les prix des matériaux sont constants): du compte de l'Hôtel, Jean de Grandson, un autre proche de Giorgio d'Aquila et travaillant sous ses ordres<sup>158</sup>, reçoit 10fl d'or et du châtelain de Chillon, il est payé 29£ 16s 3d ob lausannois et 4£ 16s 3d ob gros tournois, puis encore en 1343-44, 4£ 8s gros tournois, ce qui donne, convertis en sous lausannois: environ 166£<sup>159</sup>! Le temps passé à la *camera domini* a l'air de s'être étalé sur plus de deux ans, sans doute en campagnes intermittentes. En tout cas, ces données financières confirment les constats du restaurateur qui a relevé la minutie et la finesse de cette réalisation, contrastant avec celle de la chapelle, exécutée avec des techniques rapides. De la relative faiblesse de la somme accordée pour le décor peint de la chapelle de Chillon, il faut bien conclure qu'elle reste marginale dans les réalisations de prestige du comte de Savoie. En plus des qualités artistiques intrinsèques, auxquelles Amédée ne devait pas être insensible, la valeur symbolique d'une réalisation se juge aussi à la minutie du travail et aux matériaux précieux engagés, comme l'or et l'argent<sup>160</sup>.

Maître Jacques (et plus tard Jean de Grandson, qui a réalisé la *camera domini*) paraît en contact étroit avec Giorgio d'Aquila, et travaille peut-être même sous ses ordres. Ce dernier, qui pratiquait encore une technique à l'huile sur enduit de plâtre ou de chaux pour les peintures murales<sup>161</sup>, devait donc être capable de proposer divers partis techniques. A Chillon, les comtes ont choisi une option bon marché pour la chapelle, et onéreuse pour la *camera domini*<sup>162</sup>. L'étude documentaire des peintures de la chapelle, confrontée avec les données matérielles fournies par l'archéologue et le restaurateur, aboutit donc à une conclusion semblable à celle proposée par l'historien de l'art: les peintures peuvent être situées au début du XIV<sup>e</sup> siècle avec comme points d'accroche le nom de Maître Jacques et la date de 1314. Assurément le travail de Jacques a été important, mais que lui attribuer exactement? Une partie des peintures est certainement de sa main, mais quelle partie? On ne peut trancher définitivement. D'ailleurs, au contraire de Jean de Grandson, on ne peut prouver de façon certaine que Jacques ait évolué dans la sphère de Giorgio d'Aquila. De plus, le nom de Jacques est trop commun pour garantir que le Maître Jacques de Chillon soit le même que celui qui travaille au château de Chambéry en 1333 ou à Sion en 1344.

# Les peintures

Pour importante qu'elle soit, la position de Chillon n'en est pas moins secondaire parmi les grands ouvrages de la cour dans les années 1310 à 1320, marquées essentiellement par la reconstruction complète du château de Chambéry; de fait ces travaux avaient commencé dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle déjà. L'ampleur des dépenses effectuées en fait sans conteste le chantier savoyard le plus important au début du XIV<sup>e</sup> siècle. Il est abondamment documenté par les comptes tant de l'Hôtel que de la châtellenie, qui permettent de suivre dans le détail la progression de l'ouvrage. Il s'agissait sans doute pour le comte de Savoie de magnifier la maison-mère face aux apanages de Philippe de Savoie, prince d'Achaïe (en Piémont, dans la région de Turin) et à ceux de Louis de Savoie en Pays de Vaud. Chambéry devient d'ailleurs, dès 1296, le véritable centre administratif de la Maison de Savoie. Amédée V venait de racheter le château, et les divers droits vicomtaux qui en dépendaient, à François de la Rochette, au début de 1295. En témoigne le fait que la plupart des châtelains doivent, dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, aller chaque année à Chambéry afin d'y rendre leurs comptes. A la même époque, des travaux importants sont entrepris au château du Bourget, lieu de résidence privilégié de la comtesse, non loin de Chambéry. Troisième pôle de la Maison de Savoie, le château de Montmélian, clef de la Combe de Savoie, est lui aussi l'objet de soins attentifs.

En périphérie, les forteresses sont surtout renforcées dans leur fonction strictement militaire, mais on n'en délaisse pas pour autant un certain confort afin qu'elles puissent abriter déceimment la cour dans ses incessants déplacements. Chillon figure parmi les principales de celles-ci. Mais, à l'époque d'Amédée V, surtout dès 1300, c'est essentiellement la ligne occidentale du comté qui est renforcée contre les attaques d'un ennemi puissant, le Dauphin, qui a Grenoble pour capitale. Tous ces châteaux sont situés aux confins méridionaux de l'actuel département de l'Ain et sur la frontière sud-ouest de celui de la Savoie, avec Montmélian comme centre stratégique. En Val de Suse, les châteaux de Suse et de Rivoli affirment la présence comtale face à Philippe de Savoie, dont l'apanage est centré sur Turin, avec comme lieu de résidence privilégié le château de Pignerol. Dès 1323, la chapelle de cet édifice est l'objet d'une très importante campagne de peintures, sous la direction de Giorgio d'Aquila, pourtant au service de son cousin, le comte Edouard de Savoie, successeur d'Amédée V.

Dans les années 1310, au moment où Maître Jacques réalise le décor de la chapelle (fig. 138), Chillon se trouve provisoirement en retrait des centres d'intérêts principaux de la Maison de Savoie. Pourtant, il reste quand même le grand château «de prestige» de la Savoie du Nord, une véritable «enseigne» politique au croisement de routes stratégiques ouvrant sur la Bourgogne, la France du Nord et sur le monde germanique. En témoignent encore les soins dont il fera l'objet à l'époque d'Aymon de Savoie (1329-1343), avec



▲ Fig. 138  
Chapelle Y. Vue générale après  
les restaurations et les derniers  
aménagement.

le splendide décor de la *camera domini*, ou à celle d'Amédée VI, le Comte Rouge, avec le séjour de son épouse Bonne de Bourbon. Si les peintures de la chapelle du château de Chillon ne sont pas au cœur de la politique artistique des comtes de Savoie, elles conservent toutefois leur intérêt. Le programme iconographique, tel qu'il a été dégagé par les études de Laurent Golay et de ses prédécesseurs, est exceptionnel et le style en est de toute première qualité. Si l'on peut considérer ces œuvres comme les seuls témoins conservés, avec la *camera domini*, de la production picturale du début du XIV<sup>e</sup> siècle dominée par la personnalité de Giorgio d'Aquila, elles n'en revêtent que plus d'importance.

