

# De la peinture dans les états de Savoie au XVe siècle

Autor(en): **Gardet, Clément**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie**

Band (Jahr): **11 (1963)**

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-728010>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## DE LA PEINTURE DANS LES ÉTATS DE SAVOIE AU XV<sup>e</sup> SIÈCLE

L'ÉCOLE DE JAQUERIO ET LES FRESQUES DE SAINT-GERVAIS DE GENÈVE  
ET DE L'ABBAYE D'ABONDANCE EN CHABLAIS

par Clément GARDET



ES fresques d'Abondance ont depuis longtemps intrigué les historiens de l'art. Deux théories ont été émises: une école tend à dater ces peintures vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle; une autre au contraire les situerait à la fin du XV<sup>e</sup> siècle.

Cette dernière thèse formulée par Conrad de Mandach se fonde sur deux arguments principaux: le premier, qui a semblé longtemps déterminant, était que le cloître avait été dévasté par un incendie, aux alentours de 1400 et reconstruit ultérieurement. Le second s'appuie sur la présence des armes de Savoie, qui figurent non seulement dans les bordures horizontales au-dessous des peintures, mais aussi dans un cul-de-lampe de la scène de la circoncision; et l'on a supposé que ces signes dynastiques avaient été posés sous l'abbatiat du premier abbé, membre de la famille suzeraine, c'est-à-dire Jacques-Louis de Savoie qui, âgé de onze ans seulement, était abbé commendataire en 1481 comme il appert du registre des visites pastorales.

Conrad de Mandach avait même suggéré que l'auteur de ces fresques pourrait être Nicolas Robert, peintre officiel de la Maison de Savoie. Plus récemment, on a proposé le nom d'Amédée Albin<sup>1</sup>, autre peintre des ducs, contemporain de Nicolas Robert. Mais les noms de Nicolas Robert et d'Amédée Albin ne sont plus que des concepts, puisque, hélas! rien ne subsiste des œuvres nombreuses que ces artistes ont exécutées à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, spécialement dans les châteaux d'Ivrée en val d'Aoste et de Moncalieri près de Turin.

Nous avons essayé déjà de reposer le problème de ces fresques; et, à la lumière des textes des visites pastorales publiés par l'éminent archéologue et paléographe, M. Raymond Oursel<sup>2</sup>, il nous avait semblé possible de semer le doute sur l'opinion

<sup>1</sup> Marguerite ROQUES, *Les peintures murales du Sud-Est de la France, XIII<sup>e</sup> siècle*, Picard, Paris, 1961, pp. 274-279.

<sup>2</sup> R. OURSEL, *L'abbatiale d'Abondance en Chablais*, dans *Vallesia*, t. IX, 1954, p. 193, et notes 12, 13, 14.

généralement admise depuis Conrad de Mandach; et, rouvrant le débat, nous avons proposé de situer la datation des fresques dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle.

Mais reprenons le problème à sa base. Et tout d'abord voyons ce qu'il en est de ce fameux incendie de 1400.

Les textes publiés par M. Oursel sont ceux des visites pastorales effectuées le 25 octobre 1443, le 9 mai 1471 et le 16 juillet 1481.

Le texte de 1443 relate que *toute la nef de l'église était en ruines jusqu'en ses fondements, et que de même la tour située à l'entrée était caduque sur toute sa hauteur du côté du nord*; et le visiteur enjoignait que tout fût restauré avant six ans.

Le texte de 1471 décrit l'état toujours lamentable de la nef et du clocher; mais le vicaire général félicite l'abbé commendataire Amblard de Viry, représenté par le prieur Guigues d'Arlod, d'avoir amorcé les travaux de réfection indispensables. Il y avait donc eu des travaux exécutés depuis 1443 sans qu'on sache d'ailleurs lesquels.

Quant au texte de 1481, il rappelle que « l'église insigne et une partie de l'abbaye avaient subi d'importants dommages du fait d'un incendie occasionnel » (c'est une allusion à l'incendie de 1400), et le visiteur félicite le très jeune abbé Jacques Louis de Savoie d'avoir consacré une partie de ses revenus à l'abbaye même et à l'église (*in constitutione ipsius abbatie et ecclesie*); il l'exhortait en outre à poursuivre l'œuvre si bien commencée et à l'étendre non pas seulement à la restauration des édifices, mais aussi à tous les ornements nécessaires au culte.

Si l'on étudie ces textes de façon objective, on constate qu'il n'est nulle part question du cloître lui-même, qui avait été construit par l'abbé Jean III entre 1331 et 1354. Il est seulement question de l'église, dont la nef et le clocher ont subi des dommages, et d'une partie des bâtiments qui n'est pas précisée d'ailleurs. L'incendie a pu se produire sans que le cloître lui-même soit touché. Et s'il a été atteint par le feu, peut-être ne l'a-t-il été que partiellement.

Aucune conclusion ne peut d'ailleurs être tirée de l'état des lieux actuels: la partie nord du cloître, jouxtant la nef à son collatéral sud, est détruite; les fresques ont disparu sur la partie nord des travées est et ouest. Et l'on sait que deux autres incendies ont ravagé l'église en 1635 et 1728.

On pourrait donc admettre à priori que du point de vue architectural et historique et compte tenu des textes actuellement connus, rien ne devrait s'opposer à la thèse de P. Gélis-Didot et Lafillée, qui estimaient que les fresques étaient antérieures à 1400. De son côté, M. de Lasteyrie<sup>3</sup> citait les fresques d'Abondance comme de « charmantes peintures du XIV<sup>e</sup> siècle dont l'*Annonciation* est peut-être la plus intéressante pour l'heureux accord qu'on y remarque des influences françaises et italiennes ».

<sup>3</sup> R. de LASTEYRIE, *L'architecture en France à l'époque gothique*, Paris, 1927, t. II, p. 172.



Fig. 1. Abondance. L'Annonciation.

Cependant une prise de position absolue en faveur d'une thèse affirmant l'antériorité des fresques par rapport à l'incendie serait aussi critiquable que celle de ceux qui, en l'absence de tout texte irréfutable, soutiennent que les fresques sont de la fin du XV<sup>e</sup> siècle.

Les observations faites par le Service des monuments historiques au cours des restaurations de 1960 nous apportent d'intéressants renseignements <sup>4</sup> sur les couches d'enduit dont sont revêtus les murs à fresques du cloître d'Abondance: un premier enduit couvre la pierre, ensuite vient une mince couche sur laquelle est tracée un

<sup>4</sup> J. TARALON, *Recensement, protection et restauration des œuvres d'art en Savoie*, dans *Les monuments historiques de la France - Savoie 1860-1960*, p. 170 (p. 176, vol. VI, fasc. 2-3, 1960).

C'est à tort que l'auteur nous fait soutenir l'opinion selon laquelle les fresques seraient antérieures à 1400. Dans notre communication au congrès des Sociétés savantes de Chambéry de 1960, nous avons seulement essayé de démontrer que la datation de la fin du XV<sup>e</sup> siècle ne donnait pas satisfaction à l'esprit, que nous penchions vers une datation première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, et qu'en tout cas le débat restait ouvert.

dessin très libre au trait noir, qui concorde avec la composition picturale. Enfin un troisième et dernier enduit plus épais a reçu la fresque.

On ne trouve nulle part trace dans le cloître de mortier noirci ou de pierres calcinées (encore que le rapport de l'architecte Pontet en ait mentionné pour les parties nord du cloître jouxtant l'église, là où précisément les fresques ont entièrement disparu).<sup>5</sup> En sorte que l'hypothèse formulée sur l'éventualité d'une retouche des fresques postérieurement à l'incendie ne saurait être retenue.

Cependant il convient de remarquer que les bordures inférieures, celles qui précisément comportent la croix de Savoie, ne sont pas de la même matière que le reste. Elles peuvent donc être postérieures aux fresques mêmes. Toutefois l'examen de ces bandeaux, qui ont fait l'objet d'une restauration *a secco* à une époque ancienne indéterminée, ne permet pas de tirer des conclusions quant à la datation des fresques avant ou après 1400.

A une époque récente, les savants italiens ont aussi combattu la thèse de Mandach. Selon le docteur Mallè et le professeur Enrico Castelnuovo<sup>6</sup>, les fresques d'Abondance devraient être datées entre 1400 et 1410. Quant à M<sup>lle</sup> A. M. Brizio<sup>7</sup>, elle les daterait vers le troisième quart du XV<sup>e</sup> siècle au plus tard.

Poussons donc plus loin nos observations vers l'analyse des fresques elles-mêmes, puisque ni les textes, ni l'architecture, ni la technique ne peuvent nous préciser leur date.

#### LES BORDURES

##### a) *Les bordures géométriques*

Les érudits qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, avaient rapproché les fresques d'Abondance de celles de la chapelle Saint-Martial d'Avignon avaient parlé de certaines similitudes dans les bordures géométriques.

En vérité ces rapprochements sont hâtifs. Les bordures géométriques d'Avignon sont composées de petits motifs polygonaux qui sont semblables à ceux employés par les peintres de l'Italie centrale du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, notamment dans les maigres vestiges du XIV<sup>e</sup> siècle qui subsistent encore au dôme de Viterbe; les fresques plus importantes qui demeurent à Tuscania, notamment dans la chapelle latérale gauche de l'église San Pietro, montrent de façon frappante que ces bordures à petits quadrilatères ou à motifs géométriques polygonaux sont une réplique des motifs

<sup>5</sup> W. DEONNA et E. RENARD, *L'abbaye d'Abondance*, Genève, 1912, p. 53, note 5.

<sup>6</sup> Luigi MALLÈ, *Elementi di cultura francese nella pittura gotica tarda in Piemonte*, dans *Scritti di Storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, 2<sup>e</sup> vol., Roma, pp. 139-174. Enrico CASTELNUOVO, *Recension de Bonnefoy. Peintures murales de la France gothique*, in *Paragone*, n<sup>o</sup> 63, p. 56. Firenze, 1954.

<sup>7</sup> A. M. BRIZIO, *La Pittura in Piemonte*, Paravia-Turin, 1942, p. 44, note 1.

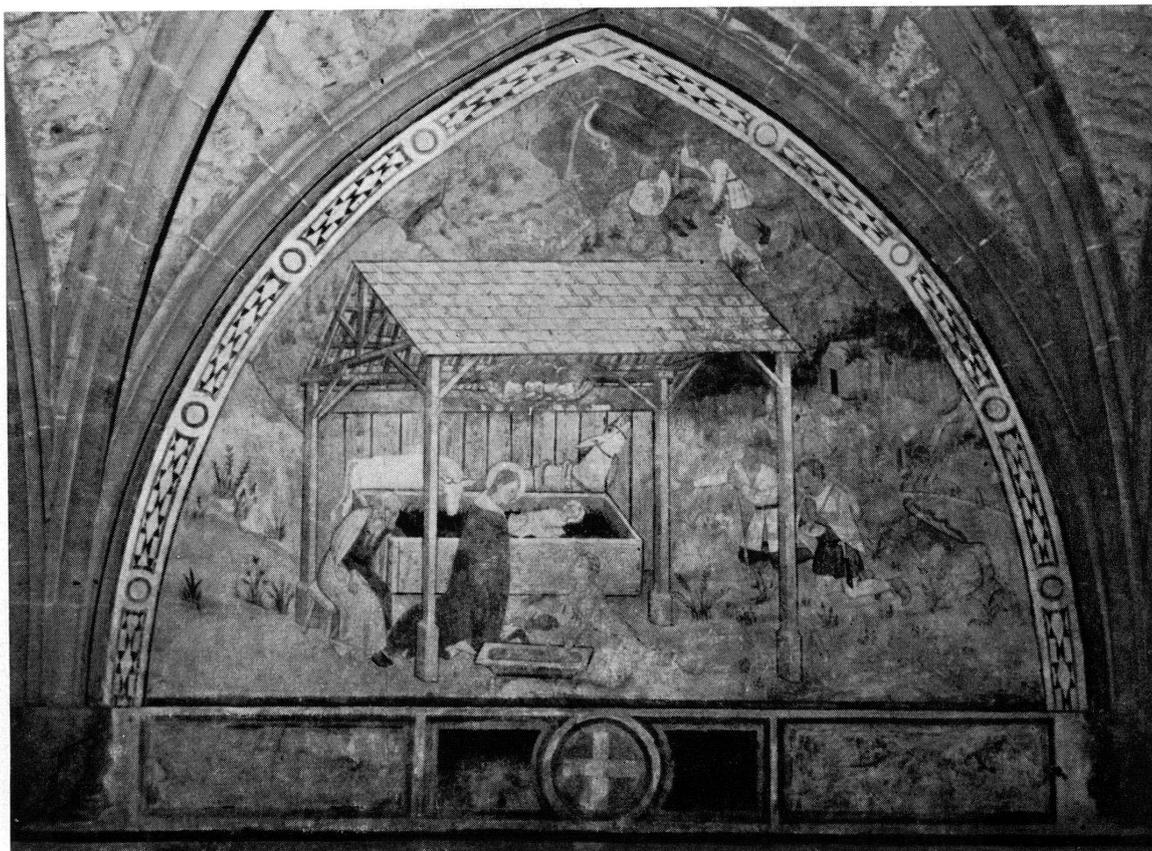


Fig. 2. Abondance. La Nativité.

du pavement en mosaïque. On pourrait multiplier les exemples de ces mêmes bordures que l'on retrouve à Orvieto, à Rome, à Florence, et qui sont là, comme en beaucoup d'autres domaines de la peinture ornementale, l'exemple d'une antique tradition gréco-romaine perpétuée à travers les siècles. Les principaux maîtres italiens d'Avignon du XIV<sup>e</sup> siècle sont Matteo de Viterbe et le Siennois Simone Martini; et si pour Avignon le rapprochement avec les bordures de l'Italie centrale s'impose, ce n'est pas avec les motifs décoratifs d'Avignon qu'il convient de rapprocher les bordures d'Abondance.

Le dessin des bordures géométriques d'Abondance est en effet très caractérisé.

La structure du dessin est commandée par un losange central blanc; chaque angle du losange s'articule avec deux triangles isocèles opposés noirs; à l'intérieur du losange blanc on retrouve, plus ou moins effacés, les traits d'un rectangle blanc; ces rectangles semblent avoir été teintés d'une autre couleur aujourd'hui effacée. Le tout forme une suite de motifs en forme de croix, s'imbriquant les uns dans les autres.

Or des bordures d'une structure analogue avec une variante légère ont été remarquées en quelques fresques encore visibles aujourd'hui en divers lieux de l'ancien duché de Savoie.

C'est d'abord vers une église de Genève, l'actuel temple de Saint-Gervais <sup>8</sup>, que nous porterons nos pas.

Cette église conserve des fresques très mutilées qui couvrent d'une part le chœur et d'autre part les quatre parois de la chapelle de la Vierge, sur la partie ouest de l'édifice.

Cette chapelle dédiée « à tous les saints » fut construite vers 1446, après la restauration totale de l'église amorcée en 1435, date que révèlent les armoiries sculptées de l'évêque François de Mez sur la façade sud du clocher <sup>9</sup>; on y remarque des bordures à structures losangées semblables à celles d'Abondance.

Sur le chanfrein d'une voûte située au-dessus de la *Vierge de miséricorde* (face est) est peinte une bordure géométrique qui a le même dessin qu'à Abondance; mais les couleurs noires et blanches sont inversées; tandis qu'au centre du losange s'inscrit un rectangle blanc dont les côtés sont déterminés par le prolongement des côtés horizontaux et verticaux des triangles opposés.

Sur la face sud où sont peints entre des arcatures gothiques saint Jean-Baptiste et deux saintes, le même dessin de bordures losangées se répète dans les couleurs mêmes d'Abondance, mais le même rectangle que ci-dessus s'inscrit en ocre rouge cette fois, à l'intérieur du losange blanc.

A quelque 15 km en aval d'Aoste sur la rive droite de la Doire baltée s'élève sur une butte verdoyante le pittoresque château de Fénis avec les merlons fendus de ses austères murailles grises et son donjon de forme ronde.

De remarquables fresques du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle ornent l'escalier et le premier étage des galeries de la cour intérieure, ainsi que la salle des chevaliers. Dans cette salle dite aussi salle de l'oratoire, une paroi est ornée d'une *Vierge de miséricorde*, très semblable à celle de Saint-Gervais de Genève, de saints en pieds, séparés par des pilastres, et d'une *Crucifixion*. Ces peintures de l'oratoire de Fénis sont surmontées elles aussi des mêmes bordures losangées que nous avons remarquées à Genève et à Abondance.

Nous retrouvons encore de semblables bordures losangées en deux églises de la région de Turin: d'abord à Pianezza, petit bourg proche de Rivoli, sur la rive gauche de la Doire Ripée: dans la vieille église San Pietro, les murs latéraux du chœur sont ornés de fresques consacrées à Saint-Pierre, le mur du fond est consacré à un crucifix; sur deux fenêtres aux embrasures ornées des personnages debout: la Vierge, saint Jean et deux saints; les voûtes sont vouées aux quatre évangélistes. On y remarque aussi une Annonciation.

<sup>8</sup> W. DEONNA, *Les arts à Genève*, Genève, 1942, pp. 140 et 203.

<sup>9</sup> Cf. Louis BLONDEL, dans *Genava*, n. s. t. VI, 1958, p. 78.



Fig. 3. Abondance. La fuite en Egypte (détail).

Aux fresques des murailles, les bordures typiques, que nous avons rencontrées à Genève et à Fénis, là aussi se retrouvent identiques avec le losange blanc, où s'inscrit le rectangle ocre rouge et les triangles isocèles opposés de couleur noire.

Enfin à Bottigliera Alta, dans l'église de l'ancien couvent et hôpital des Antonins, Sant'Antonio di Ranverso, la paroi droite du chœur est consacrée à des fresques racontant la *Vie de saint Antoine*.

Les divers panneaux qui composent cet ensemble sont séparés entre eux par des bordures losangées, de même facture, que nous retrouvons aussi dans la même église en plusieurs fresques des bas-côtés; toutes ces peintures sont l'œuvre du même peintre qui, là, a signé son œuvre sous la vie de saint Antoine (*Picta*) *fuit ista capella p(er) manu(m) Jacobi Jacqueri de Taurino*.

Or les érudits italiens les plus qualifiés, A. Cavallari-Murat, le Dr Vittorio Viale, M<sup>lles</sup> Anna Maria Brizio, Noemi Gabrielli et Andreina Griseri, le Dr Luigi Malle et F. Russoli s'accordent, pour des raisons de style et de technique concernant les

peintures mêmes, et non les bordures, à attribuer au peintre Giacomo Jaquerio la paternité des peintures du château de Fénis, de San Pietro de Pianezza et de la Manta que nous avons précédemment citées.

La présence constante de ces bordures<sup>10</sup> caractéristiques n'est-elle donc pas comme une signature, sinon de Giacomo Jaquerio lui-même, du moins d'une même tradition piémontaise?

On peut d'ailleurs retrouver de façon très précise l'origine de cette composition géométrique dans l'œuvre des Cosma, célèbres mosaïstes de l'école romane italienne, dont les mosaïques combinaient des triangles opposés avec des motifs carrés. On retrouve maintes fois cette composition dans les monuments de Rome, au pavement du Dôme de Civita Castellana, à la façade de San Pietro de Tuscania; et les peintres Giotto et Lorenzetti ont plusieurs fois reproduit ce motif. Giotto utilise cette même combinaison de triangles opposés et de carrés à Florence dans la chapelle Bardi de l'église Santa Croce, dans la mosaïque figurée du trône du sultan; il l'utilise aussi à la basilique supérieure d'Assise, notamment dans la mosaïque figurée de l'édifice qui surmonte saint François, dans la fresque de la *Mort du chevalier de Celano* et celle de *Saint François apparaissant au chapitre d'Arles*.

On la retrouve aussi dans la mosaïque figurée du lit de la Vierge dans le panneau de la *Mort de la Vierge* du Muséum Dahlem de Berlin. Il l'utilise enfin abondamment dans ses bordures de la chapelle Scrovegni à Padoue.

On remarque cette même ornementation dans la basilique inférieure d'Assise, notamment dans la chapelle de la Madeleine, décorée par Lorenzetti, de qui nous citerons encore la reproduction de mosaïque dans son petit tableau *Jésus devant Pilate* à la pinacothèque du Musée du Vatican.

Giacomo Jaquerio a lui aussi utilisé la bordure à petits carrés, semblable à celle de Giotto et Lorenzetti, notamment la *Crucifixion* de la salle baronale du château de la Manta.

Mais ceci est une exception dans l'œuvre du maître piémontais, dont l'originalité réside dans l'agrandissement des carrés d'une part, ou leur allongement en losanges et en rectangles d'autre part, dans le but évident de gagner du temps à l'exécution: là où les Cosma dans leur pavement et Giotto dans ses bordures conservent des ornements carrés d'environ 2 cm de côté, Jaquerio allonge délibérément les dimensions de ses figures géométriques, jusqu'à 10 cm et plus, employant d'une façon constante la combinaison blanc, noir et ocre rouge, alors que les Cosma utilisaient aussi d'autres couleurs, et notamment le vert, le bleu et l'or.

<sup>10</sup> Marguerite ROQUES, *op. cit.*, p. 278, note 1, cite comme ayant employé des motifs similaires le très rustique peintre qui a orné de fresques à la fin du XV<sup>e</sup> siècle la chapelle du cimetière de Pecetto Torinese. Mais nous avons ici une interprétation différente du même motif géométrique traditionnel: les angles du rectangle inscrit dans le carré central ne sont pas adjacents au centre des côtés du carré blanc où il figure, et la couleur verte est employée au lieu de l'ocre rouge.

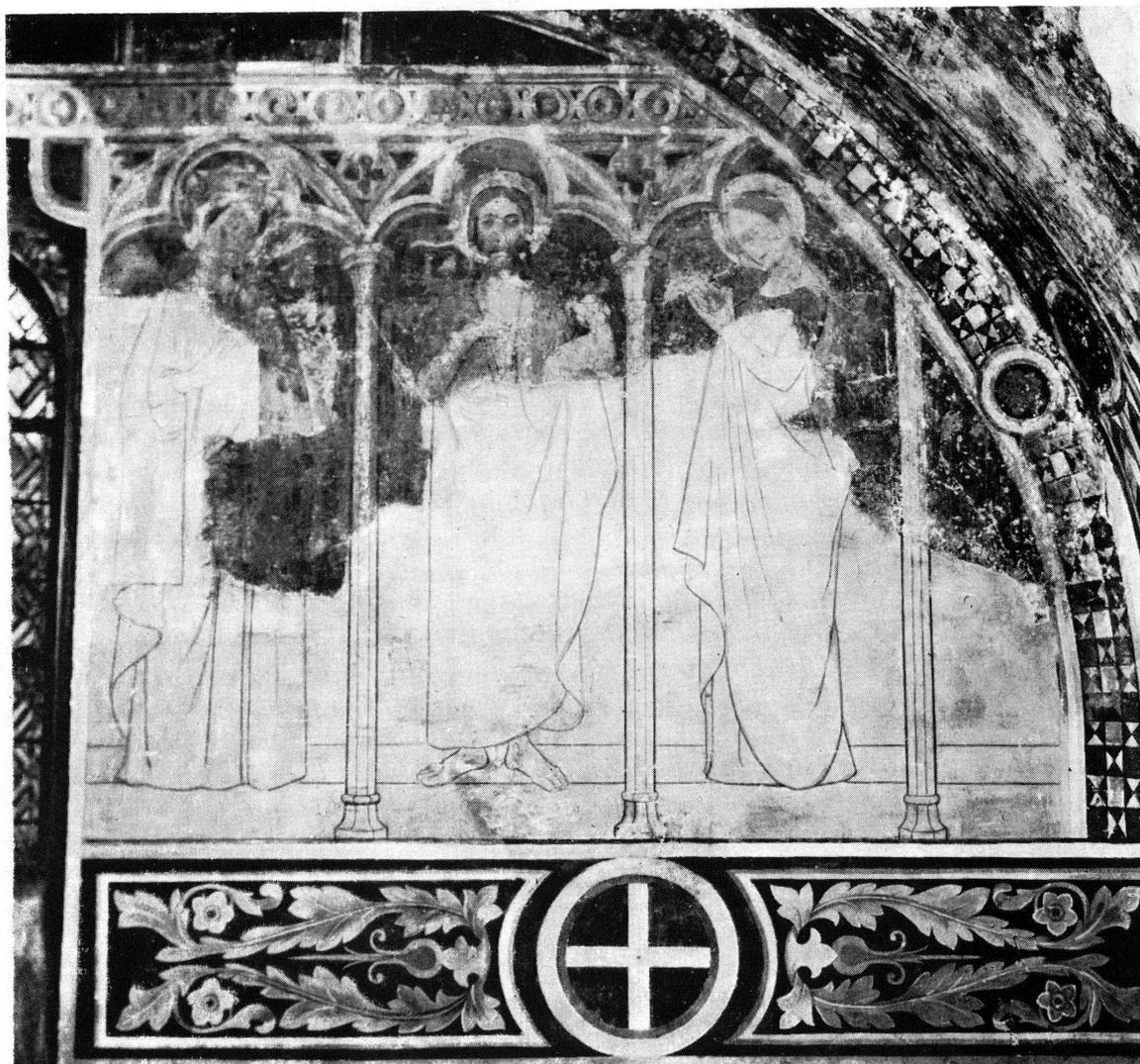


Fig. 4. Genève. Saint-Jean-Baptiste et deux saintes. Genève, temple de Saint-Gervais, Chapelle « tous les saints ». Remarquer le bandeau aux feuillages dentelés qui reproduit le dessin même d'Abondance. Sur la droite la bordure losangée, le long de la voûte, a la même structure que la bordure losangée d'Abondance; mais les noirs et les blancs sont inversés.

Signalons enfin deux autres séries de fresques en Piémont ayant utilisé les mêmes bordures losangées: d'abord au château de Montiglio<sup>11</sup> dont la chapelle possède d'admirables vestiges de fresques anonymes du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle représentant la passion du Christ; ensuite à la troisième chapelle gauche de la même église

<sup>11</sup> Cf. Luigi MALLÈ, *Storia del Piemonte*, Casanova, Torino, 1960, t. II, pp. 772 et reproduction n° 47.

Sant'Antonio di Ranverso, déjà citée. Les fresques de cette chapelle, attribuées à un maître anonyme, sont dans la tradition du XIV<sup>e</sup> siècle et présentent avec les fresques d'Abondance des analogies frappantes, dont nous reparlerons plus loin.

Ainsi pouvons-nous conclure que les bordures d'Abondance appartiennent à une même tradition artistique piémontaise qui s'est répandue jusqu'à Genève au cours des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles.

b) *Les bordures à feuilles dentelées*

A Abondance et à Genève, on remarque au-dessous des fresques de larges bandeaux de feuillages dentelés interrompus par un médaillon orné des armes de Savoie, la croix blanche sur champ de gueules. Nous avons déjà dit que ces bordures horizontales d'Abondance ont été restaurées *a secco* à une époque ancienne indéterminée et qu'elles sont peintes sur un enduit d'une matière différente de celle des fresques proprement dites.

Attachons-nous d'abord aux ornements de feuillages dentelés que l'on a défini comme des « rinceaux de chicorée gothique ».<sup>12</sup> Les feuilles dentelées disposées symétriquement se terminent par une petite fleur à pétales réguliers autour d'un pistil rond. Constatons l'existence d'ornements analogues à Fénis (salle de l'oratoire), au château de la Manta (salle baronale), à Pianezza (dans la voûte du chœur), à Sant'Antonio di Ranverso (mur sud du chœur, à la sacristie et à la voûte de la chapelle Saint-Blaise).

c) *Les « croix de Savoie » d'Abondance et de Saint-Gervais*

Quant au problème qui fut posé à propos des croix de Savoie d'Abondance, nous le considérerons comme un faux problème.

En l'absence d'un prix-fait, ou d'un texte formel, il n'est pas permis d'affirmer que la présence de ces croix dans les bordures et dans l'une des fresques soit la preuve de l'exécution de ces peintures au cours de l'abbatit de Jean-Louis de Savoie. On peut seulement considérer que ces croix sont le signe soit de l'intervention, soit seulement de l'autorité du suzerain savoyard, sans qu'il soit possible de préciser quel était ce prince.

C'est à la fin du XIV<sup>e</sup> et au début du XV<sup>e</sup> siècle que se multiplie l'usage de peindre ou de sculpter les insignes dynastiques dans les chapelles, églises ou monuments, signes de munificence ou de domination.

C'est à cette même époque (fin du XIV<sup>e</sup> siècle) qu'apparaissent les clés de voûtes pendantes comme celles qui sont peintes à Abondance dans la scène de l'Annonciation et celle de la Circoncision (où figure l'écusson de Savoie).

<sup>12</sup> Marguerite ROQUES, *op. cit.*, p. 69.



Fig. 5. Sant'Antonio di Ranverso. Troisième chapelle latérale gauche. Annonciation (attribuée à Giacomo Jaquerio).

Remarquer les analogies avec l'Annonciation d'Abondance: le vase sous la verrière peinte, la coiffure de la Vierge en deux bandeaux, la position des mains croisées en geste d'offrande.



Fig. 6. Sant'Antonio di Ranverso. Troisième chapelle latérale gauche. Nativité (détail) attribuée à un maître anonyme.

Analogies avec Abondance: 1) avec la Nativité: la poutraison de l'étable et la planche de la mangeoire, la position de l'âne levant la tête, l'embaillotement de l'Enfant Jésus; 2) avec la Fuite en Egypte: la position de la Vierge penchée et détournée de trois quarts, le manteau de la Vierge à revers blanc; 3) la bordure losangée.

N'est-ce pas à propos de la peinture des armes de Savoie sur les murs d'une porte de Fribourg, en 1453, que nous avons le dernier compte de trésorerie mentionnant le nom de l'illustre peintre et miniaturiste Jean Bapteur?

On sait que les comtes de Savoie, ducs de Chablais et d'Aoste étaient suzerains et protecteurs d'Abondance depuis quatre siècles, au cours desquels ils intervinrent constamment dans les affaires de l'abbaye et de la vallée. Au XV<sup>e</sup> siècle, Amédée VIII, comme ses prédécesseurs, y affirma de la façon la plus active son autorité.

Ce sont des raisons suffisantes pour justifier la présence de la croix dynastique en un lieu aussi directement soumis à l'influence des princes de Savoie, quelle que soit la date à laquelle les peintures aient été exécutées.

Comme nous le verrons plus loin, on connaît à deux ans près la date d'exécution des fresques de Saint-Gervais de Genève; mais il serait présomptueux d'en tirer argument pour la datation des fresques d'Abondance.

On remarque aussi à Saint-Gervais de Genève d'autres éléments tels que chevrons, rectangles ou autres dessins géométriques droits ou curvilignes que nous n'étudierons pas ici, encore qu'on les retrouve à Sant'Antonio di Ranverso.

Retenons donc seulement qu'Abondance et Saint-Gervais de Genève ont l'une et l'autre les mêmes larges bandeaux à feuillages dentelés et la même croix de Savoie. Ceci du moins tend à suggérer que les peintures d'Abondance et Saint-Gervais sont l'œuvre, sinon du même artiste, du moins d'un atelier qui suit les mêmes traditions et utilise des éléments décoratifs qu'a employés Jaquerio.

#### LES PEINTURES

C'est ici qu'il nous paraît opportun de passer à l'analyse des fresques elles-mêmes en rappelant quelle époque fastueuse et brillante pour les arts fut la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle dans les Etats de Savoie.

Attardons-nous d'abord sur la *Vierge de miséricorde* de Genève.

La *Vierge de miséricorde*<sup>13</sup>, c'est-à-dire la Vierge abritant sous son manteau ceux qu'elle veut protéger, a peut-être pour origine le rêve du moine cistercien qui vécut à Cologne au XIII<sup>e</sup> siècle, Césaire d'Heisterbach qui, transporté en paradis, s'étonnait d'y voir des clunisiens et prémontrés, mais aucun moine de son ordre. S'étant alors adressé à la Bienheureuse Mère de Dieu pour lui confier son inquiétude, la Reine du Ciel lui répondit: « Je les aime tant mes cisterciens que je les couve sous mon manteau. » Et la Vierge entrouvrant son manteau qui était d'une extrême ampleur lui montra une innombrable foule de moines et convers cisterciens.

Sans doute ce thème de l'art occidental est-il encore plus ancien puisqu'on le retrouve dans l'art chrétien d'Orient. Mais en Occident, tous les ordres religieux les uns après les autres voulurent se trouver sous le manteau de la Vierge protectrice; comme aussi la totalité des fidèles; d'où la multiplicité des Vierges de miséricorde qui se peignirent un peu partout en Europe.

A Saint-Gervais de Genève, c'est le type de la *Mater omnium* qui est représenté: sous un manteau immense que soutiennent de chaque côté deux anges, la Vierge protège toute la hiérarchie théocratique du moyen âge; à la droite de la Vierge, pape, évêque, moines, clercs et nonnes; de l'autre côté, empereur, roi, seigneurs, nobles et bourgeois des deux sexes.

<sup>13</sup> Paul PERDRIZET, *La Vierge de miséricorde*, Paris, 1908; Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1957, t. II, pp. 112 et suiv.



Fig. 7. Château de Fénis. Madone de miséricorde (attribuée à Giacomo Jaquerio et ses élèves, vers 1430).

Remarquer la grande parenté avec la *Madone de miséricorde* de Saint-Gervais de Genève. Remarquer les *bordures supérieures losangées*: les deux fragments du centre et de droite à losanges blancs reproduisent le dessin d'Abondance et celui de la *Nativité* de la chapelle latérale gauche de Sant'Antonio di Ranverso. Le fragment de gauche reproduit le dessin inversé (à losanges noirs avec rectangle blanc) qui est aussi celui de Saint-Gervais de Genève.

Le pape agenouillé à la droite de la Vierge porte sur la bordure de sa dalmatique des médaillons ornés traversés d'une croix blanche. Certains critiques genevois ont avec vraisemblance estimé qu'il s'agissait de la Croix de Savoie, concluant que le pape figuré serait sans nul doute Félix V, le duc fameux Amédée VIII, qui fut élu pape par le Concile de Bâle en 1439, à l'encontre du pape Eugène IV, déposé par le même concile.

On sait par les travaux de M. Louis Blondel, l'éminent archéologue genevois, que la chapelle où se trouvent ces fresques a été fondée en 1446 par Mathieu Bernard, dit l'Espagnol, qui la voua à « tous les saints ». Ceci permet de dater avec précision la fresque: le pape Félix V ayant démissionné de sa charge pontificale en 1449, c'est donc entre 1447 et 1449 qu'il convient de dater les peintures de la chapelle de « tous les saints », si du moins le pape représenté à gauche est bien Félix V.

Si l'on admet avec Blavignac et H. Naef<sup>14</sup> que le personnage de droite, en qui nous voyons l'empereur, serait aussi un pape — le pape Nicolas V, mort en 1451 — ce serait entre 1449 et 1451 qu'il faudrait dater la *Madone de miséricorde* de Genève. Blavignac et Naef croient en effet voir une tiare dans le couvre-chef du personnage de droite. La fresque est tellement délabrée qu'une affirmation à ce sujet est difficile: ce qui apparaît maintenant laisse voir une couronne au centre d'une coiffe allongée où nous n'arrivons pas à discerner d'autres couronnes. Or, dans la fresque de Fénis, comme dans la *Vierge de miséricorde* de Miraillet qui est de 1425, l'empereur porte aussi une couronne à coiffe allongée en forme de « tiare ».

On sait qu'une autre *Vierge de miséricorde* existait à Genève au couvent des dominicains du Palais, en même temps qu'une fresque étrange: elle représentait un monstre à sept têtes qui enfantait des papes et au-dessous duquel une chaudière emplie de cardinaux et d'évêques reposait sur un brasier attisé par des diables. Cette fresque était probablement le fragment d'un *Jugement dernier*, qui fut détruit par des réformateurs iconoclastes en 1535; ils eurent du moins l'idée de reproduire par la gravure ce fragment de fresque, en qui ils voulaient voir une satire de la papauté; l'auteur de cette fresque est connu: il s'agit de Giacomo Jaquerio, qui l'avait exécutée en 1401.

N'est-il pas permis de présumer que la *Vierge de miséricorde* de l'église des Dominicains pourrait avoir été aussi exécutée par Giacomo Jaquerio, S'il n'en était pas l'auteur du moins l'a-t-il sûrement vue; et l'on peut penser qu'elle a été peut-être

<sup>14</sup> Blavignac a cru reconnaître dans le personnage agenouillé en face du pape Félix V, non pas un empereur, dont c'est la place traditionnelle dans les Vierges de miséricorde, mais un autre pape; il fonde cette assertion sur la coiffure du personnage, qui lui paraît être une tiare. Malgré l'état délabré de la fresque, nous croyons bien voir une couronne dans cette coiffure qui ne comporte pas les bandelettes habituelles des tiaras et des mitres, bandelettes qui figurent bien sur la tiare de Félix V. Le personnage porte en outre un manteau qui semble être plus un manteau de cour qu'une dalmatique ecclésiastique, celle-ci étant caractéristique sur le pape Félix V vis-à-vis.

Enfin, ce personnage est situé sur le côté droit de la fresque, c'est-à-dire à la gauche de la Vierge, avec tous les autres membres de la société laïque.

Il est à noter d'ailleurs que l'empereur de la *Madone de miséricorde* de Fénis porte une couronne à coiffe allongée qui ferait aussi penser à une tiare, si la fresque était dans l'état de délabrement de celle de Genève. Mais il ne saurait y avoir de doute sur le personnage qui porte une épée. Nous voyons d'ailleurs dans cette couronne d'empereur, qui, à Fénis comme à Genève, pourrait être confondue avec une tiare, une raison supplémentaire pour attribuer sinon à la même main, du moins à la même école, la paternité des deux fresques.

Cf. H. NAEF, *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève*, t. VI, 1933-1938, pp. 284 et suiv. Louis GIELLY, *L'école genevoise de peinture*, Genève, 1935, pp. 11-12. W. DEONNA, dans *Genava*, t. XV, 1937, p. 101. H. NAEF, *Actes du Congrès international de l'histoire de l'art*, vol. I, 1936, pp. 75-76.



Fig. 8. Pianezza. Eglise San Pietro, voûte du chœur. L'Évangéliste Luc (Giacomo Jaquerio). Remarquer les bordures losangées inférieures selon le même dessin qu'à Abondance – et sur les voûtes d'ogives les rinceaux à feuilles dentelées avec fleur à pétales d'une grande analogie avec ceux d'Abondance.

l'archétype régional commun d'où sont sorties ces deux autres fresques de la *Vierge de miséricorde*, si semblables entre elles qui ornent l'une Saint-Gervais de Genève, et l'autre l'oratoire du château de Féris, dont nous avons déjà parlé. Celle-ci est attribuée à Giacomo Jaquerio, et ses bordures losangées sont semblables à celles de Saint-Gervais. N'y a-t-il pas là encore un indice pour ne pas dire une probabilité ?

Il y a plus : les saints debout sous les arcatures, les quatre évangélistes sont aussi des thèmes familiers à Giacomo Jaquerio ; nous retrouvons des personnages debout entre pilastres au château de Féris, au château de la Manta, et dans les embrasures de fenêtres à San Pietro de Pianezza.

N'y a-t-il de même quatre évangélistes avec cathédre pour orner les voûtes de la sacristie de Sant'Antonio di Ranverso, comme aussi celles du chœur de San Pietro de Pianezza ?

Or Giacomo Jaquerio était un peintre attitré de la cour de Savoie, et sa présence à Thonon est attestée en 1426 où Amédée VIII l'avait appelé pour peindre la chapelle du château.

Les dates 1447-1449 paraissent pourtant tardives pour permettre l'attribution à Giacomo Jaquerio des fresques de Genève, encore qu'il ne soit pas impossible que le peintre soit revenu en cette ville avant d'aller exécuter à Ranverso les fresques de la chapelle Saint-Blaise qu'il exécuta, on le sait, vers 1451. Sans pouvoir affirmer que les fresques de Saint-Gervais de Genève soient son œuvre, du moins peut-on avec vraisemblance les rattacher à son école et les attribuer à quelque peintre ayant travaillé avec lui au château de Fénis.

Nous avons déjà parlé ailleurs<sup>15</sup> de ce Giacomo Jaquerio qui est la plus puissante personnalité picturale du Piémont dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle.

Dans une pénétrante étude sur les influences françaises qui se sont exercées sur l'art piémontais au XV<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>, le Dr Luigi Mallè s'est attaché particulièrement à Giacomo Jaquerio, chez qui se décèlent aussi des influences allemandes. Les influences françaises viennent très probablement des contacts nombreux que Giacomo Jaquerio eut avec les peintres de la cour de Savoie et spécialement avec les célèbres miniaturistes Jean Bapteur et Péronnet Lamy dont l'atelier de Thonon a produit entre autres l'*Apocalypse de l'Escurial*, le *Livre d'heures du duc Louis de Savoie*, le *Pontifical de Félix V de Turin* et probablement aussi le *Livre d'heures du marquis de Saluces*. Il y a aussi en Savoie un certain Péronnet de Camprémy qui reçoit un paiement du duc en 1440<sup>17</sup>; en cette même année 1440, il a procuration, en qualité de secrétaire du duc de Savoie, de la part du peintre Jean Chappus (ou Chappuis) habitant d'Avignon originaire de Chambéry, pour recueillir l'héritage de feu son père, marchand et bourgeois de Chambéry.<sup>18</sup> Peut-être Péronnet Lamy et Péronnet de Camprémy sont-ils le même personnage; cela reste une hypothèse. Quant à Jean Chappus il a été soutenu par M. Jean Boyer<sup>19</sup> qu'il pouvait être l'auteur de la célèbre *Annonciation* d'Aix-en-Provence dont les parentés avec la peinture savoyarde et l'école de Conrad Witz ont été à juste titre maintes fois signalées.

Nous touchons ici à un problème déjà débattu au sujet des interférences tudesques que révèlent la peinture savoyarde, la peinture valdotaine et piémontaise, et même la peinture provençale, interférences qui s'expliquent en Savoie même par la présence de Hans et Conrad Witz, appartenant à une dynastie de peintres Souabes, travaillant à Chambéry et Genève dès le premier quart du XV<sup>e</sup> siècle.

<sup>15</sup> C. GARDET, *Le livre d'heures du duc Louis de Savoie*, Annecy, 1959, pp. 23-24. C. GARDET, *Actes du 85<sup>e</sup> congrès des Sociétés savantes*, Chambéry-Annecy, 1960, Archéologie, p. 136.

<sup>16</sup> Luigi MALLÈ, *Elementi...*, op. cit.

<sup>17</sup> DUFOUR et RABUT, *Les peintres et les peintures en Savoie du XIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, dans *Mémoires et documents de la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie*, Chambéry, 1870, pp. 75-76.

<sup>18</sup> Cf. LABANDE, *Les primitifs français*, Marseille, 1932.

<sup>19</sup> Cf. Jean BOYER sur le maître de l'*Annonciation* d'Aix, dans *Arts* du 19 mars 1948.



Fig. 9. Sant'Antonio di Ranverso. Voûte de la sacristie. L'Évangéliste Luc (Giacomo Jaquerio).

Remarquer la clé de voûte pendante de la cathédre.

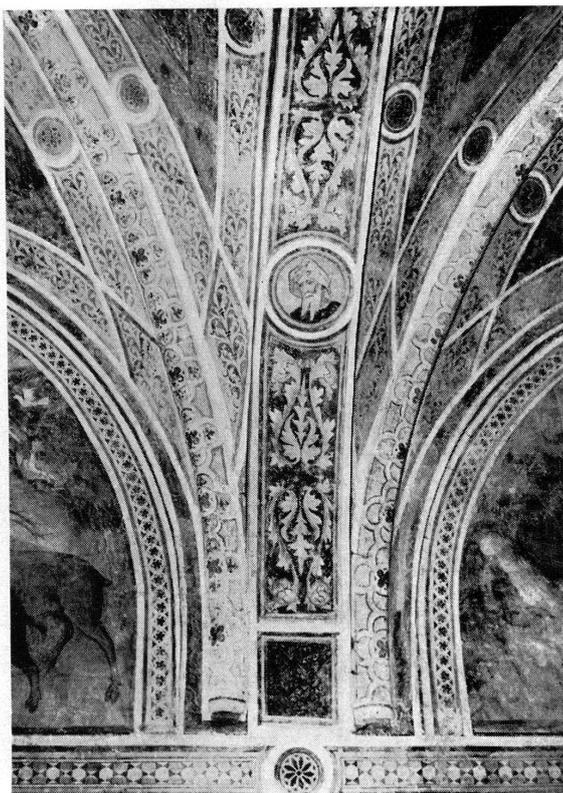


Fig. 10. Sant'Antonio di Ranverso. Chapelle Saint-Blaise (voûtes). Dans le médaillon du doubleau portrait présumé de Giacomo Jaquerio (vers 1451).

Remarquer les rinceaux à feuilles dentelées de l'arc doubleau au-dessus et au-dessous du portrait.

On dispute de savoir au sujet de Giacomo Jaquerio, si les influences rhénanes qui parfois s'y décèlent lui sont venues par ses contacts avec les Witz à Genève et Thonon, ou si au contraire ces influences lui sont venues par la Lombardie, où les ateliers du Dôme de Milan comportaient de nombreux sculpteurs et peintres germaniques.<sup>20</sup>

La querelle est d'importance et se justifie par la carrière même de Jaquerio qui a été très actif dans la région de Genève et Thonon. Ce que nous savons de sûr à son sujet se résume comme suit :

Il apparaît à Genève en 1401 à l'église des Dominicains. En 1403, il décore une fenêtre du château de la porte Fibelloni (aujourd'hui Palazzo Madama) à Turin. Il

<sup>20</sup> Cf. Andreina GRISERI, *Nuovi riferimenti per Giacomo Jaquerio in Paragone*, n° 115, Firenze, 1959.

travaille pour les princes d'Achaïe à Pignerol en 1407 et jusqu'à la fin de 1408. On le mentionne comme habitant de Genève en 1411 et 1412 pour des travaux de peinture destinés au château de Ripaille. Il travaille au château de Thonon en 1425 pour le compte du duc Amédée VIII dont il reçoit encore un paiement en 1427; il paraît avoir été constamment au service de la cour de Turin de 1429 à 1440. On sait enfin qu'il a peint après 1451 la chapelle Saint-Blaise à Sant'Antonio di Ranverso, qui semble être sa dernière œuvre puisque l'on connaît la date de sa mort, le 27 avril 1453. On a aussi supputé sa présence à Fénis vers 1426, sans que cette date soit certaine.<sup>21</sup>

Il est intéressant de retenir qu'entre 1401 et 1453 la manière du peintre est diverse et correspond à son évolution propre et à celle de son époque.

A Sant'Antonio di Ranverso par exemple, les fresques de style narratif qui composent la *Vie de Saint-Antoine* s'apparentent par leur composition générale et leurs constructions gothiques à la tradition franco-flamande et au style gothique international des miniaturistes de Savoie.

Les animaux à la fois réalistes et idylliques qui sont peints au-dessous de la vie de Saint-Antoine sont peut-être une réminiscence des miniaturistes du duc de Berry, ou des *Tacuinum Sanitatis* lombards.

Mais ce sont aussi des motifs que l'on retrouve chez les miniaturistes de Savoie, en particulier dans l'*Annonciation aux bergers* et le *Saint François d'Assise* du *Livre d'heures du duc Louis de Savoie*.<sup>22</sup>

Ce peut être aussi un thème issu de la tradition giottesque. Si la bordure losangée dérive probablement de la bordure en carrés et rectangles opposés de la chapelle des Scrovegni de Padoue qu'elle simplifie et agrandit pour en rechercher l'exécution plus rapide, c'est au *Joachim* accroupi et dormant, dans la même chapelle des Scrovegni, que nous font penser les apôtres endormis au Jardin des oliviers de la sacristie de Sant'Antonio di Ranverso. C'est aux bergers et aux brebis de ce même cycle de fresques de saint Joachim que nous pensons aussi quand nous considérons les bergers et animaux de la paroi sud du chœur de Sant'Antonio di Ranverso, et ceux de la voûte de la chapelle Saint-Blaise.

Mais les portraits des prophètes d'une vigueur puissante, voire tragique, les personnages quasi caricatureux dans leurs expressions cruelles et haineuses de la *Montée au Calvaire* sont un reflet du réalisme allemand, qu'on retrouve aussi dans le *Baiser de Judas* du *Livre d'heures du duc Louis de Savoie*.<sup>23</sup>

On a aussi décelé dans les hauts pinacles qui surmontent la *Vierge au trône* de la paroi nord du chœur des influences venues de l'école de Cologne, tandis que la Vierge même au fin visage mélancolique s'apparente aux aristocratiques figures

<sup>21</sup> D<sup>r</sup> MALLÈ, *Elementi...*, *op. cit.*

<sup>22</sup> Ms 9473, B. N., f<sup>os</sup> 48 et 170 v, Gardet, éditeur, Annecy, 1959.

<sup>23</sup> *Ibid.*, f<sup>o</sup> 97.

des *preux et preuses* du château de la Manta, toutes imprégnées de la haute distinction de la peinture française de cour.

L'unité des peintures de Jaquerio réside essentiellement dans la douceur de ses colorations, ennemies des trop grands contrastes; une certaine pâleur, qui n'exclut pas les nuances dans les gris ardoise, les verts et les roses tendres, les verts plus foncés, les azurs et bleus délicats qui se marient aux oranges, aux ocres, aux bistres.

La carnation des visages fait ressortir des modelés délicats qui, des portraits des preux et preuses aux figures de saints, d'anges ou de madones, confirment l'unité de main des peintures de Fénis, Pianezza, la Manta et Sant'Antonio, indiquent une technique très sûre quant à la perfection d'exécution et une profonde psychologie de l'artiste: il est aussi habile à idéaliser les visages des madones, des anges et de l'apôtre Jean, à peindre des visages pensifs ou tragiques de vieillards lourds d'expérience, qu'à accentuer avec un réalisme presque outrancier les expressions hideuses d'une populace haineuse et vulgaire.

Les contrastes de Giacomo Jaquerio résident dans les expressions de ses personnages plus que dans ses couleurs. Ses teintes les plus audacieuses sont le carmin, le rose et l'orange, couleur intermédiaire qu'il emploie rarement, mais à bon escient pour l'opposer à des teintes pâles et nuancées.

Peut-on retrouver dans les peintures de Saint-Gervais de Genève et dans celles du cloître d'Abondance un air de famille avec les peintures de Jaquerio? L'état de conservation des fresques est très mauvais à Genève, et les fragments d'Abondance plusieurs fois restaurés ne permettent pas de porter des jugements définitifs.

Nous avons déjà fait à propos des fresques de Saint-Gervais de Genève les rapprochements avec la *Vierge de miséricorde* de Fénis, les *Evangélistes* de Pianezza et les *Saints* de Fénis, de Sant'Antonio di Ranverso et Pianezza.

Les fresques d'Abondance peuvent être rapprochées des fresques de style narratif qui dans l'œuvre identifiée de Sant'Antonio di Ranverso racontent la *Vie de saint Antoine* et celle de *saint Blaise*, et à Pianezza la *Vie de saint Pierre*.

On a déjà rapproché les fresques de la vie de saint Antoine avec les miniatures de l'Apocalypse de Jean Bapteur.<sup>24</sup> Les mêmes rapprochements peuvent se faire entre les fresques d'Abondance et les miniatures de Savoie: les hauts édifices gothiques qu'affectionne le peintre d'Abondance ne sont pas sans analogie avec ceux de la vie de saint Antoine et ceux de l'atelier de Jean Bapteur.

Nombre de détails méritent mention et comparaison entre les fresques d'Abondance et celles de Sant'Antonio di Ranverso.

Considérons l'*Annonciation* d'Abondance: fresque dégradée dont subsistent néanmoins d'importants fragments.

Sous un haut édifice gothique flamboyant dont les trois éléments de fond sont éclairés chacun par des verrières aux remplages finement découpés, figurent la Vierge

aux mains repliées et croisées sur la poitrine dans l'humble attitude d'une tradition venue du Trecento toscan de Simone Martini à Fra Angelico.

La position croisée des mains aux doigts écartés, la retombée sur les épaules des cheveux blonds séparés en deux bandeaux, le décolleté de la robe de la Vierge, son inclinaison de tête sont autant de similitudes avec les deux *Annonciation* de Sant'Antonio di Ranverso, où la Vierge de l'Annonciation de la sacristie porte au front la colombe du Saint-Esprit comme à Abondance. Et dans l'*Annonciation* de la troisième chapelle latérale gauche de Sant'Antonio di Ranverso, le lis sorti du vase s'épanouit sous la verrière peinte, comme sous la verrière centrale peinte d'Abondance, où sous la plus haute et la plus large voûte il semble former le pivot matériel et mystique de la composition picturale. Tel aussi s'épanouit le lis sous la vraie verrière du mur d'abside de Pianezza orné lui aussi d'une Annonciation.

Le haut édifice de l'*Annonciation* d'Abondance donne une touche nordique à l'ensemble de la composition, et il est bien difficile, au moment où fleurit le style gothique international, de déterminer avec certitude l'origine des influences diverses entremêlées.

On retrouve ces compositions de hauts édifices gothiques aussi bien chez Van Eyck que chez les peintres de vitraux de la cathédrale de Thann, à l'exécution desquels semble avoir aussi travaillé un Hans Witz<sup>24</sup>; on les retrouve encore chez les miniaturistes de Savoie.

On peut remarquer que l'édifice à triple voûte à l'intérieur duquel se situe la scène de l'*Annonciation* n'est pas sans analogie avec le couronnement architectural qui surmonte le trône de la Vierge du chœur de Sant'Antonio di Ranverso. Cet ornement est constitué en effet par trois éléments hexagonaux juxtaposés; chacun de ces éléments se compose aussi avec un fond de vitrail; la voûte (qui est ici ogivale) s'inscrit aussi dans un fronton triangulaire, et, surmontant les colonnes et les arcs surbaissés des voûtes, s'élève une forêt de pilastres, pinacles, arcs-boutants et fleurons, comme un divertissement flamboyant admirablement équilibré avec trois anges peints comme des statues. M<sup>lle</sup> Andreina Griseri veut voir ici des influences germano-lombardes directement venues des ateliers du Dôme de Milan. On peut aussi bien y voir une tradition rhénane venue du contact des Witz ou des miniaturistes de Savoie, qui eux aussi affectionnaient peindre des statues d'anges et de saints et les situaient dans les sommets des édifices.

Un intéressant détail d'ornementation gothique tardive est à noter dans la cathèdre de Saint-Luc, sur le mur ouest de la sacristie de Sant'Antonio di Ranverso: on y voit en effet une retombée très basse du cul-de-lampe à la croisée d'ogive de la voûte qui surplombe la tête de l'évangéliste.

<sup>24</sup> A. GIRODIE, *Martin Schongauer et l'art du Haut-Rhin*, Paris, s. d., pp. 75-80.

Or ces clés de voûtes pendantes se retrouvent deux fois dans les fresques d'Abondance : d'abord à la scène de l'*Annonciation* et ensuite dans la fresque de la *Circumcision*, où le cul-de-lampe de la croisée d'ogives est orné de la croix de Savoie...

Il y a dans Abondance un incontestable accent méridional avec les tuiles romaines de l'édifice de droite de la scène de la Visitation, cependant que l'édicule de la Nativité est couvert à la manière savoyarde ou valdôtaine de grosses ardoises plates ou « lauzes » du pays avec un paysage de fond inspiré par les montagnes alpestres.

Mais une note proprement italienne est donnée non seulement par la loggia à colonnes rondes de l'édifice de la *Visitation*, mais surtout par les merlons fendus du crénelage qui, dans cette même fresque et dans celle des *Noces de Cana*, nous apportent un parfum du val d'Aoste et du château de Fénis.

Jaquerio qui fut le peintre attitré de deux cours, celui de la cour de Savoie d'Amédée VIII et celui de la cour de Savoie-Achaïe de Pignerol, avait subi une double influence : l'une nordique par le pays de Genève, l'autre venant de la Lombardie peut-être par les miniaturistes et les peintres du courant issu de Giovanino de'Grassi. Et sur les fondements de cette analyse critique, le Dr Mallè a proposé plusieurs phases dans le développement du style de Giacomo Jaquerio : après la première œuvre genevoise, cette fantasmagorique bouilloire aux prélats de 1401, une première phase, qui se situerait avant 1430, aurait vu naître à Fénis quelques fresques dont le *Saint Georges* de l'escalier, la *Madone de miséricorde*, quelques saints et l'*Annonciation*, tandis que les aides auraient exécuté plus tard d'autres portraits de saints sur la galerie, avec peut-être le concours de Jaquerio lui-même au cours d'un second séjour à Fénis, dans un mode plus imprégné d'influences régionales et d'interférences à la fois nordiques, méridionales et lombardes. Dans une deuxième phase, de brillante maturité, vers 1437-1440, il aurait exécuté les fresques de la salle baronale du château de la Manta : d'une part cette exemplaire fresque du style de cour que sont les aristocratiques figures des *neuf preux et des neuf preuses* et d'autre part la truculente *Fontaine de Jouvence* avec la luxuriante et symbolique frondaison de pins, d'oliviers et de chênes du « bosquet d'amour », où le style de cour français et provençal se mêle au réalisme nordique des luxurieux visages.

Quant à Sant'Antonio di Ranverso, une première période antérieure à 1440 aurait vu naître les fresques de la voûte et des parois de la sacristie, soit l'*Annonciation*, les *Évangélistes* et les *Apôtres dormant au Jardin des oliviers* (à l'exception de la *Montée au Calvaire* de la sacristie) ; et postérieurement à 1440 auraient été exécutées la *Montée au Calvaire* et les autres fresques du chœur : *La Vierge au trône*, *Les prophètes* ; *La vie de saint Antoine*. Quant à la chapelle Saint-Blaise, elle semble avoir été peinte après 1451 dans les toutes dernières années du peintre <sup>25</sup>, ouvrant

<sup>25</sup> Andreina GRISERI, *Paragone*, n° 115, pp. 23-25, et reproductions pl. 5 à 13. *Ibid.*, note 5, pp. 33-34 et p. 35, note 10.

comme une voie nouvelle dans le style de Jaquerio, qui là comme sur la paroi sud du chœur s'est inspiré de la nature animale.

Mais il convient de remarquer la similitude des couleurs et la parenté de style qui existe dans le paysage de la chapelle Saint-Blaise et le paysage de la *Fuite en Egypte* d'Abondance: mêmes tonalités vert pâle, même manière de peindre la végétation.

Tour à tour puissant et sauvage, assouplissant sa distinction hautaine à l'élégante douceur du style courtois, sachant se faire aimable ou tragique, affectueux ou méchant, noble ou vulgaire, discret ou brutal, Jaquerio est habile malgré ses attaches aristocratiques à exprimer avec justesse la sensibilité populaire.

Nous retrouverons à Abondance ce sens populaire — mais il est ici plus terrien — dans les bergers, les animaux et la sage-femme de la Nativité, dans ce paysan lourdement chargé qui gravit le chemin montant du vaste paysage de la *Fuite en Egypte*, dans le familier repas des *Noces de Cana*.

Dans la fresque *Jésus au milieu des docteurs*, et spécialement ceux du groupe de gauche les visages ont un caractère réaliste qui les apparente à ceux de la *Montée au Calvaire* de Sant'Antonio di Ranverso, tandis que la Vierge debout à l'extérieur gauche de l'édifice se penche en avant les mains tendues hors du grand voile noir, dans une attitude semblable à celle de la Vierge de la même *Montée au Calvaire* de Sant'Antonio.

Mais s'il y a dans les personnages d'Abondance de la bonhomie et de la gentillesse, on n'y retrouve pas cette puissante et profonde psychologie, qui analyse les sentiments nobles ou hideux d'une humanité diverse et contrastée.

La fresque de la *Nativité* d'Abondance présente des similitudes frappantes avec la *Nativité* du maître anonyme de la troisième chapelle latérale gauche de Sant'Antonio di Ranverso.

On est frappé en effet par l'extraordinaire ressemblance que présentent dans l'une et l'autre fresque l'implantation perspective et la poutraison de l'étable, la planche de la mangeoire, le dessin de l'âne, l'emmaillotement de l'enfant Jésus.

La *Nativité* de la troisième chapelle de gauche de Sant'Antonio di Ranverso, d'un style plus ancien que les autres œuvres attribuées à Jaquerio, a une facture typiquement fin du XIV<sup>e</sup> siècle, et on l'attribue à un maître piémontais inconnu; mais la présence de la bordure losangée caractéristique, comme aussi l'attitude de la Vierge qui semble la réplique de la Vierge de la *Fuite en Egypte* d'Abondance inclinent à penser que ces deux œuvres appartiennent à ce courant piémontais préjaquérien, dont est issu le grand maître Giacomo.

M<sup>lle</sup> Andreina Griseri n'hésite pas à écrire<sup>26</sup> que ces fresques, tant par les ornements que par les peintures mêmes se rattachent à celles d'Abondance, cependant

<sup>26</sup> Andreina Griseri, *Percorso di Giacomo Jaquerio*, in *Paragone*, n° 149, sept. 1960, p. 10. Cette note donne aussi un élément de datation sur la chapelle Saint-Blaise de Sant'Antonio di Ranverso, fondée en 1448-1450 par J. de Montchenu.

que le professeur Enrico Castelnovo, qui a déjà signalé les apparentements profonds existant entre elles, tendait à dater Abondance dans les dix premières années du XV<sup>e</sup> siècle.

Il nous faut ici signaler la grande similitude d'iconographie et de composition qui existe aussi entre la fresque de la *Visitation* d'Abondance, et le même sujet traité sur la paroi droite du chœur de l'ancienne église paroissiale de la Manta dans le parc du château de la Manta. La filiation de celle-ci par rapport à celle-là nous paraît manifeste. C'est là aussi que se trouve une *Crucifixion* de style plus primitif et d'exécution plus hâtive que les fresques de la salle baronale du château. Il en est de même pour les fresques de la *Vie de Marie* qui ornent la voûte du chœur de la même église. Il y a en effet une parenté iconographique entre cette *Crucifixion* et celle qui subsiste, bien effacée hélas, dans la chapelle du château de Fénis.

Mais on est davantage frappé par la ressemblance de cette *Crucifixion* avec celle de la chapelle de la Brigue, où figurent, comme en l'église de la Manta, un *Reniement de saint Pierre* avec la tête de l'apôtre Pierre étrangement retournée et un *coq* que l'on retrouve presque identiques à Bessans; une scène de l'*Entrée de Jésus à Jérusalem* avec Zachée dans les arbres, et une réaliste *Pendaison de Judas* s'observent presque semblables à la Brigue, à Lans-le-Villars et à La Manta (ancienne église paroissiale).

Ici nous touchons à un problème qui concerne les fresques de Lans-le-Villars et de Bessans, dont le maître anonyme se rattache au courant postjaquérien dont procède l'auteur des fresques de la Brigue, le Piémontais Canavesio, qui à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et au début du XVI<sup>e</sup> siècle produira en Piémont, en Ligurie et en Provence, dans une manière archaïque, une œuvre abondante, où des influences nordiques et méditerranéennes diverses se mêlent à celles de Giacomo Jaquerio; le peintre Canavesio, originaire de Pignerol, ne pouvait ignorer le maître Giacomo Jaquerio, prestigieux chef de file autour de qui s'ordonne et par qui s'explique avant et après lui tout l'art pictural piémontais du XV<sup>e</sup> siècle. Mais nous n'avons pas encore résolu le problème des fresques d'Abondance; et cependant à la lumière des similitudes existant entre les fresques de la troisième chapelle gauche de Sant'Antonio di Ranverso et les fresques d'Abondance d'une part, la similitude non moins frappante qui existe aussi entre les fresques d'Abondance de Saint-Gervais de Genève et du château de Fénis d'autre part, considérant enfin la parenté des thèmes qui ont inspiré les œuvres de Saint-Gervais de Genève, Pianezza et Sant'Antonio di Ranverso, il nous semble permis de rattacher toutes ces peintures y compris celles de la troisième chapelle gauche de Sant'Antonio et les fresques d'Abondance, à ce courant piémontais du XIV<sup>e</sup> siècle que le génie de Giacomo Jaquerio fera monter à son apogée dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle.

La diversité extrême de son talent et de ses manières a été déjà constatée; mais sans doute travaillait-il avec son père et avec des élèves, et aussi avec son

frère Matteo et son neveu, ce qui expliquerait à la fois les parentés et similitudes de styles et certaines diversités de factures ou négligences d'exécution.

Deux médaillons de la voûte de la chapelle Saint-Blaise à Sant'Antonio di Ranverso représentent deux portraits : dans le vieil homme à barbe blanche couvert d'un bonnet orange, on s'est plu à reconnaître le maître Giacomo Jaquerio ; dans l'autre médaillon, un homme jeune, vu de trois quarts, serait Georges Jaquerio, fils ou neveu du maître.

Les Jaquerio ont en effet constitué, comme les Witz, une véritable dynastie de peintres.

Notre Giacomo, le plus célèbre, était petit-fils de Pietro Jaquerio peintre vivant à Turin en 1340, et fils de Giovanni Jaquerio, dont l'activité picturale connue se situe entre 1369 et 1403.

Giacomo, qui meurt en 1453, avait un frère, Matteo, qui apparaît en 1427 et se trouve au service de Louis de Savoie, prince de Piémont entre 1462 et 1484. Il avait deux fils : Georges <sup>27</sup> et Giacomo, deuxième du nom.

N'est-il pas intéressant de noter que lorsque mourra en 1484 à l'âge de 15 ans Jacques-Louis de Savoie <sup>28</sup>, comte de Genève et marquis de Gex, frère du duc Charles II de Savoie, c'est Giorgio Jaquerio <sup>29</sup> qui sera chargé à Turin de peindre les ornements et étendards pour les obsèques du jeune prince, lequel ayant épousé le 27 octobre 1483 sa cousine Louise de Savoie, fille de Jacques, était précisément l'abbé commendataire d'Abondance félicité en 1481 par le visiteur pastoral ?

On a parlé à propos d'Abondance du climat siennois qui transparait dans la fresque de la *Fuite en Egypte*. C'est une vaste composition : la Vierge sur l'âne a un mouvement penché et un costume analogues à ceux de la Vierge de la *Nativité* de la chapelle latérale gauche de Sant'Antonio di Ranverso, et c'est à juste titre qu'on a comparé ce paysage aux grands espaces de Lorenzetti au palais communal de Sienne ; aussi a-t-on parlé d'une *tradition toscane* qui, par Avignon peut-être, serait issue de Simone Martini, ou qui procéderait peut-être de ce Georges de Florence, ou Georges de Aquila, qui de 1314 à 1348 avait travaillé à Turin et dans toute la Savoie, notamment à Chambéry, au Bourget, à Hautecombe et à Evian.

Si l'on a supposé que cet artiste avait formé des élèves, ce n'est qu'une hypothèse invérifiée.

Mais l'atmosphère valdôtaine qui se dégage des fresques d'Abondance, les nombreux détails spécifiquement piémontais et jaquériens (ou préjaquériens) signalés soit dans les bordures soit dans les personnages et l'iconographie, nous paraissent

<sup>27</sup> M<sup>lle</sup> Andreina Griseri donne ce Georges Jaquerio comme le propre fils de Giacomo, alors que F. Rondolino, A. M. Brizio et Thieme-Baeker l'indiquent comme le neveu, c'est-à-dire le fils de Matteo. Cf. *Paragone*, n° 115, p. 35, note 10.

<sup>28</sup> GUICHENON, *Histoire généalogique de la Royale Maison de Savoie*, Lyon, 1660, t. II, p. 133.

<sup>29</sup> DUFOUR et RABUT, *op. cit.*, p. 113.

devoir justifier le rattachement de l'œuvre peint d'Abondance à un atelier ouvert probablement vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle ou dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle par quelque peintre venu du val d'Aoste et probablement de l'atelier jaquérien du château de Fénis. On sait que ce château appartenait à la famille de Challant, illustre lignée valdôtaine dont plusieurs membres éminents appartinrent à la cour de Ripaille et furent des familiers d'Amédée VIII et de son prédécesseur le comte Vert.

Si l'on admet que les peintures d'Abondance sont de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle – séduisante hypothèse, puisque la date de leur exécution se rapprocherait de celle de la construction du cloître achevé en 1354 – on pourrait alors acquiescer à la thèse selon laquelle le peintre anonyme d'Abondance a joué un rôle non négligeable dans le style pictural piémontais.

Mais qui prouvera que la *Nativité* de la troisième chapelle gauche de Sant'Antonio di Ranverso dérive d'Abondance? Qui inversement pourrait affirmer que c'est au contraire Abondance qui dérive de Sant'Antonio di Ranverso?

Il serait sans doute hardi de suggérer que ces œuvres pourraient être de la même main; mais une ou multiple, cette main est, semble-t-il, proche parente de celle du maître Jaquerio.

Ce qui peut toutefois s'affirmer avec une probabilité suffisante, c'est que les fresques d'Abondance et la *Nativité* de Sant'Antonio appartiennent au même courant, et que ces œuvres, contemporaines ou non de celles de Giacomo Jaquerio, accusent en tout cas un style plus ancien. Maigre constatation dira-t-on au terme d'une recherche qui se termine par un point d'interrogation?

Peut-être voudra-t-on bien cependant nous accorder que quelques éléments positifs nouveaux sont apparus à travers bien des incertitudes dans ce qui demeure encore pour nous le problème d'Abondance.

(Photos de l'auteur)

