

Les architectures peintes de la chapelle du château de Chillon

Autor(en): **Golay, Laurent**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1991)**

Heft 1

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870590>

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.

LES ARCHITECTURES PEINTES DE LA CHAPELLE DU CHÂTEAU DE CHILLON

La qualité des travaux d'Albert Naef, ainsi que l'aura romantico-touristique qui entoure le monument le plus visité de Suisse, sont peut-être les raisons pour lesquelles celui qui aborde aujourd'hui l'étude du château de Chillon se retrouve face à un véritable vide critique. A Chillon en effet, l'architecture et son décor «naturel», la peinture, n'ont fait l'objet d'aucune étude publiée, et ceci depuis plus de 50 ans. Or il se trouve que dans le cycle des peintures de la chapelle Saint-Georges, certaines parties de la décoration, ayant moins souffert que d'autres des conditions climatiques et des restaurations quelque peu cavalières du début de ce siècle, constituent un témoignage capital de l'écho produit par les nouvelles conceptions spatiales et les nouveaux modes d'appréhender et de représenter la réalité en peinture, mis en œuvre en Italie du Centre à la fin du XIII^e et au début du XIV^e siècle.

La chapelle Saint-Georges du château de Chillon, située dans l'aile nord-ouest de l'édifice, fut construite vers 1250-1255¹. Bien qu'aucun document n'y fasse allusion, on peut supposer qu'une campagne de peintures fut alors entreprise. Il est en effet difficilement concevable qu'un édifice religieux, n'ait-il été destiné à la piété privée, soit resté dénué de décor².

1. Johann-Rudolf RAHN, *Geschichte des Schlosses Chillon*, Leipzig, K.W. Hiersmann, 1887. J.-R. RAHN, *Beschreibung des Schlosses Chillon*, Zürich, O. Füssli, 1889. Albert NAEF, *Château de Chillon*, 2 vol., Lausanne, Imprimerie vaudoise, 1929-1939. J'ai, en 1989, présenté à l'Université de Lausanne un mémoire de licence intitulé *Les Peintures murales de la chapelle du château de Chillon*, qui aborde le problème des peintures de façon globale. Voir aussi: Laurent GOLAY, «Les peintures murales de la chapelle de Chillon» in *La Maison de Savoie en Pays de Vaud*, Lausanne, Payot, 1989, p. 230-32.

2. Voir notamment Michel GOUGAIN, «Une architecture peinte. L'univers médiéval», in *Fresques et peintures murales en Pays de Savoie*, Chambéry, Société savoissienne d'histoire et d'archéologie, 1988, p. 29-37.

Les archives de la Châtellenie de Chillon nous apprennent que le premier mardi après l'Ascension de l'an 1314, un certain «Maestro Jacobo» reçut 10 livres, 42 sous et 8 deniers lausannois pour avoir décoré la chapelle de peintures, travail qui lui avait été commandé au début de la même année³. Nul doute, pour des raisons stylistiques, que les architectures peintes sur quatre des huit voûtains (travée est), ainsi que sur la paroi orientale, furent exécutées à cette date. Nous nous proposons de considérer de quelle manière ces architectures furent traitées, et de reconsidérer la proposition qui veut qu'elles aient eu un modèle prestigieux⁴.

Le décor des voûtes

De plan rectangulaire (8,50 m. x 6,30 m.), la chapelle Saint-Georges comporte deux travées orientées à chevet plat et une voûte sur croisées d'ogives reposant sur des colonnes engagées. Outre les voûtes, sur lesquelles sont peints des Prophètes, le programme iconographique se déroule comme suit: l'Annonciation sur la paroi orientale; douze figures, réparties sur les parois nord, sud et ouest; les symboles des Évangélistes, au sommet des parois nord et sud; le Jugement Dernier, avec en son centre le Christ en Majesté, sur la paroi occidentale.

Certains indices semblent confirmer d'une part l'hypothèse selon laquelle une première campagne de peintures aurait eu lieu au milieu du XIII^e siècle, et d'autre part que le Maestro Jacobo aurait travaillé, en 1314, sur la base de celle-ci, reprenant certaines parties du décor, certaines figures, peut-être aussi pour des raisons matérielles: la chapelle a en effet toujours connu des conditions climatiques particulièrement défavorables⁵. Il subsiste notamment sur le voûtain ouest de la travée est les fragments d'un motif végétal, sorte de grande palme, identique à ceux des voûtes de la travée occidentale. Ces végétaux semblent avoir été peints au XIII^e siècle sur tous les voûtains, et le Maestro Jacobo aurait modifié le décor de la voûte orientale en y ajoutant les

3. *Comptes de la Châtellenie de Chillon*, traduits et retranscrits par Albert NAEF, Archives cantonales vaudoises, AMH D17/1, f^o 48.

4. A. NAEF, *op. cit.*, vol. 1, p. 35. Enrico CASTELNUOVO et Théo-Antoine HERMANES, «La peinture du Moyen Age» in *Encyclopédie illustrée du Pays de Vaud*, t. 6, «Les Arts», Lausanne, 24 Heures, 1976, p. 63.

5. Laurent GOLAY, *Les peintures murales...*, *op. cit.*, notes p. 13 et 14.

architectures. Créant ainsi un programme décoratif symboliquement «différencié», entre la première travée (végétaux, Moïse, David, deux autres Prophètes) et la seconde (trois Prophètes, Jean-Baptiste, les architectures): la fonction du décor s'associe à la symbolique des personnages, rigoureusement répartis, de Moïse (sur le voûtain ouest de la travée occidentale) à saint Jean-Baptiste (sur le voûtain est de la travée orientale), de l'initiateur de la «Sub Lege» au Précurseur du Christ. Le dernier des Grands Prophètes est de plus représenté au-dessus de la paroi sur laquelle est peinte l'Annonciation, symbole de l'Incarnation, vérification de sa prophétie. Les figures sont les jalons même de l'Histoire, que souligne le décor, comme si celui-ci, dans sa dichotomie, symbolisait un «avant» et un «après», comme si les architectures annonçaient le passage de la «Sub Lege» à la «Sub Gratia»⁶.

Ces architectures forment une sorte de second «cadre» prolongeant celui des arcs, dont elles suivent par ailleurs la courbe. Elles ne passent pas derrière les personnages, ce qui semble logique si l'on admet que ceux-ci ont été *repris* par le peintre en 1314, alors que les architectures ont été *créées* à cette date. De fait, il subsiste une différence stylistique entre les figures et le décor, figures dont les positions et le système des plis des vêtements sont encore nettement redevables à la statuaire gothique française du milieu du XIII^e siècle. La différence d'échelle entre les personnages et les architectures accentue cette dichotomie. Celles-ci ne constituent donc pas réellement un espace (au sens où nous l'entendons aujourd'hui, le terme *spatium* n'ayant à l'époque que la valeur de «distance», d'«intervalle»⁷), mais bien plutôt un décor autonome. A l'intérieur même de ces groupes d'architectures, l'espace n'est par ailleurs que «suggéré». En effet, malgré un réalisme certain, malgré la présence de portes, de fenêtres, il ne s'y trouve pas de rapport intérieur-extérieur, pas d'espace *dans* lequel pourraient évoluer les (ou *des*) personnages, pas même dans le cas de l'Annonciation, peinte sur la paroi

6. Le problème du changement de décor d'une travée à l'autre ouvre un vaste champ d'hypothèses, notamment en ce qui concerne les implications symboliques de sa partition. Nous nous limitons ici, en l'absence d'indications relatives aux intentions du peintre et/ou du commanditaire, à quelques propositions.

7. André CHASTEL, «Les apories de la perspective au Quattrocento», in *La Prospettiva rinascimentale*, Florence, Centro Di, 1980, p. 45-46.

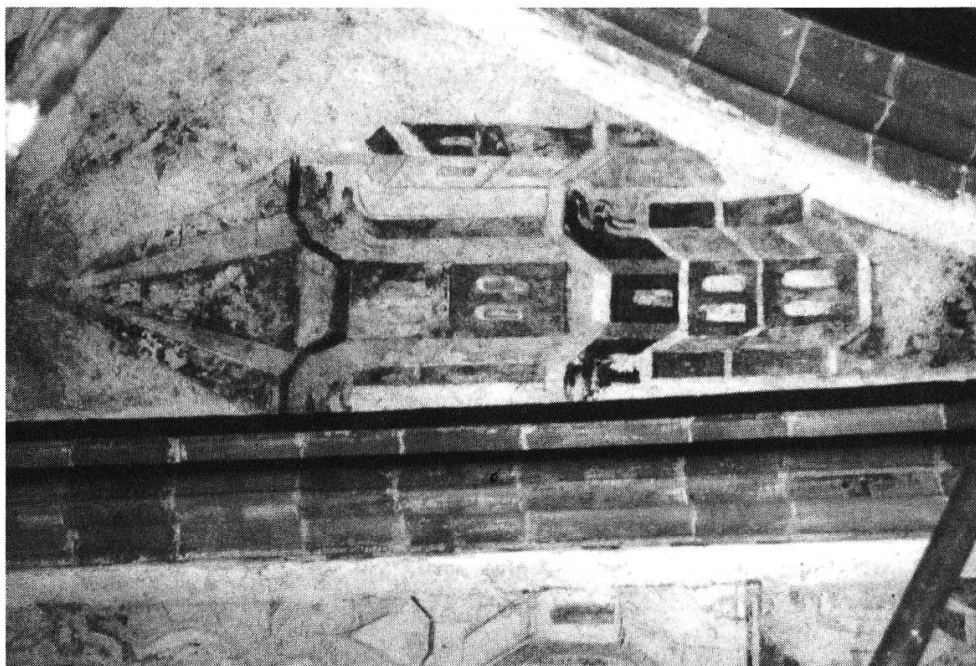


Fig. 2. Maestro Jacobo, *Architecture*, chapelle Saint-Georges, château de Chillon, 1314.



Fig. 1. Maestro Jacobo, *Prophète*, chapelle Saint-Georges, château de Chillon, 1314.

orientale (que la restauration actuellement en cours n'a pas encore abordée). Or cette scène, de par le symbolisme de la porte — *janua cæli* — évoquant la virginité de Marie, implique un rapport intérieur-extérieur, tel qu'il est précisé dans *Luc* (1:26): «L'ange étant entré *dans* le lieu où elle était...[je souligne]». Rapport qui justifia, dès le début du XIV^e siècle surtout, la représentation d'un espace mixte, fractionné en deux parties inégales et dissemblables, à la fois ouvert et fermé, tel qu'on peut le voir par exemple dans l'«Annonciation» de San Giovanni in Conca, fresque déposée, aujourd'hui aux Civiche Raccolte d'Arte de Milan⁸.

Typologie des architectures

Sur les voûtains, 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 (fig. 1). Ce procédé, où l'absence d'éléments compositionnels plans exclut toute opposition horizon-verticalité, permet en revanche à l'artiste d'insister sur l'élévation: verticalité des arcs, des voûtains, des figures, des architectures. Comme si le Maestro Jacobo (ou le commanditaire) avait tenu à rappeler que l'esprit du fidèle peut «s'élever à ce qui n'est pas matériel sous la conduite de ce qui l'est⁹», et avait par là témoigné de la pérennité des théories de l'Abbé Suger issues du *De Cælesti Hierarchia* du Pseudo-Aréopagite.

Les variantes dans la représentation des villes sont mineures. De fait, et à l'exception de la grande construction (la tour) du voûtain occidental, les cités, où prédominent les édifices civils, sont pratiquement interchangeable. La tour que nous venons de mentionner (fig. 2) est une des seules composantes architecturales à laquelle on puisse sans hésitation reconnaître une fonction religieuse. Bien que cette construction polygonale monumentale, percée de lancettes étagées à répartition différenciée, soit isolée, et qu'elle ne «surmonte» aucun édifice, elle évoque les paroles

8. Reproduit dans *La Pittura italiana. Il Duecento e il Trecento*, Milan, Electa, 1986, p. 65, fig. 89.

9. Erwin PANOFKY, *L'Abbé Suger de Saint-Denis*, Paris, Editions de Minuit, 1967, p. 39.

de Durandus, évêque de Mende à la fin du XIII^e siècle: «Les tours sont les prieurs et les prélats de l'Eglise. Elles sont ses contreforts et sa défense¹⁰». Et rappelle par là que l'église est un lieu cosmique, selon la tradition paléochrétienne orientale de la structure royale de l'«Ecclesia», de la «Domus Dei», et selon l'usage biblique qui représente la «turris» comme l'équivalent d'une forteresse, soit divine, soit royale. La voûte aussi, sur laquelle est peinte la tour, est par essence le *lieu céleste* de l'église.

Cette construction présente dans sa typologie quelques similitudes avec certains clochers lombards du XIV^e siècle, et plus particulièrement ceux de San Gottardo à Milan et de l'Abbaye de Chiaravalle¹¹. Ces similitudes concernant une seule des architectures peintes corroborent l'hypothèse, abordée plus loin, d'un voyage du Maestro Jacobo dans le Nord et le Centre de l'Italie. Elles ne doivent néanmoins pas laisser croire que les édifices représentés sont des édifices «réels». En fait, l'impossibilité où nous sommes de pouvoir identifier la plupart des personnages des voûtes, nous empêche *a fortiori* de restituer aux architectures leur origine géographique. Les figures de Prophètes n'ont en effet aucun attribut, à l'exception de trois d'entre elles, deux sur les voûtains de la travée ouest et une — en l'occurrence Jean-Baptiste — sur ceux de la travée est. De plus, de graves lacunes rendent le texte de leurs phylactères désormais illisible. Par ailleurs, aucune construction n'est réellement caractérisée par des détails qui permettraient des rapprochements avec des édifices «réels». Tout semble s'être passé comme si le Maestro Jacobo avait transcrit ses éventuels souvenirs de voyage en une synthèse d'une réalité sinon quotidienne, du moins familière.

Influences. Modèles. Diffusion

A ce stade se pose en effet la question des éventuels déplacements du Maestro Jacobo et, conséquemment, des influences qu'il a pu recevoir, des modèles dont il a pu s'inspirer. En

10. Cité dans Günter BANDMANN, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin, Mann, 1951, p. 9. Voir aussi Earl Baldwin SMITH, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, 1956, p. 77.

11. Voir Louis GRODECKI, *Architecture gothique*, Paris, Berger-Levrault, 1979, p. 342.

l'absence de documentation autre que le passage des comptes de la Châtellenie, nous devons nous contenter d'hypothèses. Qu'un peintre, au début du XIV^e siècle, voyage, seul ou avec un atelier, est chose généralement admise. Le fait que le commanditaire ait été, dans ce cas, le Comte de Savoie Amédée V, dont la Maison avait des ramifications en France, en Italie et jusqu'en Angleterre, nous permet de penser que le Maestro Jacobo a pu travailler ailleurs pour les Savoie. Peut-être est-ce le même «magistro Jacobo pictori» qui, par exemple, travaille dès 1333 aux peintures, disparues, de la Camera Domini du château de Chambéry¹².

En 1929, Albert Naef¹³ estimait que «les architectures en perspective des voûtes rappellent de façon surprenante des motifs analogues de peintures italiennes, du XIV^e siècle également, telle la fresque du Palais de Sienne peinte en 1338 par Lorenzetti». Son intuition de départ était bonne. Mais l'exemple des allégories du *Mauvais gouvernement* et du *Bon gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti, postérieures de 24 ans aux peintures de Chillon, ne peut être pris en compte (fig. 3). L'hypothèse d'un lien avec Assise fut, elle, émise en 1976¹⁴. En effet, les architectures peintes vers 1278-1279 par Cimabue sur les voûtains de la croisée du transept de la Basilique supérieure d'Assise présentent quelques similitudes pour le moins troublantes avec celles de Chillon¹⁵. Similitude tout d'abord dans le mode de représentation mis en œuvre sur les quatre voûtains d'Assise et les quatre voûtains de Chillon: un seul personnage par voûtain, où ne figure aucun élément suggérant une narration. Le fait de représenter les Évangélistes d'Assise en train d'écrire n'est bien sûr qu'une convention iconographique dont les attributs (l'écrivoire, la

12. A. DUFOUR et F. RABUT, «Les peintres et les peintures en Savoie du XIII^e au XIX^e siècle», *Mémoires et Documents de la Société Savoisienne d'Histoire et d'Archéologie*, n^o 12, (1868-1870), p. 15-33. Voir aussi E. CASTELNUOVO, «Pittori itineranti» in *La Pittura italiana. Il Duecento e il Trecento*, Milan, Electa, 1986, p. 18 sq.

13. A. NAEF, *Château de Chillon*, op. cit., p. 35.

14. E. Castelnuovo et T.-A. Hermanes, «La peinture du Moyen Age», p. 63. Les auteurs n'apportent ici aucun élément de comparaison.

15. Sur Assise, voir entre autres Hans BELTING, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi*, Berlin, Mann, 1977. Sur Cimabue: Carlo BERTELLI et al., *Storia dell'arte italiana*, vol. 2, Milan, Electa/Bruno Mondadori, 1986, p. 54-57. Giovanni PREVITALI, «Cimabue» in *Dizionario della pittura e dei pittori*, vol. 1, Turin, Einaudi, 1989, p. 661-63 et la note 18 ci-dessous.

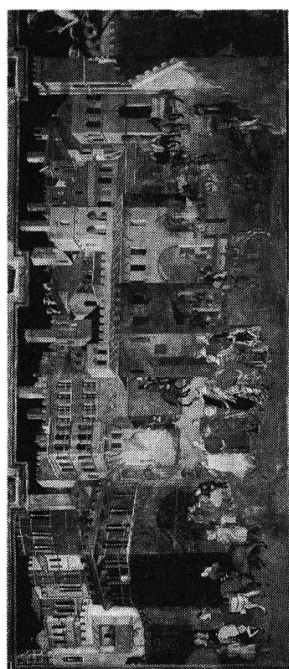
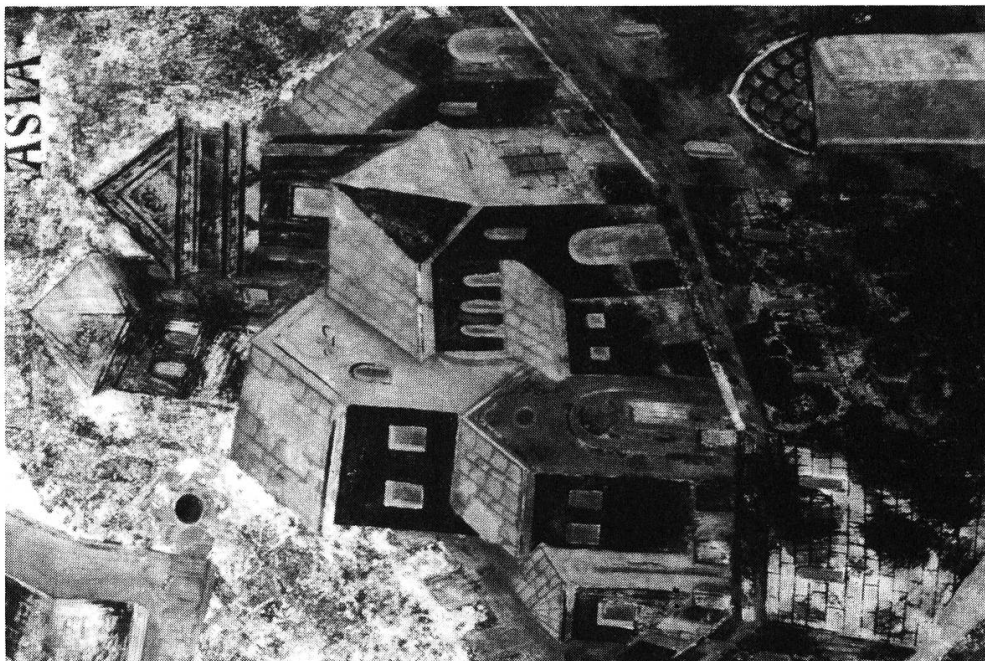


Fig. 3. Ambrogio Lorenzetti, *Allégorie du Bon Gouvernement*, Siègne, Palazzo Pubblico, 1337-1339.

Fig. 4. Cimabue, *saint Jean l'Évangéliste*, détail des architectures, Basilique supérieure d'Assise, 1278-1279 env.

plume, le livre) font partie. Cimabue a en effet repris le type iconographique des Évangélistes tel qu'il figurait dans la plupart des enluminures carolingiennes¹⁶. Or cette réévocation n'a pas engendré de véritable renaissance de ce type de représentations: l'Évangéliste Luc, peint à fresque sur un des voûtains de la chapelle Visconti de l'église Sant'Eustorgio de Milan au premier tiers du XIV^e siècle, constitue par rapport à Cimabue un exemple relativement lointain et isolé. Le fait qu'il soit représenté à l'intérieur d'une structure architecturale, où la figure est au centre de la composition, et où le statut même de l'architecture s'est modifié, passant de celui de *symbole* clos à celui de *lieu* ouvert, théâtre de l'action, trahit sa postériorité¹⁷.

En revanche, le fait que l'on trouve à Chillon, quelque trente ans après, un exemple où l'architecture joue un rôle iconographique, mais surtout compositionnel, à tel point similaire à celui qu'il remplit sur la voûte des Évangélistes de Cimabue, constitue indéniablement un indice intéressant. A Assise, Cimabue crée dans l'espace triangulaire du voûtain, par la mise en opposition des architectures et des personnages, une tension remarquable. Et si l'on regarde plus précisément le «voûtain de saint Jean», on remarque que le groupe des architectures («Asia») a son pendant dans le petit meuble surmonté d'un lutrin, à la droite de l'Évangéliste (fig. 4). A Chillon, le peintre reprend ce schéma, dans lequel le meuble cède sa place au groupe d'architectures qui «encadrent» les figures, en suivant, on l'a vu, la ligne des arcs. Par rapport à Assise, cette disposition, qui témoigne de la volonté de rationalisation du Maestro Jacobo, confère à l'ensemble des voûtains de la travée un rythme remarquable, et amplifie la profondeur de l'architecture réelle.

Des similitudes entre les deux œuvres existent également dans la typologie des architectures. Chaque groupe d'édifices est fait de constructions civiles, très sobres, dénuées de toute décoration

16. Voir par exemple le saint Jean de l'*Évangile de Saint-Médard de Soissons*, école Palatine de Charlemagne, début du IX^e siècle, Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 8850, f^o 180.

17. Alors que chez Cimabue l'architecture, autonome, est le lieu qui renvoie à l'action: «Iudea» (la Palestine) symbolise Jérusalem; «Ytalia», Rome; «Ipnachaia» (la Grèce), Corinthe et «Asia», Ephèse, villes où, selon la tradition, ont été écrits les Évangiles. Chez Giotto (*Les Quatre Docteurs de l'Église*, sur les voûtes de la quatrième travée de la nef de la Basilique supérieure d'Assise, 1295-1296), le statut de l'architecture n'est plus le même que chez Cimabue.

architecturale, 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 dont nous avons parlé plus haut¹⁸.

Dans les deux cas, 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 toit¹⁹. Mais ce traitement est incontestablement plus rigoureux à Assise qu'à Chillon. Sur le «voûtain de saint Mathieu», en effet, la présence au centre d'un édifice polygonal surmonté d'une coupole, derrière lequel se trouve une autre construction, polygonale également, surmontée, elle, 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 voûtain sud et nord, l'impression de désorganisation du système perspectif. Comme l'a souligné John White, c'est là où Cimabue se distingue de la plupart de ses contemporains, «whose buildings, while individually constructed on similar principles, recede haphazardly to left or right, regardless of their position in the picture²⁰».

18. «... l'*Ytalia* [...] appare come una sigla, una convenzione grafica priva di vita, di spazio, appiattita e deserta», Claudio MUTINI, Compte rendu de l'ouvrage de Federico ZERI, *La Percezione visiva dell'Italia e degli Italiani* [Turin, Einaudi, 1976] *Paragone*, n° 28, 9 (1977), p. 37-38. Sur les architectures du «Voûtain de saint Jean» de Cimabue, voir Maria ANDALORO, «Ancora una volta sull'*Ytalia* di Cimabue», *Arte Medievale*, 2, (1984), p. 143-177.

19. Il s'agit de la «représentation inversée», appelée aussi «perspective inversée». Voir André GRABAR, «Plotin et les origines de l'esthétique médiévale», *Cahiers d'Archéologie*, t. 1, (1945), p. 21-23. Erwin PANOFKY, *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Editions de Minuit, 1975, p. 98.

20. John WHITE, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londres, Faber and Faber, 1957, p. 29-30.

Il est en revanche intéressant de relever, qu'à l'instar du trône de la *Maestà* de Duccio (Sienne, Opera del Duomo, 1308-1311), les architectures de Chillon présentent un système de point de vue frontal, dans lequel les parallèles convergent le long d'une ligne verticale imaginaire (appelée «ligne de fuite») qui correspond au personnage²¹.

Que le Maestro Jacobo ait vu les peintures de Cimabue à Assise (et *a fortiori* des œuvres du Nord et du Centre de l'Italie), et qu'il se soit inspiré de la *Voûte des Evangélistes* pour réaliser les peintures des voûtains de la travée est de la chapelle Saint-Georges nous semble donc probable. Deux autres éléments, l'un stylistique et iconographique, l'autre matériel, viennent étayer notre proposition. Le premier consiste en la présence, sur l'embrasure d'une fenêtre de la paroi sud de la chapelle, d'un fragment de la *Stigmatisation de saint François*. Ce fragment représente le Frère Léon, témoin du miracle advenu en 1224, assis sur un rocher, un livre sur les genoux. Au sommet de l'embrasure se trouve le Christ séraphique. Sans vouloir revenir ici en détail sur ce fragment²², il convient néanmoins de relever les similitudes existant entre cette figure et celle de la *Stigmatisation* du cycle de la vie de saint François peint par Giotto (dernière décennie du XIII^e siècle) dans la basilique supérieure d'Assise: à savoir la position du franciscain et le décor environnant. La précarité de l'état de conservation du fragment de Chillon n'autorise malheureusement pas de comparaisons plus poussées. Mais la *Stigmatisation* de la chapelle Saint-Georges semble pouvoir se situer iconographiquement entre celle de Giotto et celle, de 1320 environ, de Pietro Lorenzetti, exécutée dans le transept gauche de la basilique inférieure d'Assise.

L'élément matériel ensuite: grâce aux restaurations effectuées à Assise, les restaurateurs de la chapelle de Chillon se sont rendu compte que les pigments utilisés et la technique employée (mixte: à fresque pour l'esquisse et la couche de base, à sec pour les détails et les finitions²³) sont les mêmes à Assise (peintures du transept, croisée comprise) et à Chillon. Technique commune qui a par ailleurs été la cause de dégradations de même nature

21. Miriam S. BUNIM, *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective*, New York, AMS Press, 1940, p. 138 et note 13 de la même page.

22. L. GOLAY, *op.cit.*, p. 55-58, et *Id.*, «art. cit», p. 230.

23. Information qui m'a été aimablement communiquée par M. Hermanès.

dans les deux cas. L'écart chronologique entre les deux œuvres, ainsi que les disparités stylistiques ne permettent évidemment pas d'envisager que le Maestro Jacobo ait pu faire partie de l'atelier de Cimabue, lorsque celui-ci travaillait à Assise. Mais les similitudes relevées autorisent en revanche à penser que le peintre de Chillon a noué des contacts dans l'environnement de ce centre artistique majeur²⁴. Nous avons, dans notre mémoire, mentionné l'existence de similitudes stylistiques intéressantes entre certaines parties des peintures de la chapelle Saint-Georges et les créations du «Maestro Oltremontano» (que la critique, divisée, fait remonter à une date comprise entre 1250 et 1280 environ) visibles sur les parties hautes du transept gauche de la basilique supérieure d'Assise. Ce fait constitue à notre sens un argument supplémentaire en faveur de la thèse du «contact» avec Assise²⁵.

Une exception significative

Dans l'aire de production savoyarde subsistent des vestiges de peintures murales qui ont pu être des «échos» de celles du Maestro Jacobo: les Quatre Docteurs de l'Eglise de la voûte du narthex de Romainmôtier (début du XIV^e siècle), et l'architecture peinte sur le fragment de la *Nativité* dans la nef de l'église Saint-Etienne de Moudon (début du XIV^e siècle également). L'abondance des retouches (dues à la restauration du début du siècle) à Romainmôtier et l'état très fragmentaire de la peinture de Moudon limitent une fois encore les comparaisons. Ces vestiges témoignent malgré tout d'une part du phénomène de la diffusion des formes, de part et d'autre des Alpes, à partir de centres artistiques majeurs, phénomène issu conjointement du retentissement que connut la production de ces centres, et de la réalité des échanges, des déplacements, des contacts individuels entre artistes²⁶. D'autre part, et similairement, mais sur une échelle

24. L'artiste a peut-être accompagné Amédée V de Savoie en Italie, de 1310 à 1313. Voir L. GOLAY, *op. cit.*, p. 48, et «art. cit.», p. 230.

25. Nous nous contentons de mentionner ce fait, afin de ne pas sortir du sujet abordé ici. Sur le Maestro Oltremontano, voir entre autres Valentino PACE, «Presenza oltremontana ad Assisi: realtà e mito» in *Roma Anno 1300*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1983, p. 239-46.

26. E. CASTELNUOVO, «Pittori itineranti», art. cit., p. 18sq. et *Idem*, «Pour une histoire dynamique des arts dans la région alpine au Moyen Age», *Revue Suisse d'Histoire*, n° 29, (1979), p. 265-86.

géographiquement plus restreinte, de l'importance de l'effet que durent susciter les peintures de la chapelle Saint-Georges.

A ce titre, et de par leurs qualités intrinsèques, celles-ci constituent un témoignage unique, dans une aire géographique large, au vu de l'extrême rareté des créations conservées. De ce côté-ci des Alpes en effet, les peintures murales «savoyardes» sont restées extrêmement rares, et sont souvent de qualité relativement médiocre. Celles de Chillon représentent d'ailleurs l'unique cycle complet²⁷. Au-delà des Alpes, le corpus est à peine moins lacunaire. Les cycles conservés (châteaux de Fenis, de La Manta, de Montiglio) sont postérieurs, ceux des deux premiers faisant déjà partie du gothique international. Certaines peintures du cloître de l'Abbaye de Santa Maria à Vezzolano, constituent, parce que remontant au début du XIV^e siècle, une exception²⁸.

L'intérêt des peintures de Chillon réside entre autres dans ses rapports avec des créations transalpines, rapports que nous avons tenté ici de défricher. On pourrait d'ailleurs envisager de les étudier parallèlement à ceux rattachant les peintures de la «Camera Domini» de Chillon (exécutées par Jean de Grandson, «pictor domini», entre 1342 et 1343), et certaines peintures murales du Palais des Papes d'Avignon. Notamment celles de la «Camera cervi» (ou «Chambre de la Garde-Robe») qui datent de 1343, et qui sont attribuées au «Pictor papae» Matteo Giovanetti, le peintre officiel de Clément VI²⁹. Les résultats d'une telle recherche permettraient d'étayer l'hypothèse discutée ci-dessus, qui tend à démontrer que Chillon, en tant que foyer de création, n'était pas si isolé qu'on pourrait le croire. En effet, l'isolement artistique dans lequel semblent aujourd'hui se trouver les peintures de la chapelle n'est que la conséquence d'événements postérieurs, parmi lesquels l'activisme iconoclaste des Réformés tient une place prépondérante. L'importance politique de la Maison de Savoie, particulièrement au XIV^e siècle, ne s'est en

27. Voir AA.VV., *Fresques et peintures murales en Pays de Savoie*, op. cit.

28. Voir Luigi MALLE, *Le Arti figurative in Piemonte*, t. 1, «Dalla Preistoria al Cinquecento», Turin, F. Casanova, (s.d.) [1973]. Costanza SEGRE MONTEL, «Pittura del Duecento in Piemonte» in *Il Duecento e il Trecento*, op. cit., p. 41-48 et Riccardo PASSONI, «Pittura del Trecento in Piemonte», *Ibid.*, p. 49-60.

29. E. CASTELNUOVO, *Un Pittore italiano alla Corte di Avignone*, Turin, Einaudi, 1962, p. 39.

effet pas seulement traduite par des contacts avec les pouvoirs temporels et spirituels, mais elle aboutit également à une sorte d'*émulation*, qui concerne les commanditaires aussi bien que les artistes. La commande d'œuvres prestigieuses (de par la personnalité de l'artiste et/ou de par l'ambition du programme) jouait en effet pour les premiers un rôle assurément non négligeable. C'est pourquoi nous avons abordé le problème des architectures peintes, qui, à notre sens, nécessite une réflexion basée sur une vision ne se limitant pas à une zone de création par trop étroite.

Laurent GOLAY