



Géographie artistique : remarques historiographiques et méthodologiques à propos de la peinture dans le duché de Savoie à la fin du Moyen Âge

Frédéric Elsig

Dans un ouvrage récent, nous avons proposé une réflexion sur la géographie artistique à travers l'étude des arts produits dans le duché de Savoie à la fin du Moyen Âge, c'est-à-dire sur un territoire qui, aujourd'hui divisé entre trois pays (Suisse, France et Italie), constitue alors un état au cœur de l'Europe et se présente ainsi comme un laboratoire idéal pour analyser les mécanismes propres à la circulation des œuvres et des artistes¹. Les lignes qui suivent ont pour objectif de poursuivre la réflexion à travers quelques remarques historiographiques et méthodologiques.

Remarques historiographiques

La peinture produite dans le duché de Savoie à la fin du Moyen Âge nous est parvenue de manière disparate, en raison de l'histoire propre à chacune des parties composant le territoire envisagé. Dans le Pays de Vaud et à Genève, l'iconoclasme réformé l'a fait en grande partie disparaître dès le milieu des années 1530². Dans les terres restées catholiques, les vagues de destruction et de dispersion successives (la modernisation liturgique de la Contre-Réforme, le vandalisme révolutionnaire, l'industrialisation) ont agi de manière inégale. Alors que la Savoie garde très peu de traces, le Piémont conserve un patrimoine abondant. Comment expliquer cette disparité ? Pour y répondre, il convient de se pencher

1 Frédéric Elsig, *La peinture dans le duché de Savoie à la fin du Moyen Âge (1416-1536)*, Milan 2016.

2 Cécile Dupeux, Peter Jezler et Jean Wirth (dir.), *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale*, cat. exp. Berne, Historisches Museum / Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Paris 2001.

sur l'historiographie, conditionnée par le découpage des frontières politiques et que nous proposons de diviser en quatre périodes : prénationaliste, protonationaliste, nationaliste et supranationaliste.



- 1 Konrad Witz, *L'évêque François de Metz présenté par saint Pierre à la Vierge*, 1444, huile sur panneau, détail, Genève, Musée d'art et d'histoire

Durant la période prénationaliste, qui correspond à l'Ancien Régime (pendant lequel le duché de Savoie devient le royaume de Piémont-Sardaigne dès 1713), la conservation des monuments médiévaux procède de deux motivations qui peuvent parfois se conjurer: l'une dévotionnelle, l'autre documentaire. La première s'observe notamment dans la chapelle des cordonniers de la cathédrale de Turin, totalement réaménagée dans un style baroque en 1669-1670 et qui conserve, pour des raisons dévotionnelles, un retable

peint vers 1502–1504 par Giovanni Martino Spanzotti et Defendente Ferrari, transformé à cette occasion. Un autre cas est fourni par le *Portrait du bienheureux Amédée de Savoie*, une fresque réalisée vers 1475 par Antoine de Lonhy (ou un peintre proche de lui) sur un pilastre de l'église San Domenico de Turin et que l'on déplace au début du XVII^e siècle sur un autel, complètement réaménagé en 1782 par le roi Victor Amédée III de Savoie. Dans ce cas, la motivation dévotionnelle se double d'une motivation documentaire et généalogique qui, en lien direct avec une volonté de légitimation dynastique, met en évidence un intérêt particulier pour les effigies historiques, comme on peut l'observer également dans le royaume de France avec le recueil de Roger de Gaignières³.

Durant la période protonationaliste, qui correspond à l'aube des nations (de la Révolution à l'Unité italienne), la première redécouverte des « primitifs » est amorcée notamment par la *Storia pittorica della Italia* de Luigi Lanzi (1796), qui met à l'honneur la personnalité de Macrino d'Alba et signale quelques noms de peintres connus seulement à travers les archives, comme Gregorio Bono et Nicolas Robert⁴. C'est le moment où apparaissent les premiers musées, comme le Musée Rath à Genève (1826) et la Reale Galleria à Turin (1832), laquelle conserve de plus en plus de « primitifs », d'abord toscans puis locaux. Un cas particulièrement significatif est constitué par les volets du retable du maître-autel de la cathédrale Saint-Pierre de Genève, transférés en 1843 de la Bibliothèque de l'Académie au Musée Rath et attribués de manière arbitraire à Gregorio Bono, en changeant de statut : de documents historiques (en tant que trophées de la Genève catholique) à de véritables œuvres d'art, alors bien isolées dans les collections genevoises mais considérées (en raison du paysage de la *Pêche miraculeuse*) comme des préfigurations de l'« école genevoise » de peinture (François Diday, Alexandre Calame)⁵.

Durant la période nationaliste (de l'Unité italienne à la Seconde Guerre mondiale), la « seconde redécouverte des primitifs » s'exprime d'une part à travers la recherche archivistique, conditionnée par le découpage politique du territoire⁶, d'autre part à travers un marché de l'art en pleine effervescence. Celui-ci, qui rend nécessaire l'activité des connaisseurs (Giovanni Battista Cavalcaselle, Pietro Toesca, etc.) et met à l'honneur des personnalités à peine redécouvertes (Defendente Ferrari en 1876, Giovanni Martino Spanzotti en 1899), alimente des musées tels que le Museo Civico de Turin et plusieurs expositions nationales, comme la *Mostra d'Arte antica* de Turin (1880) et l'*Exposition nationale suisse de Genève* en 1896, durant laquelle on redécouvre la personnalité de Konrad Witz (fig. 1),

3 Anne Ritz-Guilbert, *La collection Gaignières. Un inventaire du royaume au XVII^e siècle*, Paris 2016.

4 Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1796, p. 351.

5 Jean-Jacques Rigaud, *Recueil de renseignements relatifs à la culture des Beaux-Arts à Genève*, Genève 1845, p. 33-34.

6 Par exemple Auguste Dufour et François Rabut, « Les peintres et les peintures en Savoie du XIII^e au XIX^e siècle. Supplément », dans *Mémoires et documents publiés par la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie* XII, 1870, p. 7-302.

appelé à être considéré très vite comme le père de la peinture suisse⁷. Par ailleurs, une attention nouvelle est donnée à la conservation et à la restauration des monuments médiévaux, comme l'illustre notamment l'activité d'Alfredo d'Andrade dans le Piémont⁸.

Au sein de la période nationaliste, nous pouvons distinguer deux phases : l'une, internationaliste (entre la fin du XIX^e siècle et la Première Guerre mondiale) ; l'autre, régionaliste (l'entre-deux-guerres). Durant la phase internationaliste, l'accent est mis sur les relations entre les différentes nations et sur des modèles culturels qui traversent les frontières, comme la « gothicité internationale », notion forgée en 1889 par Louis Courajod⁹, conservateur des sculptures au musée du Louvre, de manière à désigner le primat du modèle français par rapport à la Renaissance italienne. Ceci explique l'attention portée d'une part aux peintres « étrangers » au sein du duché de Savoie dans les articles publiés par Conrad de Mandach dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1907 à 1918¹⁰ ou dans la conférence tenue par Lisetta Motta Ciaccio à l'occasion du Congrès international d'histoire de l'art organisé par Aby Warburg à Rome en 1912¹¹, d'autre part à certains monuments caractéristiques du gothique international, comme l'abbaye de Ranverso près de Turin, dont la restauration a conduit à la redécouverte du peintre Giacomo Jaquerio en 1914¹². Durant la phase régionaliste, un certain repli sur les traditions locales génère des expositions qui cherchent à reconstruire les généalogies propres aux identités régionales, comme l'exposition *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, organisée par Vittorio Viale au Palazzo Carignano de Turin en 1938-1939¹³.

Après la Seconde Guerre mondiale, la période supranationaliste, déterminée par le projet européen, cherche non plus à définir des identités régionales ou nationales, mais à reconstruire toute la dynamique des échanges culturels, à travers un double décloisonnement, géographique et technique. Elle se divise en deux phases successives. La première, avant le traité de Maastricht (1993), met l'accent sur les unités immuables de la géographie naturelle, comme la Méditerranée, qui fait l'objet d'une exposition itinérante en 1952¹⁴, ou les

7 Vincenzo Bona (dir.), *Catalogo degli oggetti componenti la mostra di arte antica*, cat. exp. Turin, 1880. Camille Enlart (dir.), *Exposition nationale suisse, Genève, 1896. Catalogue du groupe 25. Art ancien*, cat. exp. Genève, Plainpalais, Genève 1896.

8 Maria Grazia Cerri, Daniela Biancolini Fea et Liliana Pittarello (dir.), *Alfredo D'Andrade. Tutela e restauro*, cat. exp. Turin, Palazzo Reale, Turin 1981.

9 L. Courajod, *La part de la France du Nord dans l'œuvre de la Renaissance*, Paris 1890 (conférence donnée à l'occasion de l'exposition universelle de 1889).

10 Par exemple Conrad de Mandach, « Les peintres Witz et l'école de peinture en Savoie », dans *Gazette des Beaux-Arts* 53, 1911, p. 405-422.

11 Lisetta Motta Ciaccio, « La pittura del rinascimento in Piemonte e i suoi rapporti con l'arte straniera », dans *Atti del X congresso internazionale di storia dell'arte in Roma* [1912], Rome 1922, p. 276-280.

12 C. Berteia, *Gli affreschi di Giacomo Jaquerio nella Chiesa dell'Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso*, Turin 1914.

13 Vittorio Viale (dir.), *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, cat. exp. Turin, Palazzo Carignano, Turin 1939.

14 Gilberte Martin-Méry et Lionello Venturi (dir.), *Les primitifs méditerranéens (XIV^e et XV^e siècle). Italie, Espagne, France*, cat. exp. Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux 1952.

Alpes, considérées non plus comme une barrière entre le nord et le sud mais comme une zone d'échanges culturels, dans un célèbre article d'Enrico Castelnuovo en 1967¹⁵. Cette phase donne lieu à plusieurs expositions placées directement sous les auspices du Conseil de l'Europe, telle l'exposition *Europäische Kunst um 1400*, organisée par Otto Pächt à Vienne en 1962¹⁶. Dans ce contexte, le *connoisseurship* joue un rôle moteur. Dès 1969, Charles Sterling publie ses « Études savoyardes » dans la revue *L'œil*¹⁷. Ses intuitions permettront notamment à François Avril et Giovanni Romano de redécouvrir la personnalité d'un peintre itinérant et polyvalent, Antoine de Lonhy, actif d'abord en Bourgogne, puis en Languedoc et en Catalogne, enfin dans le duché de Savoie entre 1445 et 1480 environ¹⁸. La seconde phase, déterminée par le traité de Maastricht et dans laquelle nous sommes toujours, met plutôt l'accent sur les identités culturelles, sur la tension entre la géographie naturelle et les frontières politiques, toujours fluctuantes. Elle a entraîné une nouvelle vague d'expositions, comme *El Renacimiento Mediterraneo* (Madrid et Valence, 2001), *Jan van Eyck et le monde méditerranéen* (Bruges, 2002), *Il Gotico nelle Alpi* (Trente, 2002) ou encore *Corti e Città* (Turin, 2006)¹⁹. Mentionnons également l'exposition-dossier *Konrad Witz et Genève* que nous avons organisée à Genève en 2013-2014 et qui, centrée sur la restauration des deux volets de Konrad Witz conservés au Musée d'art et d'histoire, a souligné la nécessité de revenir à l'unité la plus adéquate pour aborder les questions liées à la géographie artistique : la ville²⁰.

Remarques méthodologiques

L'historiographie met en évidence, quels que soient les présupposés idéologiques, le primat du *connoisseurship*. Celui-ci a permis la redécouverte d'œuvres et d'artistes, replacés dans la dynamique des échanges artistiques. Situé sur un niveau empirique, il nourrit un

15 E. Castelnuovo, « Les Alpes, carrefour et lieu de rencontre des tendances artistiques du XV^e siècle », *Études de Lettres* 10, 1967, p. 13-26.

16 Otto Pächt (dir.), *Europäische Kunst um 1400*, cat. exp. Vienne, Kunsthistorisches Museum, Vienne 1962.

17 Voir par exemple Charles Sterling, « Études savoyardes I. Au temps du duc Amédée », dans *L'œil* 178, 1969, p. 2-13 ; « Études savoyardes II. Le Maître de la Trinité de Turin », dans *L'œil* 215, 1972, p. 14-27.

18 François Avril, « Le Maître des Heures de Saluces. Antoine de Lonhy », *Revue de l'art* 85, 1989, p. 9-34. Giovanni Romano, « Sur Antoine de Lonhy en Piémont », *Revue de l'art* 85, 1989, p. 35-44.

19 Mauro Natale (dir.), *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, cat. exp. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza / Valence, Museo de Bellas Artes de Valencia, Madrid, 2001. *Le siècle de van Eyck, 1430-1530*. Till-Holger Borchert (dir.), *Le monde méditerranéen et les primitifs flamands*, cat. exp. Bruges, Groeninge Museum, Gand 2002. Enrico Castelnuovo et Francesca de Gramatica (dir.), *Il gotico nelle Alpi 1350-1450*, cat. exp. Trente, Castello del Buonconsiglio, Trente 2002. Enrica Pagella, Elena Rossetti Brezzi et Enrico Castelnuovo (dir.), *Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, cat. exp. Turin, Palazzina della Promotrice delle Belle Arti, Milan 2006.

20 Frédéric Elsig et Cäsar Menz, *Konrad Witz. Le maître-autel de la cathédrale de Genève : histoire, conservation et restauration*, Genève 2013.

niveau théorique, un « cadre critique », qui en explicite les postulats et en détermine, en retour, les nouveaux présupposés. Ainsi progresse la dynamique de la recherche²¹.

Durant la période supranationaliste, les postulats théoriques de la géographie artistique ont été explicités dans un article fondamental de Enrico Castelnuovo et de Carlo Ginzburg, paru en 1979 et qui définit les notions de « centre » et de « périphérie »²². En 1994, Peter Cornelius Claussen y ajoute la notion de « transpériphérie » pour caractériser la situation d'œuvres et d'artistes parachutés dans un contexte éloigné de leur foyer d'origine²³. Plus récemment, les travaux consacrés aux « transferts culturels » ont enrichi le cadre critique sans toutefois apporter des notions susceptibles de renouveler le *connoisseurship* et de concevoir différemment les questions liées à la circulation des œuvres et des artistes²⁴. C'est pourquoi nous préférons conserver l'expression « géographie artistique » qui, parfois jugée aujourd'hui démodée en histoire de l'art, n'en reste pas moins pertinente, car attachée aux notions les plus opérantes pour reconstruire la dynamique des échanges culturels. De manière générale, il ne suffit guère de modifier un terme pour transformer la notion qu'il recouvre.

Pour revenir à la peinture dans le duché de Savoie, l'historiographie démontre les limites de la notion d'« école » nationale ou régionale et la nécessité de reconstruire les parcours individuels, en accordant une attention particulière à l'unité de la ville. Prenons le cas de Genève, véritable plaque tournante du commerce européen durant la première moitié du XV^e siècle²⁵. Sa production s'articule alors étroitement à celle de la cour itinérante (Chambéry, Thonon, Ripaille), où l'on retrouve les mêmes artistes²⁶. On peut en saisir la dynamique, en distinguant clairement deux réseaux qui peuvent parfois se superposer : l'un économique, l'autre diplomatique²⁷.

Le réseau économique relie les villes qui s'adonnent entre elles au commerce. Il suit généralement les axes de la géographie naturelle, en particulier les cours d'eau. La ville

21 Frédéric Elsig, *Connoisseurship et Histoire de l'art. Considérations méthodologiques sur la peinture des XV^e et XVI^e siècles*, Genève, Droz, 2019.

22 Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg, « Centro e periferia », dans Giovanni Previtali (dir.), *Storia dell'arte italiana. 1. Questioni e metodi*, Turin 1979, p. 283-352.

23 Peter Cornelius Claussen, « Zentrum, Peripherie, Transperipherie. Überlegungen zum Erfolg des gotischen Figurenportals an den Beispielen von Chartres, Sangüesa, Magdeburg, Bamberg und den Westportalen des Domes San Lorenzo in Genua », dans Herbert Beck et Kerstin Hengevoss-Dürkop (dir.), *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, 2 vol., Francfort sur le Main 1994, vol. 1, p. 665-687.

24 Jacques Dubois, Jean-Marie Guillouët et Benoît Van den Bossche, *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII^e-XVI^e siècle)*, Paris 2014.

25 Jean-François Bergier, *Genève et l'économie européenne de la Renaissance*, Paris 1963.

26 Pour la relation entre la ville et la cour, voir l'ouvrage classique de Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Cologne 1985, trad. fr. *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Paris 1989.

27 Frédéric Elsig, *L'arte del Quattrocento a nord delle Alpi*, Turin 2011.

de Genève se présente ainsi comme un relais sur l'axe rhodanien qui la relie à des villes comme Avignon, Lyon ou encore, en remontant le Rhône, Sion, où travaille durant les années 1430 un sculpteur genevois, Guillaume de Peytoz, auquel on doit le tombeau d'André de Gualdo dans la cathédrale et les stalles aujourd'hui conservées au couvent de Géronde²⁸. Il est intéressant de noter que les notions de « centre » et de « périphérie » sont particulièrement opérantes au sein du réseau économique. Grâce à sa densité artistique, le foyer genevois joue alors le rôle de « centre » dont dépend une ville telle que Lyon, située dans sa « périphérie ». À partir des années 1460 (avec le déclin des foires genevoises et l'essor des foires lyonnaises), le sens du courant s'inverse : c'est désormais Lyon qui devient le « centre » dont dépend Genève, où travaille le peintre Hugues Boulard, probablement d'origine lyonnaise et auquel on doit les peintures murales de la salle du Conseil d'État dans l'Hôtel de ville²⁹.

À côté du réseau économique, le réseau diplomatique est déterminé par les alliances politiques et revêt un caractère plus aléatoire. À Genève et dans le duché de Savoie, il explique la présence de peintres recrutés à Bâle, où se déroule le concile dès 1431 et où le duc Amédée VIII est devenu, en 1440, le pape Félix V. C'est le cas de Hans Witz. Attesté à Chambéry en 1440, il se transfère à Genève en 1444 (où il est alors documenté comme « Hans Witz »), sans doute pour assister Konrad Witz (son parent ?) dans la réalisation des volets du retable commandé par l'évêque François de Metz (devenu cardinal à Bâle en 1440) pour la cathédrale Saint-Pierre de Genève³⁰. Peut-être est-il l'auteur du spectaculaire paysage de la *Pêche miraculeuse*, qui tranche avec les autres peintures des volets. Il restera actif à Genève jusqu'à 1475 avant de devenir, entre 1476 et 1478, le peintre du duc de Milan³¹. Sa production, reconstituée par Charles Sterling³², inclut l'enluminure d'un *David pénitent* dans un livre d'heures (Grenoble, Bibliothèque municipale, ms. 650.8, fol. 93)³³ qui, produit de toute évidence à Genève autour de 1445, constitue la clé pour l'identification du peintre. Elle évolue vers des formes plus graphiques qui aboutissent dans le *Tombeau de Philibert de Monthouz* dans l'église Saint-Maurice d'Annecy (1458) et qui paraissent s'adapter à la production locale, enracinée dans le gothique international et représentée par des peintres tels que le Maître du missel Bonivard.

28 Nicolas Schätti, « Jean Prindale et l'activité des ateliers de sculpture franco-flamands à Genève et en Savoie », dans *Art + Architecture en Suisse* 58/3, 2007, p. 13-22.

29 Frédéric Elsig et Nicolas Schätti, *Peindre à Genève au XVI^e siècle*, Genève 2012.

30 Elsig et Menz, 2013 (note 20), p. 190-191.

31 Stefania Buganza, « Milano e il Nord Europa nel Quattrocento. Il contributo dei maestri vetrai e il caso di Hans Witz », dans Frédéric Elsig et Claudia Gaggetta (dir.), *Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450-1535)*, Rome 2014, p. 55-80.

32 Charles Sterling, « Josse Lieferinxe peintre provençal », dans *Revue du Louvre et des musées de France* 14, 1964, p. 14 ; « L'influence de Konrad Witz en Savoie », dans *Revue de l'art* 71, 1986, p. 17-32.

33 François Avril et Nicole Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, Paris 1993, p. 206, 208.

Conclusions

La mise en évidence théorique des réseaux économique et diplomatique souligne la nécessité de comprendre la géographie artistique à travers les parcours individuels, aussi bien ceux des artistes que ceux de leur clientèle (il est essentiel d'accorder une atten-



2 Macrino d'Alba, *Le duc Philippe II de Savoie*, 1496-1497, huile sur panneau, collection particulière

tion aux déplacements des commanditaires et à leurs réseaux, au sein desquels ils font régulièrement travailler les mêmes artistes). Elle fournit le cadre critique le plus adéquat pour reconstruire la dynamique des échanges culturels sur un territoire déterminé, fournissant à l'histoire de l'art des présupposés lui permettant non seulement de rétablir des cohérences perdues (notamment la reconstitution de personnalités oubliées), mais

également d'interpréter les choix culturels opérés par les commanditaires. C'est dans cette logique que nous avons souligné l'importance d'artistes actifs au moment où la cour de Savoie regarde de plus en plus vers le royaume de France, comme le peintre lyonnais Nicolas Robert, qui entre au service de la duchesse Yolande de Savoie³⁴, ou Jacquelin de Montluçon, établi à Bourges et probablement actif à Chambéry vers 1496-1497 sous le duc Philippe II de Savoie, dont nous avons proposé d'attribuer le portrait récemment découvert (collection particulière) au peintre piémontais Macrino d'Alba (fig. 2)³⁵.

34 Elsig, 2016 (note 1), p. 102-120.

35 Notons cependant que les panneaux regroupés aujourd'hui autour de la *Résurrection de Lazare* du Musée des Beaux-Arts de Lyon (signée « I. DE MOLUSSON ») et attribués à Jacquelin de Montluçon entretiennent une relation très étroite avec les enluminures des *Heures de Chappes* (Paris, Arsenal, ms. 438) signées par Jean de Montluçon, père de Jacquelin.