

## Les Alpes au début du XV<sup>e</sup> siècle : une *Kunstlandschaft* ?

PAR ENRICO CASTELNUOVO

Je suis bien conscient du fait que, d'un point de vue strictement méthodologique, il paraît insensé de parler des Alpes, c'est à dire de l'ensemble du domaine alpin – comme d'un paysage artistique, d'une *Kunstlandschaft* –, même ne s'agissant que d'une période donnée de son histoire, soit le début du XV<sup>e</sup> siècle. Il serait en effet absurde parler de paysage artistique à propos d'une région d'une superficie aussi étendue (à peu près 250.000 kilomètres carrés sur un front de plus de mille kilomètres), présentant des caractéristiques artistiques bien particulières dont certaines étaient toutefois communes à toutes les entités qui la composent, d'une aire enfin, où vivaient des populations bien distinctes, tant sur le plan de la langue, que sur celui de leur histoire, de leur culture et de leurs appartenances politiques. Et pourtant, je me souviens d'avoir écrit, il y a longtemps : « Peut-on parler d'un art des Alpes, d'un art alpin ? S'il y a un siècle dans le cas duquel on peut, à mon avis, parler légitimement d'un art alpin, c'est bien le XV<sup>e</sup> siècle »<sup>1</sup>). En m'interrogeant ainsi, je ne pensais pas, évidemment, à des caractéristiques spécifiques de la production artistique d'un supposé *homo alpinus* – s'il a jamais existé – mais à des réalisations concrètes.

Je me basais sur des éléments révélateurs de la grande vitalité artistique caractéristique de l'aire alpine au début du XV<sup>e</sup> siècle, dont témoignent la richesse et le grand nombre des monuments encore existants, pour présenter les résultats d'une recherche portant sur l'ensemble de la production artistique de la région, sans tenir compte des frontières politiques et de la ligne de partage des eaux.

Il me semblait que tout phénomène artistique surgissant à l'intérieur de cet espace et à cette époque était destiné à se répandre indifféremment sur les deux versants du massif alpin, indépendamment du tracé de la ligne de partage des eaux. Mais l'émergence des histoires de l'art dites « nationales » a eu pour conséquence que les recherches à ce sujet se sont souvent cantonnées à l'intérieur des frontières actuelles des états.

C'est un problème qui m'intéresse, je dirais même qui me hante depuis bien des années.

1) Enrico CASTELNUOVO, Les Alpes carrefour et lieu de rencontres des tendances artistiques au XV<sup>e</sup> siècle, dans : *Etudes de Lettres* 2,10 (1967), p. 13 qq.

En 1966, ma leçon inaugurale à l'université de Lausanne s'intitulait : *Les Alpes carrefour et lieu de rencontre des tendances artistiques au XV<sup>e</sup> siècle*<sup>2)</sup> et je suis revenu sur le sujet en 1979 en présentant, dans le cadre d'un colloque, à Zürich, une communication dont le titre était : *Pour une histoire dynamique des arts dans la région alpine au Moyen Âge*<sup>3)</sup>. Poursuivant dans le même sens, j'ai organisé plus récemment, en 2002, au château du Buonconsiglio, à Trente, une exposition qui avait pour thème l'ensemble de la région alpine : du Piémont et de la Savoie à la Carinthie et à la Slovénie, d'Aoste à Chambéry, à Innsbruck, à Ptuj (Pettau)<sup>4)</sup>.

Mais qu'est-ce, au juste, qu'une région ? S'agit-il uniquement d'un espace déterminé par des frontières naturelles ou s'agit-il également d'une construction historique plaquée sur une réalité chaotique ? C'est l'une des questions qu'ont posées, dans leur introduction, les organisateurs d'un colloque interdisciplinaire qui a eu lieu à Leeds en 1997<sup>5)</sup>.

Or, si une superficie aussi étendue que celle du Rhin supérieur (auquel ce colloque est consacré) était, autour de 1500, malgré les différences qu'elle abritait, perçue comme une région proprement dite, arborant des caractéristiques bien particulières et sans confusion possible avec celles de ses voisins par l'auteur anonyme d'un pamphlet réformateur<sup>6)</sup>, on peut se demander s'il existe des témoignages analogues tendant à démontrer, dans le cas des Alpes, l'émergence *ab antiquo* d'une prise de conscience d'une unité régionale. Il est indispensable, à ce propos, de citer le *De Alpibus Commentarius* de Josias Simler<sup>7)</sup>, tout en restant toutefois bien conscient du fait que les deux textes, celui de l'anonyme « Oberrheinischer Revolutionär » et celui de Josias Simler, sont difficilement comparables.

J'ai été surpris de constater que les historiens de l'art étudient la région des Alpes, uniquement sur le plan national, tandis que les géographes, les anthropologues ou les sociologues l'abordent dans un point de vue global et macro-régional. Or, il me semblait important de considérer les Alpes, non pas comme un simple lieu de passage mais comme un lieu de production artistique et, dans le même temps, comme un lieu de métissages culturels grâce, en particulier, à la présence de centres comme Saluces, Chambéry, Sion, Trente, Meran, Innsbruck, ainsi qu'à l'existence de cours de petite ou moyenne importance, princières ou épiscopales, ouvertes aux influences et aux artistes provenant des grands foyers culturels du moment, comme la Bourgogne, la Lombardie, ou la Bohême.

2) Publiée l'année suivante dans : *ibid.*

3) Dont le texte a paru dans : Enrico CASTELNUOVO, *Pour une histoire dynamique des arts dans la région alpine au Moyen Âge*, dans : *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 29 (1979), p. 265 qq.

4) *Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450*: Catalogo a cura di Enrico CASTELNUOVO et Francesca DE GRAMATICA, Trento, 2002.

5) *Regions and Landscapes, Reality and Imagination in Late Medieval and Early Modern Europe*, éd. par Peter AINSWORTH et Tom SCOTT, Oxford, 2000, p. 5.

6) *Ibid.*, p. 16 avec la bibliographie sur le « Oberrheinischer Revolutionär ».

7) Publié à Zürich en 1574.

« Der Kunstgeschichte ist ein Thema « Die Alpen » bisher unbekannt », remarquait il y a quarante ans ici même Hans Sedlmayr<sup>8)</sup>. Il s'agissait donc de l'explorer.

Le fait de parler d'un « art alpin » nécessite une explication. Je vais donc citer ce que j'ai écrit à ce propos il y a bien des années :

Peut-on également parler d'un style alpin ? Peut-on parler de la culture figurative alpine au XV<sup>e</sup> siècle en termes d'unité et d'individualité ? Peut-on affirmer que ses produits présentent des caractères homogènes qui les relie entre eux et qui les distinguent des produits des cultures de plaine ? La réponse à une question posée de manière si tranchée ne peut être que négative : des œuvres savoyardes, par exemple, présenteront toujours des liens plus étroits avec le langage artistique franco-flamand ou lombardo-piémontais qu'avec le langage des œuvres tyroliennes ou carinthiennes. Toutefois, malgré la diversité du lexique, le rapport syntaxique présente des ressemblances parfois surprenantes, des ressemblances qui nous permettent, par exemple, d'identifier immédiatement « l'agencement » de tel tableau ou de telle sculpture alpine, avant de les situer exactement dans leur pays d'origine. En réalité, dans ce véritable creuset de cultures que représente l'aire alpine au XV<sup>e</sup> siècle, la manière dont les éléments franco-flamands et lombards se sont combinés à Genève est sensiblement la même que celle qui caractérise la fusion d'éléments souabes et padouans à Bruneck ou à Innsbruck : les éléments singuliers peuvent bien appartenir à des systèmes stylistiques différents ; la manière de les combiner est souvent la même<sup>9)</sup>.

De ce point de vue, l'étude de la production artistique de cette aire géographique fragmentée et tourmentée, hérissée d'obstacles et de barrières apparemment insurmontables mais qui, souvent, et de manière surprenante, présentait des caractères uniformes dans le domaine de la culture figurative, pouvait apporter des éléments susceptibles de remettre en question les frontières et les classements traditionnels, et nous amener ainsi à penser différemment et à abandonner les voies toutes tracées et les lieux communs.

Depuis longtemps, sur les pas de Fernand Braudel, historiens et historiens de l'art ont recherché les caractéristiques communes des pays qui s'ouvrent sur la Méditerranée, les constantes, les circonstances et les routes maritimes qui les ont rapprochées. Sur le plan artistique, ces recherches ont donné lieu à des expositions mémorables, comme celles de Madrid et de Valence en 2001, consacrées à *El renacimiento mediterraneo*<sup>10)</sup>. Elles ont bien montré que, au XV<sup>e</sup> siècle, la Méditerranée occidentale, de la Catalogne à la Ligurie, de la

8) HANS SEDLMAYR, *Probleme der Kunst in der Alpen am Paradigma des karolingischen Mailand*, dans : *Die Alpen in der europäischen Geschichte der Mittelalters. Reichenau-Vorträge 1961-1962*, éd. par Theodor MAYER (Vorträge und Forschungen 10), Konstanz/Stuttgart, 1965, p. 49 qq.

9) CASTELNUOVO, *Les Alpes carrefour* (op. cit. note 1), p. 22 et sq.

10) *El Renacimiento Mediterraneo: viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza del 31 de enero al 6 de mayo de 2001; Valencia, Museu de Belles Arts de València del 18 de mayo al 2 de septiembre de 2001. Catalogue sous la direction de Mauro NATALE, Madrid, 2001.

Provence à la Sicile, de Naples à la Sardaigne, de Valencia à Pise, fut un lieu de rencontres où s'est élaboré un langage commun, bien reconnaissable en dépit des nuances et des accents régionaux. Ces enquêtes et ces expositions – celle de Madrid comme celles qui l'ont précédée<sup>11)</sup> – ont eu pour effet de modifier profondément les cadres de la géographie artistique, d'ouvrir et de dépasser les frontières des écoles nationales et régionales, de mettre en évidence, à travers les déplacements des artistes et des œuvres, une multiplication des rencontres et des échanges ou, au contraire, de montrer à quel point quelques artistes résistent aux courants majeurs de la production artistique.

Je voulais démontrer qu'une civilisation différente se juxtaposait à celle des ports et des côtes plus qu'elle ne s'y opposait, celle des vallées et des cols. De Nice à Saluces, de Turin à Thonon ou Chambéry, d'Aoste à Genève et Sion, de Chur à Innsbruck ou Trente, de Brixen à Salzburg et Graz, des liens culturels se sont tissés, des ressemblances se sont affinées.

Pourtant, Fernand Braudel a également écrit que la montagne n'était pas favorable à la grande histoire ou du moins qu'elle en accueillait les avantages avec réticence. Je peinais à adopter son point de vue, m'alignant plutôt sur celui de l'un de ses élèves, Jean François Bergier, pour qui : « La perméabilité des Alpes aux grands courants culturels ou économiques est une réalité permanente et stable, comme est stable et conservatrice, et même à un degré remarquable, la société alpine »<sup>12)</sup>.

En un mot, je me proposais d'éclairer la physionomie complexe de l'art du début du XV<sup>e</sup> siècle dans la région alpine, résultant pour ainsi dire d'un chassé-croisé d'influences du nord et du sud, comme de l'ouest et de l'est, et due à la *Mittelstellung* de cette région, c'est à dire, à sa position centrale comme aux rencontres des artistes et des œuvres que cette situation rendait possible.

Mon hypothèse de départ était que, pour de nombreuses raisons, la région alpine toute entière représente, pendant quelques décennies au début du XV<sup>e</sup> siècle, une sorte de « macro paysage artistique », caractérisé par cette *cross-fertilization*. C'est cette idée qui est à l'origine de l'exposition de 2002 sur « Il Gotico nelle Alpi 1350–1450 »<sup>13)</sup>.

Je me demandais si l'on pouvait parler des Alpes à cette époque comme d'une véritable zone charnière, non seulement entre le nord et le sud, mais également entre l'est et l'ouest, non seulement entre Dijon et Milan, mais aussi entre Milan et Prague. Je me demandais également si les principes générateurs de cette culture complexe qui caractérisait, à mon avis, le paysage artistique alpin provenaient non seulement des routes – à la fois suivant un axe nord-sud et est-ouest – mais également de ces seigneuries des routes qu'on a dans le passé appelées les *Paßstaaten*. L'expression vient de Friedrich Ratzel, le créateur de

11) Sur l'histoire de ces études voir MAURO NATALE, *El Mediterraneo que nos une*, dans : *ibid.*, p. 19 qq.

12) Jean-François BERGIER, *Genève et l'économie européenne de la Renaissance*, Paris, 1963.

13) Enrico CASTELNUOVO, *L'autunno del Medioevo nelle Alpi*, dans : *Il Gotico nelle Alpi* (op. cit. note 4), p. 17 qq.

l'anthropogéographie, qui l'a souvent employée rencontrant un grand succès pendant un certain temps. L'expression *Paßstaat* désignait les entités politiques qui se développèrent en s'efforçant de contrôler les cols, les voies de communication menant d'une vallée à l'autre travers de pas et d'autre des grands obstacles naturels et de la ligne de partage des eaux<sup>14</sup>). La Suisse est-elle un *Paßstaat* ? s'interrogeait Georg von Below et on connaît bien les interprétations et les controverses qui ont surgit autour de la signification et des conséquences de l'ouverture du Gothard.

Bien que d'origines différentes, ces seigneuries se sont trouvées confrontées à des problèmes semblables. Certaines parvinrent à les surmonter tandis que d'autres, au contraire, échouèrent. Si l'entreprise des comtes de Savoie réussit, celle des Dauphins de Viennois échoua en partie. En effet, ils contrôlaient le Montgenèvre et la haute vallée de Suse mais ne parvinrent pas à étendre leur domination plus bas vers la plaine. Les comtes du Tyrol contrôlaient les deux versants de la chaîne alors que les évêques de Salzbourg, ne rencontrèrent qu'un succès partiel dans leur ambition d'exercer un contrôle complet sur les routes alpines qui menaient du Salzkammergut, au Tyrol où à la Carinthie.

Ces *Paßstaaten* offraient souvent un terrain propice aux rencontres entre les différentes cultures et les routes favorisaient la circulation d'artistes et de modèles d'origines diverses.

Au cours du XV<sup>e</sup> siècle, certaines villes alpines ont joué un rôle considérable dans l'histoire de l'art européen en dépit de ce que l'on pourrait imaginer sur la base de leurs dimensions réduites et du nombre extrêmement modeste de leurs habitants. À quelques exceptions près, comme Trente et Genève qui oscillaient entre 5000 et 6000 habitants, elles ne comptaient guère plus de 2500 âmes. Si Chambéry en comptait entre trois et quatre mille, Meran et Lienz, les deux capitales respectives des comtes du Tyrol et de ceux de Görz, en comptaient à peine plus de 1000, Thonon ou Brixen autour de 1500–1600, Bozen et Innsbruck environ 2000<sup>15</sup>).

Les cours princières ou épiscopales ont certes joué un rôle primordial mais la richesse de certaines villes marchandes également, comme c'est le cas de Bozen, où banquiers et marchands virent dans des investissements symboliques une légitimation de leur rang. Je citerai en exemple l'église des dominicains décorée au XIV<sup>e</sup> siècle par une famille de banquiers d'origine toscane et transformée, par la multiplication des blasons, en une sorte de mausolée familial<sup>16</sup>). La décoration du château de Runkelstein/Castel Roncolo où les

14) Albrecht HAUSHOFER, *Paß-Staaten in den Alpen: mit 6 Skizzen*, Berlin, 1928.

15) Jon MATHIEU, *Geschichte der Alpen 1500–1900: Umwelt, Entwicklung, Gesellschaft*, Wien/Köln, 1998 ; Gian Maria VARANINI, *Città alpine del tardo medioevo*, dans: *Il Gotico nelle Alpi* (op. cit. note 4), p. 35 qq.

16) Voir Trecento. *Gotische Maler in Bozen*, Bozen, 2000, et *Atlas Trecento. Gotische Maler in Bozen*, sous la direction de Andrea DE MARCHI et autres, publiés respectivement à Trento en 2000 et 2002.

Vintler voulurent afficher leurs lettres de noblesse, à travers la richesse et la variété des thèmes chevaleresques illustre le même phénomène<sup>17)</sup>.

À la fin du XIV<sup>e</sup> et au début du XV<sup>e</sup> siècle, l'aire alpine se trouve confrontée à une situation nouvelle: l'apparition triomphale d'un style cosmopolite, à la fois riche et complexe, qui allait se répandre de manière irrésistible dans la région, sur les parois des salles baronales, des châteaux, dans les cloîtres et dans les grandes églises, aussi bien que dans les plus humbles chapelles. Le phénomène n'est pas typiquement alpin, comme l'indique suffisamment la désignation même du nouveau style « gothique international ». Le nouveau langage de 1400 s'impose un peu partout en Europe, où il se répand avec une rapidité sans pareille. Il jouit d'un accueil particulièrement favorable, pour ne pas dire enthousiaste, dans la région alpine, où il allait se maintenir particulièrement longtemps. Le morcellement des seigneuries féodales, et, par conséquent, la multiplication des centres de commandes artistiques, les crises traversées à cette période par les organisations centralisatrices – de la papauté à l'empire et au royaume de France – l'importance limitée des groupes bourgeois dans les villes, l'intégration de ces mêmes groupes dans les organes du pouvoir princier et seigneurial: tous ces éléments ont fait du domaine alpin une terre d'élection du « gothique international ». À cette époque, petits et grands seigneurs pensent connaître un nouvel âge d'or et parvenir à faire revivre les fastes du passé. C'est ainsi que, dans toutes les cours alpines, les investissements artistiques deviennent à la mode.

Un autre phénomène favorisa l'émergence du gothique international dans la région alpine et assura sa pérennité. On assista au cours du XV<sup>e</sup> siècle à une véritable explosion de piété populaire. À cette époque, des chapelles et des oratoires, même situés dans les vallées les plus reculées, reçurent une nouvelle décoration. La démarche fut rendue possible par une amélioration de la situation économique et encouragée par l'Église qui voyait dans ces sermons figurés un moyen efficace de combattre l'hérésie. Les fresques, datant de la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> et des débuts du XVI<sup>e</sup>, qui décorent l'intérieur et l'extérieur d'églises et de petites chapelles éparpillées par monts et par vaux dans le Briançonnais et la Vallée de Susse en sont un signe frappant<sup>18)</sup>. Le même phénomène se reproduisit à travers tout l'arc alpin, d'ouest en est, des Alpes Maritimes à la Carinthie et à la Slovénie. Il s'agit en général de fresques qui mettent en scène des sujets tels que la vie et la passion du Christ,

17) Schloss Runkelstein. Die Bilderburg, éd. par André BECHTOLD, Bozen, 2000 ; sur le problème de la création d'une identité nobiliaire à travers les investissements artistiques voir: Showing Status. Representation of Social Position in the Late Middle Age, éd. par Wim BLOCKMANS et Antheun JANSE, Turnhout, 1999 ; Wim DE CLERCQ, Jan DUMOLYN et Jelle HAEMERS, « Vivre Noblement ». Material Culture and Elite Identity in Late Medieval Flanders, dans: Journal of Interdisciplinary History 37 (2007) pp. 1–31.

18) Gabrielle SENTIS, L'art du Briançonnais, vol. 1: La peinture au XV<sup>e</sup> siècle, Gap, 1970 ; Valle di Susa. Arte e Storia dall'XI XVIII secolo al, éd. par Giovanni ROMANO, Torino 1977, voir particulièrement: Elena Rossetti BREZZI, La pittura in Valle di Susa tra la fine del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento, dans: ibid. 181 qq. ; Peintures murales des Hautes-Alpes, éd. par Chantal DESVIGNES-MALLET (Cahiers de l'Inventaire 7), Aix-en-Provence, 1987 ; sur les peintures murales du XV<sup>e</sup> siècle dans les églises de la région alpine voir surtout les recherches de Dominique RIGAUX et de Simona BOSCANI.

les légendes de saint Georges, de saint Antoine, de saint Sébastien ou de saint Jean Baptiste. De Notre-Dame de la Fontaine près de la Brigue, de Nice où le *pictor et presbyter* Giovanni Canavesio signa en 1492 un cycle monumental aux chapelles de Lanslebourg ou de Lanslevillard en Savoie, de San Benigno Canavese dans le Piémont à la petite église de Bergun sur la route de l'Albulapass dans les Grisons, à l'église de St. Georg ob Tösens, à Serfaus dans la vallée supérieure de l'Inn dans le Tyrol, où *Max maller von Innspruck* (Marx Danauer) signa en 1482 un vaste cycle mural, à Gerlamoos où à Thörl en Carinthie, où travaille Thomas von Villach, partout on retrouve les mêmes scènes dans lesquelles certains épisodes sont constamment préférés à d'autres. Ces phénomènes n'appartiennent pas exclusivement à l'aire alpine et ils ne sont pas suffisants pour justifier l'appellation de paysage artistique unitaire.

La *cross-fertilization* dont j'ai parlé tout à l'heure constitue un élément essentiel de ce processus. Voyons de près deux cas qui me semblent significatifs à cet égard, et qui se situent l'un à l'est et l'autre à l'ouest de la chaîne des Alpes.

Le premier concerne la cour épiscopale de Georg von Liechtenstein, évêque de Trente à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>). Ce prélat appartenait à une grande famille aristocratique de la Moravie. Avant d'être nommé à Trente il avait été, dès 1381, prévôt de Saint-Étienne de Vienne, église qui n'était pas encore une cathédrale mais une collégiale au centre des intérêts des Habsbourg dont elle attirait les commandes artistiques ; il occupait donc la charge ecclésiastique la plus importante de cette capitale en plein essor. Georg arriva à Trente en 1391. Il était amateur d'art et acheta au prix fort des tapisseries venant de France. Il était également bibliophile et réunit au château du Buonconsiglio une belle bibliothèque riche en manuscrits enluminés. Nous connaissons une liste très sommaire de ces manuscrits, rédigée au moment où le comte du Tyrol et duc d'Autriche, *Friedrich mit der leeren Tasche*, s'emparèrent de ces biens<sup>20</sup>). Parmi ces livres, figurait un *Tacuinum sanitatis*, – aujourd'hui à la Nationalbibliothek de Vienne (Cod. ser. nov. 2644) provenant du château d'Ambras – somptueusement illustré par des enlumineurs lombards qui travaillaient au château de Pavie pour les Visconti<sup>21</sup>). Cette sorte d'encyclopédie hygiénico-sanitaire contient des représentations très naturalistes de la cueillette des fruits, des travaux des champs, de phénomènes naturels, de la préparation, de la vente, de la consommation des aliments et de leurs effets, proposant, dans le même temps, un extraordinaire répertoire d'images et de modèles. L'évêque fut aussi un commanditaire remarquable qui fit réaliser de somptueux objets liturgiques par les orfèvres de la ville. En connaisseur raffiné, venant de Bohême, il

19) Sur Georg von Liechtenstein voir Jakob von FALKE, *Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein*, vol. 1, Wien, 1869, p. 394 ; Evelin WETTER, *Il mondo di Giorgio di Liechtenstein. L'internazionalità come programma*, avec une riche bibliographie, dans : *Il Gotico nelle Alpi* (op. cit. note 4), p. 323 qq.

20) Le document se trouve aux Archives de Trento (Archivio del principato vescovile. Sezione latina, capsula 17, n. 25). Voir la notice de WETTER, *Il mondo di Giorgio di Liechtenstein* (op. cit. note 19), p. 528 et sq.

21) Betty KURTH, *Ein Freskenzyklus im Adlerturm zu Trient*, dans : *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege* 5 (1911), p. 9 qq., particulièrement p. 83 et sq.

savait apprécier la beauté des broderies et fit venir à Trente des brodeurs pragois fort habiles pour décorer ses vêtements liturgiques représentant les histoires de saints martyrs vénérés dans la région<sup>22</sup>). Georg de Lichtenstein fut également un bâtisseur qui transforma l'aspect de l'ancien château épiscopal en y introduisant des nouveautés architecturales telles que les fenêtres à croisée. Il s'appropriâ une tour de l'enceinte de la cité, la Tour de l'Aigle, pour en faire une sorte de *buen retiro*, de *studiolo*. Pour la décorer, il l'évêque fit appel à un compatriote. En effet, ce *magister Wincelaus pictor... de partibus teutonicis*, qu'il recommanda en 1397 aux chanoines de la cathédrale pour qu'ils lui procurèrent une habitation près de la tour de l'Aigle qu'il allait décorer de fresques<sup>23</sup>), et que le livre de la confrérie de l'Arlberg mentionne comme étant *Wencla, meins Herrn von Trient maler*, était sans doute originaire de Bohême.

La décoration de la tour est en partie détruite mais au second étage du bâtiment est conservé un ensemble extraordinaire, le cycle des mois – un chef-d'œuvre du gothique international européen – où les différents travaux et occupations des mois sont représentés sur le fond d'un paysage variant selon les saisons<sup>24</sup>). À la qualité de cet ensemble, on voit bien que le peintre venu de l'est avait pu admirer et étudier les enluminures du *Tacuinum* de l'évêque tout comme, probablement, celles d'un autre *Tacuinum*, en possession d'une dame de la famille Visconti, Viridis, épouse de Léopold III d'Autriche. Celle-ci avait apporté le manuscrit à *Schloss Tyrol*, près de Meran, pas très loin de Trente, comme probablement, les tentures très coûteuses provenant de France. Georg von Liechtenstein fut emprisonné et chassé de Trente en 1407 suite à une révolte populaire fomentée par *Friedrich mit der leeren Tasche* qui en profita pour faire valoir ses droits sur les terres de l'évêque et s'approprier ses trésors.

La présence, à Trente, d'un peintre originaire de Bohême mettant à jour sa culture grâce à la sensibilité de l'évêque pour les nouveautés lombardes (et françaises) constitue un exemple du phénomène que j'ai appelé *cross-fertilization*. La cour d'Amédée VIII de Savoie offre un cas similaire.<sup>25</sup>)

22) Evelyn WETTER, I ricami boemi dei paramenti per la consecrazione a vescovo di Giorgio di Liechtenstein, dans: Studi Trentini di Scienze Storiche sezione 2 75–77 (1996–98), p. 7 qq.

23) Emanuele CURZEL, Venceslao pittore a Trento. Un nuovo documento per l'attribuzione dei « Mesi » di Torre Aquila?, dans: Il Gotico nelle Alpi (op. cit. note 4), p. 339 et qq. et 524 et sq.

24) Enrico CASTELNUOVO, I mesi di Trento. Gli affreschi di Torre Aquila e il gotico internazionale, Trento, 1986; Francesca DE GRAMMATICA, Il ciclo dei mesi di Torre Aquila, dans: Il Gotico nelle Alpi (op. cit. note 4), p. 343 qq.

25) Guido CASTELNUOVO et Marie-Aude DERAGNE, Peintres et ménétriers à la cour de Savoie sous Amédée VIII, dans: Les regards croisés. Échanges franco-italiens au XV<sup>e</sup> siècle, éd. par Nicoletta GUIDOBALDI, Paris, 2002, p. 31 qq.; Catalogue de l'exposition Corti e città. Arte del Quattrocento nelle Alpi Occidentali (Torino, Février-Mai 2006), éd. par Enrica PAGELLA, Elena ROSSETTI BREZZI et Enrico CASTELNUOVO, Milano, 2006; Simonetta CASTRONOVO, Artisti, artigiani e cantieri alla corte di conti di Savoia tra Amedeo V e Amedeo VII, dans: L'affermarsi della corte sabauda. Dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia fra tardo medioevo e prima età moderna, éd. par Paola BIANCHI et Luisa Clotilde GENTILE, Torino, 2006,

Ici, on assiste, en l'espace de quelques années, à l'arrivée d'un peintre vénitien, Gregorio Bono, et d'un sculpteur flamand venant de la cour de Bourgogne, Jean de Prindall, ainsi qu'à l'éclosion du génie d'un grand enlumineur, Jean Bapteur de Fribourg.

Il était assez fréquent de voir des sculpteurs et des peintres originaires de Flandres, ce richissime réservoir d'artistes, travailler dans des cours princières, loin de leur patrie. Ce fut le cas aux cours de Charles VI à Paris, de Philippe le Hardi à Dijon et de Jean de Berry à Bourges. À propos de la rencontre d'artistes du sud et du nord, qui constitue un phénomène typiquement alpin, dans la mesure où les Alpes en ont été le théâtre, il conviendrait d'utiliser l'expression de *cross-fertilization* car il ne s'agit pas de simples rencontres d'individus mais bien d'échanges de formules, de modèles, d'idées.

Considérons tout d'abord le cas d'un artiste qui fit inlassablement la navette entre Turin, Genève et Thonon, résidence d'Amédée VIII, le turinois Giacomo Jaquerio<sup>26</sup>). En 1401, il devait être à Genève car une xylographie du XVI<sup>e</sup> siècle reproduit le détail d'une fresque aujourd'hui disparue de l'église des Dominicains de cette même ville (représentant des ecclésiastiques en enfer, faisant, sans doute, partie d'un Jugement dernier), accompagnée de l'inscription suivante :

Haec dipinxit Jacobus Jaqueri de civitate Taurini Pedemontio  
anno domini millesimo quattrocentesimo primo.

On retrouve ensuite Giacomo Jaquerio à Turin où il a travaillé pour les princes d'Achaïe, une branche de la famille de Savoie. En 1411, il est de nouveau à Genève et peint pour Amédée VIII deux tableaux à l'effigie de saint Maurice. En 1412 Giacomo Jaquerio est appelé d'urgence à Ripaille, une autre résidence d'Amédée pour restaurer deux tableaux arrivés endommagés de Gênes : *Magistrum Jacobum Jaquerii pictorem ut veniret ad Ripallam ad dominum*. C'est de ces années-là que datent les peintures murales de la chapelle des Macchabées à la cathédrale de Genève où le cardinal Jean de Brogny avait fait ériger son tombeau. Par la suite, Giacomo Jaquerio retourne au Piémont et se met au service de Louis, prince d'Achaïe. Il est alors mentionné comme *pictor illustris domini nostri principis*. Il reste à Pignerol, résidence du prince, jusqu'à la mort de celui-ci en 1418. En 1426-27, nous

pp.115-143, Frédéric ELSIG, Les courants d'influence dans la peinture savoyarde du XV<sup>e</sup> siècle dans : Entre l'Empire et la mer. Tradition locales et échanges artistiques, éd. par MAURO NATALE et SERENA ROMANO, Roma, 2007, pp. 215-246 ; ENRICO CASTELNUOVO, Voyages d'artistes, voyages d'œuvres : ou la quête des étoiles, dans : *ibid.*, pp 1-10.

26) ANDREINA GRISERI, Jaquerio e il realismo gotico in piemonte, Torino, 1966 ; ENRICO CASTELNUOVO et GIOVANNI ROMANO, Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale, Torino, 1979, ENRICO CASTELNUOVO, Postlogium Jaquerianum, dans : Revue de l'Art 52 (1981), p. 41 qq. ; GIOVANNI ROMANO, Tra Francia e Italia. Note su Giacomo Jaquerio e una proposta per Enguerrand Quarton, dans : Hommage à Michel Laclotte : Études sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance, Milano, 1994, p. 173 qq. ; ENRICO CASTELNUOVO, Alla corte dei duchi di Savoia, dans : Il Gotico nelle Alpi (op. cit. Note 4), p. 205 qq. particulièrement 211 qq.

retrouvons Giacomo Jaquerio comme peintre du duc, chargé par Amédée VIII de l'embellissement du château de Thonon dont il décore la chapelle, comme l'atteste un document de paiement qui mentionne :

Magistro Jacobo Jaquerii de Taurino pictori domini nostri quia pinxit capellam domini  
predicti apud thononum.

Entre 1428 et 1430, il se partage entre Genève et Turin où, par la suite, il résidera jusqu'à sa mort, en 1453 ; bien qu'il soit probablement revenu à Genève entre 1442 et 1444 pour diriger l'équipe chargée de décorer les parois de la chapelle de Tous-les-Saints dans l'église de Saint-Gervais<sup>27)</sup>.

Le cas de Giacomo Jaquerio aux voyages si fréquents à travers les Alpes est emblématique de la vie d'un artiste alpin. Il ne s'agissait pas seulement de changer d'endroit mais, d'une certaine manière, de changer de contexte artistique, en passant d'un pays plutôt attiré par les modèles lombards, comme le Piémont du début du XV<sup>e</sup>, à un autre plutôt tourné vers le nord. La grand-mère d'Amédée, Bonne de Bourbon, avait fait appel à un architecte-charpentier du nord, Jean de Liège *Magister castrorum Sabaudiae comitatus* qui, en 1387, avait signé de son nom et de son image les stalles de Saint-François de Lausanne<sup>28)</sup>. Quant à Amédée VIII, en plus de Jaquerio qui travaillait pour lui à Thonon et à Ripaille, il avait également à son service Jean de Prindall<sup>29)</sup> ; sculpteur flamand dont nous découvrons pour la première fois le nom en 1372 parmi les membres de la guilde des sculpteurs de Bruxelles et qui, par la suite, à partir de 1390, s'établit à Dijon aux côtés de Klaus Sluter. En 1409, il est à Chambéry où il dirige la décoration de la nouvelle chapelle du château et, en 1415, à Genève où il termine le tombeau du Cardinal de Brogny. Jusqu'en 1424 il réalise en alternance des travaux à la chapelle du château Chembéry et d'autres commandes d'Amédée VIII. Il est possible que Jean de Prindall ait travaillé à la décoration du portail de l'église collégiale de Sainte-Marie della Scala de Chieri et qu'il soit l'auteur d'une admirable Vierge

27) Enrico CASTELNUOVO et Théo-Antoine HERMANÈS, La peinture, dans : Les Pays Romands au Moyen Age, éd. par Agostino PARAVICINI-BAGLIANI et autres, Lausanne, 1997, p. 517 sqq, et particulièrement p. 538 ; Philippe BROILLET et Nicolas SCHÄTTL, dans Les monuments d'art et d'histoire du canton de Genève, vol. 2 : Genève, Saint-Gervais, Du Bourg au quartier, Bern, 2001, p. 123 qq.

28) Philippe BROILLET et Nicolas SCHÄTTL, Jean de Liège, un architecte au service de la Savoie à la fin du Moyen-Age, dans : L'Histoire en Savoie-Magazine 4 (1994), p. 2 qq.

29) Sur Jean de Prindall voir récemment : Corinne CHARLES, Stalles sculptées du XV<sup>e</sup> siècle. Genève et le Duché de Savoie, Paris, 1999, p. 77 sqq et passim ; Giovanni ROMANO, Schede, dans : Tra Gotico e Rinascimento Scultura in Piemonte, éd. Par Enrica PAGELLA, Torino, 2001, p. 72 qq. ; ID., Il Piemonte occidentale e l'Oltralpe : 1300-1470. Frammenti di un profilo critico, dans : Gotico sulle vie di Francia, éd. par Enrica Pagella, Siena, 2002 p. 19 qq. ; Laura CAVAZZINI, Tra Fiandre, Francia e Valle Padana. Percorsi internazionali della scultura fra Tre e Quattrocento, dans : Il Gotico nelle Alpi cit. (op. cit. Note 4), p. 187 qq.

à l'enfant placée dans la lunette de ce portail<sup>30</sup>. Dans ce cas, Jean de Prindall aurait travaillé au service d'Amédée VIII – qui avait le patronage de deux chapelles de la collégiale – sur les deux versants des Alpes, comme c'était le cas pour Jaquerio.

Le troisième artiste à travailler à la cour d'Amédée est Gregorio Bono (il y reste de 1413 à 1434)<sup>31</sup>. Aucune œuvre ne peut être attribuée avec certitude à ce peintre vénitien qu'un document de 1413 désigne comme *familiarem, servitorem et pictorem nostrum domesticum*, mais des documents nous prouvent que Gregorio Bono a été chargé durant de longues années de la décoration de l'église abbatiale de Hautecombe, le Panthéon, le Saint-Denis de la dynastie sur le lac du Bourget, non loin de Chambéry, ainsi que de bien d'autres tâches, comme à la chapelle du château de Chambéry dans les années mêmes où Jean de Prindall en dirigeait la décoration plastique. Envoyé par Amédée VIII à Lyon en 1416 pour dessiner les portails de la cathédrale Saint-Jean, puis en 1419 en Avignon, Gregorio Bono resta à Chambéry même quand il n'était plus au service du duc et, en 1440, nous retrouvons son nom associé à celui d'un peintre et maître verrier bavarois du diocèse de Eichstätt, Hans Witz, *nunc habitator Chamberiaci*. La même Hans Witz travaillera par la suite à Thonon, la résidence des ducs, à Genève et, bien plus tard à Milan, à la cour de Gian Galeazzo Sforza où un document de 1478 parle de lui comme étant *Johannes Sapientis sabaudiensis pictor insignis*.

Quant à Jean Bapteur<sup>32</sup> de Fribourg, l'un des grands génies picturaux de son temps, son nom apparaît dans les documents en relation avec un voyage diplomatique en Italie entrepris entre avril et juillet 1427 par Manfred de Saluces, maréchal de Savoie. Bapteur faisant partie de l'ambassade tout comme le musicien de cour, Étienne de Ferrières. Le voyage offrit au peintre, qui appartenait déjà évidemment à l'entourage du duc, l'occasion de visiter différentes villes de l'Italie du nord et du centre dont Milan, Padoue, Venise, Ferrare, Bologne, Florence, Rome et Sienne. L'année suivante, nous retrouvons son nom en relation avec la décoration d'un manuscrit de l'Apocalypse commandé par Amédée : à partir de 1429 son nom est suivi dans les documents de la mention de *pictor domini*. La décoration de l'Apocalypse de Savoie, un des chefs-d'œuvre de l'enluminure du XV<sup>e</sup> siècle (aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Escorial), fut interrompue en 1434, lorsque le duc

30) Voir la notice de Silvia PIRETTA, *Madonna col Bambino detta Madonna del melograno*, dans : *Il Gotico nelle Alpi* (op. cit. Note 4), p. 556 qq.

31) Les documents fort nombreux conservés sur l'artiste publiés par Auguste DUFOUR et François RABUT, *Les peintres et la peinture en Savoie du XIII au XIX<sup>e</sup> siècle*, dans : *Mémoires et Documents publiés par la société Savoisienne d'Histoire et d'Archéologie* 12 (1870), pp 4 qq., et rassemblés dans les notices transcrites par Alessandro BAUDI DI VESME, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal 16. al 18. secolo*, vol. 4, Torino, 1982, concernent tous des œuvres disparues. Pour les hypothèses récentes sur ce peintre voir *Il Gotico nelle Alpi* (op. cit. Note 4), p. 210 sq., 492 sq.

32) Sur Bapteur voir dernièrement Giovanna SARONI, *La Biblioteca di Amedeo VIII. di Savoia*, Torino 2004, passim et particulièrement p. 78 qq. et Laurence RIVIÈRE CIAVALDINI, *Immaginaire de l'Apocalypse*, Paris, 2007.

abandonna ses charges et se retira avec six de ses compagnons à Ripaille, mais reprise plus tard, au temps du duc Charles, par Jean Colombe.

Faisant partie de l'entourage d'Amédée depuis 1427, Bapteur a pu rencontrer et voir à l'œuvre le Vénitien Gregorio Bono et le Piémontais Giacomo Jaquerio, et prendre connaissance des sculptures de Jean de Prindall, mort vraisemblablement depuis peu, sans parler de la riche bibliothèque du duc où se trouvait l'Apocalypse anglaise du XIII<sup>e</sup> siècle qu'on dut lui donner comme modèle, ainsi que bien d'autres livres enluminés. Son art, visiblement marqué par son voyage en Italie (comme le prouvent des emprunts évidents à des œuvres qu'il a dû voir à Sienne), se développa à partir du langage gothique international d'artistes tels que le Maître de Boucicaut. On y reconnaît également de subtiles allusions à la nouvelle peinture flamande, en particulier à l'œuvre du Maître de Flémalle. On lui confia plusieurs tâches en plus de l'enluminure. Ainsi dirigea-t-il un atelier cosmopolite chargé de la décoration de la chapelle et de la nouvelle *aula* du château de Thonon à l'occasion des funérailles du fils du duc. On s'en remit à lui d'une part pour peindre les sculptures et les armes du *très redoubte seigneur de Savoie* sur les murs des villes, comme d'autre part pour dessiner des habits et des costumes et peindre des objet d'ameublement. En somme, il assumait les tâches habituelles d'un *Hofmaler*.

Ces deux exemples de Trente et de Thonon-Chambéry montrent bien les interférences qui caractérisent le panorama artistique des cours alpines au XV<sup>e</sup> siècle. Tout ceci n'est évidemment pas suffisant pour que l'on puisse parler d'une *Kunstlandschaft* dans le sens traditionnel du terme. Il faut, pour pouvoir le faire, qu'une tradition s'affirme, qu'un langage issu de cette tradition bénéficie d'une vaste diffusion et soit adopté sur une grande échelle. Or, si l'on peut aisément vérifier l'influence exercée par le Maître Winceläus dans la région de Trente et plus loin dans le Tyrol méridional ou celle de Giacomo Jaquerio dans le Piémont alpin et en Savoie, il sera par contre difficile de faire entrer ces deux langages dans une *Kunstlandschaft* unitaire.

Je reviens, ici, à ce que j'ai affirmé tantôt. Il ne s'agit pas, dans le cas qui nous occupe, d'une unité d'ordre lexical mais plutôt d'ordre syntaxique. Ce qui, à mon avis, caractérise la *Kunstlandschaft* alpine au XV<sup>e</sup> siècle – qui est, si vous me passez l'expression, une *ideale Kunstlandschaft* – est sa capacité à susciter des rencontres d'artistes et de systèmes formels, de même que son aptitude à constituer plus qu'un simple lieu de rencontre, un véritable creuset, berceau d'une longue tradition.