

**LES FRESQUES D'ELVA EN
HAUT PIEMONTE
FIN XVe - début XVIe siècle
FIN**

Par Catherine ACCHIARDI

**Recherches régionales achève dans ce numéro la publication
de l'étude de C. ACCHIARDI sur Les fresques d'Elva (Piémont).**

L'importance de ce travail, mais aussi sa longueur ont malheureusement obligé la revue à morceler sa publication. Loin d'en entacher l'intérêt, cette présentation permettra au contraire au lecteur de découvrir l'ensemble tel un triptyque que l'on ouvrirait, panneau après panneau !

1er volet : Le Trésor d'Elva

2e volet : Les Mystères d'Elva

3e volet : Le Maître d'Elva

Afin que le lecteur puisse s'y retrouver, nous proposons à la fin l'ensemble du plan de travail avec les références aux divers numéros.

Loïc ROGNANT

TROISIEME PARTIE : LE MAITRE D'ELVA

1 - Définition de l'itinéraire artistique du Maître d'Elva dans et hors du Marquisat de Saluszo

Pendant longtemps, la personnalité du peintre d'Elva et son itinéraire artistique ont échappé à toutes les tentatives de définition et identification. Le vide que constituait le manque de toute signature effective du Maître d'Elva laissa le champ libre à de nombreuses attributions, parfois fort hasardeuses, et dont nous ne retracerons pas ici toutes les péripéties.

Cependant, à partir des années 1968, on parvint à établir, notamment grâce aux études de Mario Perotti, un catalogue d'oeuvres appartenant à la production du Maître d'Elva, certaines attribuées avec certitude, d'autres plus litigieuses. Deux dates sûres constituaient un point de départ pour la mise en place d'une chronologie : le triptyque de Celle Macra (1496) (1) et celui de Revello (1503) (2).

Pour ces oeuvres sûrement identifiées (3) comme pour les autres, une étude stylistique et technique, effectuée par rapport aux caractéristiques retenues à Elva, s'impose donc.

Le "polyptique de Celle Macra", commandé par Giovanni Forneris de Piasco en 1496 selon l'inscription qui se trouve à côté du donateur- mêle deux influences selon l'analyse de P. Gaglia (4 : d'une part l'impact de la culture méditerranéenne ; d'autre part, la référence à la peinture de Spanzotti (5). Appartenant à l'aire niçoise, mais de facture tout à fait provençale, le polyptique de Gréolières présente, malgré la différence chronologique d'une génération, un parallèle frappant avec le panneau de Celle Macra, non seulement pour le dessin incisif des visages mais aussi pour l'expression mélancolique des chairs diaphanes, même caractéristiques soulignées à Elva. Le modèle est cependant actualisé par le Maître d'Elva grâce à des références stylistiques empruntées à Spanzotti -notamment dans le triptyque de la Galeria Sabauda et les "scènes de la Vie du Christ" à San Bernardino à Ivrea- : attitude de la Madone et détails, définis avec une particulière solidité et énergie.

"La Madone de Miséricorde", conservée au Musée de la Casa Cavassa de Saluzzo, propose là encore un modèle étranger au Marquisat de Saluces : celui de Querton (6) dans le panneau que lui commanda la famille Cadard en 1452, conservé actuellement au Musée de Villeneuve-lez-Avignon. On trouve dans ces deux oeuvres les composantes de la peinture provençale : choix dans la luminosité des couleurs, dans le schéma réaliste et précis, dans la caractérisation des personnages, avec souvent une dure âpreté du dessin. Là encore, s'immisce une influence de Spanzotti, beauté triste et humble des personnages à la pâle carnation. N. Gabrielli déclare à propos de ces oeuvres : "Il est évident que son auteur (celui d'Elva) est le même artiste que celui du polyptique de Celle Macra, peintre de cour, dans la mesure où je retiens cette oeuvre comme devant lui être attribuée, que celui du polyptique autrefois sur l'autel majeur du "duomo" de Saluces, dont les panneaux aujourd'hui démembrés sont dans la sacristie, et celui de la Madone de la Miséricorde provenant de la chapelle du château de Revello et désormais à la casa Cavassa" (7).

Une autre oeuvre inédite attribuée à l'activité du Maître d'Elva est le petit panneau intitulé "Christ sur le tombeau, Saint Jean et la Madone", dans lequel se déploie une exceptionnelle charge émotive et une force dramatique provoquant une déformation dans l'expression, caractéristique du Maître surtout après le polyptique de Revello. Un peu après la date traditionnelle de 1494, donc vers 1498-1500, un autre travail d'importance est commandé au peintre : il s'agit du polyptique de la cathédrale de Saluces. La datation du polyptique est fondée habituellement sur le fait que Ludovic II est représenté avec le ruban de l'ordre de Saint-Michel, la distinction honorifique la plus prestigieuse à laquelle puisse aspirer un allié des Français, qui lui a été conférée par Charles VIII, roi de France, le 24 juillet 1494. A ce moment, un peu avant 1500, on peut aussi situer les fresques de la façade de l'église cathédrale : les lunettes latérales avec Saint Constant et Saint Chaffrey, protecteurs du Marquisat. Du point de vue historique, c'est le moment où le prestige de Ludovic II est le plus grand : il est nommé gouverneur d'Asti en 1501 et vicaire de Naples en 1503, et cette situation de sécurité a un certain impact sur l'activité picturale du petit état.

Le double triptyque de la Collegiata dell'Assunta à Revello représentant la "Madone avec l'Enfant et les Saints" est datée de 1503, date à laquelle s'achevaient les travaux à Santa Maria di Elva. Cette oeuvre, au premier abord maladroite, souligne une caractéristique du Maître d'Elva souvent rencontrée : la charge expressive pousse le peintre à la déformation des visages afin d'exprimer une tension et une vérité intérieure. C'est ce même réalisme qui prévaut dans la "Madone de Miséricorde" où les fleurs relevées d'or semblent vraies et naturelles et où les personnages imposent leur présence par leur corporalité et leur énergie plébéienne.

Vers la même époque trouve place un panneau conservé au Musée Bardini de Florence, représentant la "Madonna in trono con il bambino" (voir planche XXIV) attribuée traditionnellement à Bernardino Zenale. N. Gabrielli dans *l'Arte nell'antico marchesato di Saluzzo* (8) la désigne comme de la main du Maître d'Elva dans ses années de jeunesse. Galia la rapproche plutôt du polyptique de Revello (9), surtout à cause de la ressemblance physique de la Madone et de la même attention descriptive naturaliste du pré fleuri.

Dans les premières années du XVI^e siècle s'inscrivent trois fresques : le "San Michèle" de l'église San Colombano à Pagno, difficilement lisible ; celle de la voûte de la chapelle de la nef droite, dans l'église de la Madone à Bernezzo (10) ayant pour thème les symboles des quatre évangélistes ; celle de la "Madone avec l'Enfant" dans l'église San Michèle à Centollo, dont la confrontation avec la visage de la Madone du polyptique de Revello révèle un traitement similaire, d'une ligne rude (l'Enfant corpulent mais vif est semblable aux autres de Celle Macra et d'Elva). Cependant, ces trois oeuvres sont pour beaucoup de spécialistes, dont Mme L. Srizzi-Rossetti, plus que litigieuses, en particulier à cause d'une lecture rendue difficile par différents dommages.

A partir de ce moment, le peintre semble diriger ses recherches stylistiques vers de nouvelles orientations, se rapprochant de la peinture lombarde. Deux peintures en grisaille représentées dans les deux palais de Saluces assignables au peintre de Ludovic II en sont un témoignage. Il s'agit, dans la cour du palais Délia Chiesa, de deux parois avec le "Storie di David" (11) : sur celle du fond, encadrée d'un motif renaissant avec "putti" (11) qui rappelle la corniche de la "Madonna Bardini", sur le vaste paysage d'une ville fortifiée sur fond de paysage montagneux, sont peints des épisodes bibliques : Gionata confiant les armes à David, l'entrée de Saül à Jérusalem... Les traits caractéristiques sont multiples comme le prouve le groupe de femmes en fête sous les portes de la ville ; semblables à celles qui assistent au "Mariage de la Vierge" d'Elva ; mais aussi le dessin ferme qui trace les personnages et les détails réalistes des visages et costumes.

Les "Fatiche di Ercole" (12) à grisaille au premier étage de la Casa Cavassa en témoignent plus clairement encore. Récemment restaurées, elles donnent l'impression d'un dessin parfaitement maîtrisé et rapide. A la fin de la première décennie du XVI^e siècle, il s'agit ici de l'assimilation des nouveaux apports lombards contemporains, traduisant une évolution depuis Elva dans la conception du paysage et de la figure humaine. Le catalogue des oeuvres du Maître d'Elva semble, pour l'instant, s'achever sur ces dernières oeuvres, pour ce qui est du territoire du Marquisat de Saluées.

Cependant on retrouve la présence du peintre au-delà des Alpes, en Provence, dans cette ère de culture méditerranéenne qui a fortement marqué l'art du Maître. Les découvertes eurent beaucoup d'influence sur les tentatives d'identification du Maître d'Elva, notamment celle concernant un certain Hans Clemer, peintre ayant travaillé en Provence, hypothèse retenue par M. Perotti que nous développerons plus loin.

Il s'agit d'un polyptyque, signalé par Labande, dans les Primitifs français (13) et Ring (14), mis en relation avec les oeuvres saluzéennes du Maître par M. Perotti (15) et Laclotte (16) et conservé à l'église de Sainte-Marthe à Tarascon ; l'oeuvre, que représente Saint Roch avec, à ses côtés, Saint Laurent et Saint Jean l'Evangeliste, est datée du 21 décembre 1513. Malgré les dommages subis au cours de la dernière guerre, d'étroites connexions la rapprochent du polyptyque de Celle Macra, notamment par ses visages, de forme triangulaire et les traits des physionomies (17).

Autre polyptyque à proposer au catalogue des oeuvres du Maître d'Elva, celui dédié à Notre-Dame de la Consolation représentant la Madone avec l'Enfant avec aux côtés Saint Jean, Saint Roch et Saint Sébastien, situé au-dessus de l'autel de la chapelle latérale de l'église de Pertuis (18). L.H. Labande la date d'environ 1500, attribuant à un peintre d'"influence milanaise". La confrontation stylistique avec les oeuvres du Maître d'Elva apporte la certitude d'une même identité-d'auteur. Comme dans la Madone du Musée Barberini, on rencontre les mêmes caractéristiques morphologiques : mains grossières et robustes terminant en triangle - déjà présente dans le double triptyque de Revello ; fonds d'or incisés de motifs décoratifs récurrents ; caractère humble des personnages saints. Quant à la Grande Crucifixion d'Elva, elle semble reproduire la composition que Josse Lieferinx peint à une époque légèrement, antérieure sur un panneau aujourd'hui exposé au Palais du Secrétariat des Papes d'Avignon. Un autre parallèle puissant peut être établi pour la disposition des personnages et la solidité de la construction entre l'épisode de la Circoncision d'Elva et celle de Josse Lieferinx (19), exposée dans le même lieu que précédemment. On perd, après ces attributions, toutes traces du Maître en Provence comme en territoire de Saluzzo. Cependant, il faut ajouter qu'aucunes attributions précédentes ne sont appuyées par des documents explicites quant à l'identité de leur auteur. Seuls des documents découverts récemment, disponibles à Turin, donneraient une quasi certitude, selon le professeur de l'université de Turin, E. Rossetti-Brezzi, l'identité du Maître anonyme d'Elva. Ces documents concernent des contrats établis pour un polyptyque identifié comme étant celui de Revello.

2 - Documents contribuant à l'identification du "Maître d' Elva"

1 - DOCUMENTS ET COMMENTAIRE

La pauvreté des documents parvenus jusqu'à nous, le manque d'archives attestant des contrats passés avec le Maître, empêchèrent pendant longtemps sa véritable identification. Beaucoup s'emparèrent du sujet, voulurent résoudre l'énigme et le Maître d'Elva fit couler beaucoup d'encre sans que pour cela on parvienne à une réelle affirmation.

Ce n'est qu'en 1986 que la découverte de documents relatant des contrats passés avec un peintre du nom d'Hans Alemans pour des tableaux que les experts en iconographie piémontaise avaient attribué auparavant à la main du Maître d'Elva, permit une quasi identification.

Jusqu'alors seuls existaient deux maillons d'une chaîne dont il fallait trouver le troisième, le lien qui les unissait : d'un côté, la certitude (20) qu'un Hans Clemer avait résidé dans le Marquisat à une époque contemporaine des oeuvres d'Elva ; de l'autre, le regroupement de plusieurs oeuvres au sein du Marquisat de Saluces sous le seul nom du Maître d'Elva. Restait à prouver que les deux ne faisaient qu'un seul, qu'une des oeuvres au moins, identifiée comme de la main du Maître était une commande faite à un certain Hans Clemer, dit "Alemans". Tel fut, en effet, le dénouement de 1986.

L'identification s'est donc faite par recoupements. Elle n'est certes pas absolue mais trop de coïncidences restent troublantes. Les documents concernés sont tirés des registres manuscrits, "Libri dei Sindacati" ou "Volumi di Ordinati", appartenant à la commune de Revello et conservés dans la Section historique des archives locales. Les textes sont rédigés en latin, sans égards envers les règles grammaticales mais témoignant de l'usage d'un nouveau parler en cours de développement.

Le nom du peintre n'apparaît pas tout de suite, loin de là ; viennent, tout d'abord, les noms des commanditaires, leurs exigences, l'envoi d'ambassadeurs pour "trouver" un peintre capable d'y satisfaire, les retards et délais... C'est de 1483 que datent les premières propositions des "Ordinati comunali" de Revello, concernant la construction de la nouvelle église collégiale qui correspondait tout à fait à l'ambition de développement religieux et politique poursuivi par Ludovic II dans tous les centres majeurs du Marquisat. Dix ans après, on retrouve la commande d'un rétable sur lequel les exigences ont plusieurs fois varié, ce "pulchrum retaol" a pour thème "Virgo Maria cum ejus filio et beatus Sabastianus" exécuté "in ecclesia collegiata saute Marie Graciarum". Pour ce travail, la communauté recherche "aliquem pictorem". Suit une délibération pour la venue, à Revello, d'un peintre : on est en 1493.

c.13 av.c 10 "Carnetus occasionwn et anuarirom howinum Revelli de aono Domini Millesimo c.c.c. me nonnagesimo tercio.

Titulus Johannis Alax.

gr.ij. Item fuit Salueiis ad (*) faciendum venire Revellusi pictorem pro Sancto Sebastiano"

(*) Item habet effacé

En 1494, une deuxième délibération s'attache aux thèmes du panneau central du rétable et à son emplacement. Les envoyés de la commune de Revello reçoivent le but précis... mercandi cum pictore, donc établir un prix et fixer la date du travail.

c.103 v.r.13 "Libro Propositario 1494"

Anno premissio et die martis secunda septembres Revelli in turre Salicum superscripta.

Tertio. Si placet in dando ordinem quod fiât une capella in ecdesia Santé Maria Gracciarum ad honorent Dei et besti Sebastiani pro devotione totius populi Revelli.

c.104 r.r.12

Capella beati Sebastianj martiris

Super dicta tercia proposita communitas Revelli (*) ob devotionem quam habet erga Deum et beatum Sebastianum dédit Deo et dicto beato Sebastiano cappellam contiguam capelle Virginis. Marie site in ecclesia sancte Marie Graciarum de Revello et jassit et ordinavit dictas communitas pro devatione totius populi in dicta capellf beati Sebastianj fieri unum pulchrum retaol per aliquem pictorem in quo pingantur Virgo Maria cum eius Filio et beatus Sebastianus. Et prout ordinaverunt infrascripti quibus data fuit commissio mercandi cum pictore (**)

Sindicus modernus Joffredus Mulazanj, Bartholomeus Payronellj, Johannes Andréa Raspondj

(*) prt effacé (**) pob effacé

Une autre note, datée d'un mois seulement après la précédente, affirme que le choix s'est porté sur "quemdam magistrum de Alamania", résidant à Saluzzo, puisque on y envoie l'ambassadeur de la commune de Revello, Johannes Alax. Il devra en sorte "pro fieri faciendoymaginem beati Sebastiani".

c.115 v.r.18 Anno Domini millesimo quadringentesimo monagesimo quarto et die veneris tercia mensis octobris Revelfi in turre salicum
Comissio Johanni Alax
Quod Jobannes Alax faciat venire Revellum quemdam magistrum de Alamania pro fieri faciendoymaginem beati Sebastianj cum uno retabulo pulchro adhonorem Dei et beati Sebastianj et pro devotione totius populi Revelli.

En 1495 il est prévu "quad sindicus optari faciat" le visage de Saint Sébastien, c'est à dire probablement la réalisation d'un travail préparatoire, en est confiée à "Petrus Elene" que nous savons habitant de Revello.

c.136 v.r. 12 Anno premissio (millesimo quadringentesimo monagesimo quinto) et die jovis décima octava decembris Revelli in turre salicum

Quod sindicus aptari faciat figuram sancti Sebastiani per magistrum Petrum Elene pictorem.

Ce n'est qu'en 1498 que de nouvelles indications apparaissent. Il ne s'agit plus alors d'attribution de travail, mais du paiement lui-même pour un "retalo facto in honorent Virginis Marie".

c.45 r.r.13 In nomine Donimj amen. Anno Eiusdem millesimo quadragesimo nonagesimo septimo "libro Propositario 1497-1502"

Anno Dominj millesimo cccclxxxxvij jndicione prima et die secunda mensis januarij
Primo jn dando ordinem super retalo facto in honorem Virginis Marie in capella consortie Domine Nostre.

c.45 v.r. 1

Primo Super prima proposita ordinatum fuit quod omore Dei et in honorem virginis gloriose Marie per dictant comunitatem salvantur florenj decem jn adjutorum retaulo facto jn altarj consortie Domine Nostre et quod vendatur alignod de commun! ad satisfaciendum usque ad summam dictorum florenorum decem et quod jncantetur una pecia graveris ad viam Velejn Prado ad racionem de flor : quattuor pro jornata.

Il s'agit d'un problème de paiement puisque, d'après ce texte, la commune de Revello est encore débitrice à l'égard du peintre et se propose pour s'acquitter de cette dette de payer 10 florins "jn adjudictorum retanlo facto" et ceci en vendant "aliquod de communi". On délibère sur la mise aux enchères d'un "pecia graveris", une partie de digue du Pô riche en sable.

C'est enfin en 1500, dans des documents des mois d'août et septembre que nous trouvons inscrit le nom du peintre tant attendu. Il s'agit du magister Hans, habitant de Saluces.

c.166 r.r.1 Anno Dominj millesimo quingentesimo et die décima octava mensis augustj que fuit martis.

Item fuit ordinatum quod jnfrascriptj vadant Salucias pro habendo consilium super certis monicionibus jnpenetratis (sic) per certos de Henviis contra certos homines de Revello et pro causa bochetj bedalis quoad monasterium et de retaulo sanctj Sebastianj alloquendum magistrum Ans.

n. Georgius Raspondj syndicus e Joffredus Mulazanj.

c.166 v.r. 26 Anno dominj millesimo quingentesimo jndicione iij et die martis prima mensis septembris.

Et primo jn dando ordinem super retaulo sanctj Sebastianj.

c.167 r.r. 1

Et primo fuit ordinatum fierj unum retonolum promissum jn honorem sonctj Sebastianj et mercarj ad magistro Hans pictorem et Petro Helena et jnfrascriptj habeant comissionem.

Dominus potes tas

n. Georgius Raspondj syndicus, Joffredus Mulazanj, Johannes Mongj, Joffredus Tusquj.

Le rétable semble ne pas être encore achevé fin septembre malgré les nombreuses visites des envoyés de la commune au domicile du peintre auxquelles s'associe Petrus Elene, probablement responsable du chantier. Un dernier document donnera la permission de construire une maison dans le vieux bourg au peintre Petrus Elene. Certaines expressions ou passages des documents nécessitent une explication plus approfondie.

Il en est ainsi de l'expression "quemdam magistrum de Alamania". En effet, la présence de ce maître étranger en terre salucéenne ne doit pas surprendre. De tels maîtres furent nombreux et actifs dans toute l'aire provençale, dès la deuxième moitié du Quattrocento.

Ils ne connurent cependant pas tous une situation aisée, même si, en 1488 encore, les consuls d'Avignon se proposaient d'offrir six gros "pour aucuns Alemans qui monstroyent u.ng retable" (21).

Le Marquisat de Saluces constituait une terre d'accueil, dont le seigneur, Ludovic II avait assimilé une culture à la fois nordique et influencée par l'aire méditerranéenne. La présence de Ludovic II en France est attestée au moins jusqu'en 1490 (22) où il demeure pour achever son éducation. Il y retourna, nous l'avons déjà évoqué, lorsque le marquisat connut des difficultés. Ces maîtres, venus du Nord, rencontraient dans toute la France centrale et méridionale un accueil plus que favorable, aussi bien auprès des cours que des seigneurs locaux, religieux ou des marchands. Aussi, la famille marquisale n'hésita pas à appeler à son service, à maintes reprises, ces maîtres "Alemans". Nous aurons l'occasion de revenir sur leur impact et leur itinéraire depuis leur pays d'origine jusque dans l'aire méridionale.

Un autre sujet de commentaire est constitué par l'expression "mercandi cum pittore" souvent répétée dans les documents présentés auparavant. Sans que les sommes soient précisées dans les contrats, un accord préalable sur la somme totale était établi ; de tels contrats furent nombreux et riches d'indications en Provence à la même époque.

Il semble que le "magister de Alemania" n'ait pas répondu dans un premier temps aux ambassadeurs de la commune de Revello car celle-ci était encore débitrice envers lui pour un précédent travail : "il retalo facto in honorent Viriginis Marie... in capella Domine Nostre, capellam continuant capelle Virginis Marie" 2b.

On peut envisager plusieurs hypothèses : ou bien, le travail effectué, la commune paya un supplément pour l'exceptionnelle qualité de l'oeuvre ou bien, l'utilisation de matières précieuses (or...) avait accru le prix de base et l'on peut penser que Petrus Elene a été chargé du travail préparatoire pour le nouveau polyptique afin d'éviter de tels inconvénients. Dans le premier cas, tout serait du Maître d'Alamania. Cette dernière oeuvre -le retable de la Vierge- pourrait être identifiée comme étant l'actuelle "Madone de Miséricorde", exposée au Musée civique de Saluces. Noemi Griseri, V. Viale, M. Perotti l'attribuent au Maître d'Elva. C'est donc un problème de nature économique qui a séparé, pendant un temps, la commune de Revello et le peintre ; pourtant, cette dernière ne chercha pas à confier l'exécution du travail à des peintres locaux, il est certain que le précédent rétable -accolé au nouveau par la suite- provoqua une admiration unanime et l'on préféra attendre au moins de 1494 à 1500 pour obtenir le peintre convoité, de grande réputation. Notre sujet principal est cependant de clarifier le nom du peintre : "Magister Mans". Le nom de Hans Clemer n'est pas prononcé, mais de nombreuses coïncidences laissent à penser qu'il s'agit du même homme. Dès 1932, L.H. Labande parle dans la série "Les Primitifs français" (23) d'un peintre Clemer Jean "dit Hans, habitant de Saluces" et actif en Provence entre 1478 et 1508. Mario Perotti, après des recherches récentes a proposé l'identification de ces deux noms sous celui de "Maître d'Elva", même si, pour l'instant, les documents confirmant explicitement la présence d'un Clemer dans le Marquisat de Saluces sous Ludovic II manquent encore. Seule est absolue la certitude de la présence d'un maître de Alamania à Saluzzo de 1490 à 1500 ; les documents cités confirment sa qualité de peintre marquisal et son éventuelle participation à des chantiers locaux.

2 - LA PISTE FLAMANDE : BANS CLEHER, MAITRE D'ELVA ?

La forte probabilité qui permet d'identifier Hans Clemer comme le "Maître d'Elva" nous oblige à rechercher l'itinéraire géographique et artistique de ce peintre, à cerner sa personnalité.

Selon Labande, Clemer était "cousin germain et héritier de Josse Lieferinx", autre peintre, picard, originaire du diocèse de Cambrai dans le Hainaut. Le terme "Alamania" est vague puisqu'il regroupe plusieurs pays définissables sous le même nom ; mais le nom Hans indique avec évidence son origine précise.

Dans un contrat rédigé par Lieferinx avec la confrérie de Saint-Antoine de Padoue à Aix le 30 décembre 1498 figure parmi les noms des collaborateurs celui de "mestre Aux (qui est une mauvaise lecture de Anx) çosins piatres en Provenssa", qui devient, plus loin, "Anx Alemans", puis, à la fin-du contrat "Losd, mestres Jors et Anx cosin et Alemans".

Le terme "Alemans" apparaît clairement dans la définition du peintre réclamé par la commune de Revello.

Ce contrat, préparé pour le 30 décembre 1498, mais dont une autre rédaction porte la date de 1499, avait pour commanditaire les frères mineurs d'Aix ; le prix fixé pour le retable fut de "80 F et la nourriture, et il eut pour motif une grande figure de Saint Antoine, sur

champ moitié d'or bruni, moitié de brocard damassé d'or, de chaque côté 3 histoires qui seront indiquées..." (24).

Mais la présence à Avignon du maître Hans est attestée dès 1478. A cette date, il peignait un "Calvaire et 2 images de Notre Dame et Saint Jean" (25) dans la chapelle du palais du roi René de Provence. Le 5 juin 1498, il lui fut payé 25 florins pour son travail (26). Dans la même année arrive à la cour provençale une ambassade du marquis de Saluces pour la régularisation des échanges entre les deux pays. On peut logiquement penser que Hans Clemer ait été introduit à cette occasion ou par la suite dans le cadre de contacts économiques auprès de la cour du Marquisat.

Ainsi, H. Clemer s'établit ensuite à Saluces où étaient déjà venus Bernardino Simondi, Auxo Combo, Pietro di Saluzzo... La permanence du maître Hans dans le marquisat de Ludovic II est attestée par des actes provençaux de 1508 dans lesquels il déclare être "habitant de Saluces".

Un seul document concernant son activité de peintre à Saluzzo déclare "Mayster Hans Der.... nas aurifaber. I11 mi - Principis Dni Dni Logdovici Marchionis Salutija^rum" - lettre du 21 février 1480 (27) . On sait par ailleurs que le Maître d'Elva est particulièrement apprécié pour son travail sur feuilles d'or, notamment dans les rétables de Revello, Celle Macra.

En 1503 Lxeferinxe est associé à son cousin pour peindre un rétable commandé par les Dominicains de Saint Maximin. En 1508, Lieferinxe meurt et Clemer termine seul le rétable représentant Sainte Madeleine, à la Sainte Baume. A la même date, le 16 octobre, il reçoit 30 florins de la part de l'exécuteur testamentaire de Lieferinxe, pour avoir achevé la Saint-Madeleine au Désert (28). Du 1er mars à Aix, date un contrat signé avec les Frères Mineurs pour l'exécution d'un polyptyque, dit "Notre Dame, Saint Joseph et l'Enfant Jésus entre eux, Notre Dame regardant en pleurant le ciel où les anges porteraient chacun un instrument de la Passion du Christ", en échange de 60 florins plus pain et vin pour toute la durée du chantier (29).

Aujourd'hui ces oeuvres sont perdues. Mais en dehors des retables évoqués dans les contrats vus ci-dessus, il existe un certain nombre d'oeuvres qui ont retenu l'attention des critiques. D. Gaglia a noté la présence, dans l'église du Pertuis (Aix) d'un triptyque avec Notre Dame de la Consolation entre Saint Roch et Saint Sébastien que P. Gaglia a identifié avec certitude comme une oeuvre du Maître d'Elva, aux environs de 1510, donc à une époque proche de celle où Hans Clemer reçut la charge de finir la Madeleine. Nous en avons déjà parlé.

En outre, il existe, dans l'église de Sainte-Marthe, à Tarascon, un polyptyque daté de 1513 avec, au centre, Saint Roch, et sur les côtés Saint Laurent et Saint Jean-Baptiste, que P. Gaglia retient aussi comme étant du même Maître d'Elva.

Laclotte (30) ajoute aussi un triptyque, la Pietà entre Saint Christophe et Saint Dominique alors à Saint-Maximin et aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts de Houston, et un panneau avec Sainte Marthe dans l'église Sainte-Marthe de Tarascon (31).

Il faudrait alors supposer que le "Mestre Ans", après sa dernière oeuvre présumée en Piémont en 1505, est revenu travailler en Provence où il y a fait de fréquents séjours.

Son itinéraire en Piémont, nous l'avons en partie découvert dans notre tentative d'identification et de comparaison d'oeuvres. Accueilli à la cour en vertu de ses capacités artistiques, il travailla beaucoup comme peintre "à bras et à chevalet" soit pour le marquis soit pour les ecclésiastiques et congrégations monastiques. La bienveillance que lui démontrèrent tour à tour Ludovic II puis sa veuve Marguerite de Foix et ses fils, lui permit d'accéder au titre et fonction de portraitiste de la cour ; son style se rattachait, en effet, aux fastes du Chevalier errant et du monde courtois dont Saluées constituait un des derniers centres en Italie. Par l'exécution du polyptyque "in honore Virginis gloriose Marie", il devint l'artiste le plus demandé par la commune de Revello mais aussi par les autres centres vitaux du Marquisat.

Chronologie proposée par Rossetti (32)

Cette dernière chronologie résume notre précédente analyse sur l'itinéraire du Maître d'Elva.

Selon Rossetti, la production de Clemer doit être assez importante dans le marquisat de Saluces étant donné les nombreuses attributions d'oeuvres faites en sa faveur ces dernières années. Les dates cependant de son itinéraire artistique restent incertaines sauf deux : 1496, le polyptyque de l'église de Celle Macra ; 1503, le polyptyque de la collégiale de Revello.

Pour ce dernier, l'inscription de la date est cachée sous la corniche. La première date sûre est 1496. Cette année-là, le "Maître d'Elva" peint et date un polyptyque en dix compartiments, sur toile, sur délégation de Giovanni Forneris di Piasco qui était alors abbé de Celle Hacra dans la même vallée Maïra. Le polyptyque, qui représente la "Madonna e i Santi", a connu de nombreuses péripéties : on en avait perdu la trace lors des sacs napoléoniens et autres guerres. C'est en 1932, lors du nettoyage d'un tableau que l'on croyait de Francesco Gonin, que l'on découvrit qu'il s'agissait en fait de la plus ancienne oeuvre du Maître. Celle-ci avait été "masquée" par l'oeuvre du XIXe siècle, probablement pour qu'elle ne fût pas volée. Sept ans plus tard, en 1503, le même artiste inscrit la date d'exécution sur le double triptyque de l'Epiphonie dans l'église de Revello qui était alors l'une des résidences favorites du marquis Ludovic II et de Marguerite de Foix. Ces deux dates constituent deux pôles sûrs permettant de cerner le travail du Maître en Piémont.

Mais il existe d'autres oeuvres qui constituent un tout homogène, reconnues par les experts en iconographie piémontaise comme de la main du Maître d'Elva et dont nous avons auparavant analysé les analogies stylistiques avec le cycle d'Elva. Nous les classons ici chronologiquement. La plupart des oeuvres n'étant pas datées, la méthode par datation indirecte est fréquemment d'un grand secours. Ainsi la chronologie peut s'établir soit en analysant et mettant en relation ses oeuvres sûres, soit en se référant à des documents ou autres éléments historiques, directs ou indirects. On a donc pu mettre en place la chronologie suivante. .

Entre 1498 et 1499 se situe la "Madone de Miséricorde", aujourd'hui au musée de la Casa Cavassa de Saluzzo. Cette date lui est attribuée à cause de la présence aux pieds de la Vierge des donateurs : Ludovic II et Marguerite de Foix avec leur fils Michèle Antonio, né en 1495 et ici représenté à l'âge de 3 ans environ.

Après 1494, les panneaux du polyptyque de la cathédrale de Saluzzo démembré, dont trois sont conservés dans la chapelle du Saint-Sacrement, pendant que les autres sont dans la cathédrale de Saluzzo même. Ludovic II et son épouse sont représentés agenouillés aux pieds de Saint Constant et Saint Chaffrey, patrons de Saluces. Le marquis, d'un âge avancé, les traits marqués, est représenté avec la médaille de l'Ordre de Saint-Michel obtenue en 1494 du roi de France Charles VIII au château de Saluces.

Du début du XVIe siècle probablement :

- Le San Bernardo à Santa Maria degli Alteni à Villa Falletto, tout juste antérieur aux fresques de Santa Maria à Elva avec le cycle de la Vierge et de l'Enfant Jésus et la Crucifixion que l'on peut dater d'environ 1503 en considérant les fortes analogies stylistiques avec le triptyque de Revello qui est daté.

- Proche du polyptyque de 1503, le panneau avec la "Madonna del Coniglia" (33) au musée Bardini de Florence et le Saint Michel de l'église Santo Colombano à Pagno.

- Après le cycle d'Elva, la Madone à l'Enfant sur le mur d'entrée de Casa délia Chiesa, et les scènes de David de la cour et des lunettes de la façade de la cathédrale.

- Les travaux d'Hercule à la Casa Cavassa à Saluzzo.

D'autres attributions ont été faites notamment par M. Perotti, mais l'état pitoyable de certaines fresques rend une lecture certaine d'autant plus improbable. Plusieurs se situeraient à San Pietro di Pagno, Cavalier Maggiore, Costiglio le Saluzzo, San Michèle di Centallo.



Itinéraire artistique de Hans Clemer

(Carte traduite de l'ouvrage de Mario PEROTTI dans "Cinque secoli di pittura nel Piemonte Cispadano antico" p. 104, fig. 28)



Principales routes des anciens Pays-Bas vers
l'Italie du nord par le Sud-Est de la France

Au XIVe s. : — Au XVe s. : - - - Au XVIe s. : - + + + +

(Carte reproduite de l'étude de M. ROQUES dans "Les apports néerlandais dans la peinture du Sud-Est de la France" p. 15, fig.1)

Hans Clemer venait donc du Hainaut. Au cours de sa descente vers le sud, il a été au contact avec différentes écoles et cultures, en Bourgogne avec Pierre Spicre, un hollandais comme lui venu dans le sud ; avec probablement les disciples de Rogier Van Der Weyden si ce n'est avec le maître lui-même * Il a reçu aussi l'influence de Claus Sluter (34), Robert Campin, dit "le Maître de Flemalle".

A cela s'ajoute son travail avec Lieferinxe à Avignon et sa découverte des nouveautés de l'art italien de la première période renaissance, expérience dont Perotti affirme qu'elle fut "assez bouleversante pour être rappelée et imitée dans la "Grande Crucifixion d'Elva" (35). Un rapprochement s'impose avec Bernardino Simondi (36), piémontais, beau-frère de Clemer auquel il lègue une partie de ses carnets. Simondi a collaboré avec Lieferinxe. Peintre piémontais, il a travaillé dans l'aire provençale.

C'est un personnage qui a travaillé aussi bien en plaine que dans les centres alpins mais presque toujours dans une aire étroitement contrôlée par le pouvoir marquisal. Peintre de cour donc essentiellement, il adhère pleinement aux nouveaux idéaux en vigueur à la cour de Ludovic II. Il a succédé sur le marché à Pietro de Saluces, plus éparpillé et lié surtout aux ordres religieux. D'un langage radicalement différent, plus moderne, le Maître d'Elva va s'assurer le monopole du marché artistique.

3 - LES PEINTRES FLAMANDS DANS LE SUD

Hans Clemer et son cousin Lieferinxe ne représentaient que deux aspects d'itinéraires artistiques d'un courant beaucoup plus vaste d'immigration néerlandaise, mouvement continu dans le temps et complexe dans l'espace, débutant dès le XIV^e siècle et se répandant du nord au Midi par la vallée du Rhône et vers l'Italie par les cols alpestres.

Cette migration d'artistes repose sur des conditions géographiques et historiques de première importance.* La vallée du Rhône a toujours constitué depuis l'Antiquité un axe privilégié permettant les relations et les échanges non seulement économiques mais aussi culturels entre les différents foyers de l'Europe du nord et ceux de l'Europe méditerranéenne, devenant même à certaines époques un centre éminent d'activités artistiques. Axe de pénétration vers le nord, débouchant au sud sur la plaine languedocienne vers la péninsule ibérique et par les cols alpestres vers l'aire italienne, la vallée du Rhône a vu circuler dans un mouvement de flux et de reflux du nord au sud ou du sud au nord, selon les circonstances historiques, des artistes de toutes nationalités. Les artistes néerlandais se fixaient le long des routes, parfois avec toute leur famille, apportant les caractéristiques d'un art flamand, élément capital dans l'évolution de la peinture de l'axe rhodanien et des zones qui lui sont liées. Ces apports d'influences artistiques contribuent à faire de cette région un domaine original et complexe.

1- DE LA FLANDRE AU SUD-EST DE LA FRANCE

Les limites de ces deux domaines demandent à être définies. En effet, si l'on s'en tient au sens strict, la Flandre ne serait constituée que par le comté de Flandre, aux frontières variables au Moyen-âge, ce qui exclurait un Jean Van Lyck, de Liège, ou un Bernard Van Orley (37), de Bruxelles, de la peinture dite "flamande".

La définition la plus complète d'une "civilisation flamande" correspondrait plutôt, au moment de l'apogée de la maison de Bourgogne (avènement de Charles le Téméraire en 1467), à un "domaine comportant les Etats septentrionaux des ducs Hollande, Gueldre, Brabant, Lirabourg, Luxembourg, Flandre, flainaut, Artois et Picardie" (38). Cela correspondrait non seulement à une unité physique et économique mais aussi artistique-: l'art flamand en fait "art du nord" serait alors caractérisé par un "trait incisif et souvent anguleux, une tonalité froide et raffinée, un sens très vif du réalisme, un amour de la nature et du paysage" (39).

Le sud constitue lui une unité géographique et non politique. L'ensemble des territoires de langue française (40), compris entre la vallée du Rhône et la ligne de faite des Alpes occidentales, forme un tout homogène qui a permis une diffusion cohérente des artistes et des tendances artistiques. L'essentiel de l'activité est canalisé par les grandes vallées même si les Alpes n'ont jamais constitué une barrière dans les différents échanges. Au centre de cette circulation par les vallées du Rhône, Lyon en est la clef. L'ensemble des régions concernées, essentiellement montagneuses, comprend "la Savoie, le Dauphiné, la Provence, le Comtat Venaissin et le comté de Nice, territoires où les différents dialectes n'imposaient pas de frontières infranchissables". Le sud-est est traversé par des -routes empruntées par les artistes néerlandais se rendant en Italie. Les routes ne constituaient pas les itinéraires les plus courts mais les plus aisés et les plus avantageux pour les peintres à la recherche de commandes.

2- LES PASSAGES ALPESTRES VERS L'ITALIE

Ils sont nombreux et ne sont autres que les anciennes voies romaines, routes stratégiques qui ne suivaient pas les fonds des vallées mais les crêtes et assuraient des liaisons rapides et diverses.

Les flux migratoires qui, de la vallée du Rhône, se dirigeaient vers l'Italie aux XVe et XVIe siècles devaient emprunter les mêmes cols et passages alpestres. Les citer tous serait fastidieux mais certains ont tenu un grand rôle :

- la route de la Tarentaise et de la vallée d'Aoste vers le Milanais passant par le Grand Saint Bernard et le Petit Saint Bernard et Bourg Saint Maurice, passages dont la clef est Aoste donnant accès à la route Vienne-Milan ;

- la route du Mont Cenis, la plus courte de Lyon à Turin ;
- la route de l'Oisans et du Mont Genève vers Turin, la plus commode ;
- la route de la Durance depuis Avignon jusqu'au Mont Genève.

Les voies des Alpes du sud sont moins importantes : par les cols Sainte Anne (2300 m) et de Fenestre (2470 m) entre Larche et Tende vers Borgo San Dalmasso et Saluées.

Hans Clemer, nous l'avons vu, avait choisi l'itinéraire par Chambéry et Turin pour se rendre dans le marquisat de Saluzzo.

3- LES RELATIONS ENTRE LES ANCIENS PAYS-BAS ET L'ITALIE PAR LES PAYS DU RHONE

La route du Grand Saint Bernard va rester, pour les marchands surtout, le plus important col alpestre jusqu'au XIIIe siècle. A partir du XVe siècle les néerlandais qui ont suivi la vallée du Rhône prennent ensuite la voie Aurélia pour atteindre Nice et Vintimille

d'où ils peuvent remonter par les routes du Var ou de la Roya vers Guillestre ou Saluées. Ils poursuivent aussi leur route vers Gênes.

Les Néerlandais qui avaient séjourné dans le Comtat Venaissin ou la Basse Provence empruntent ensuite pour rejoindre l'Italie la route d'Arles à Milan.

Marchands, artistes et pèlerins furent ainsi réunis dans un même flux canalisé par la grande route de la vallée du Rhône. .

4- LES CONDITIONS HISTORIQUES

L'installation des artistes néerlandais fut commandée par l'essor ou la décadence des foyers culturels, des capitales artistiques, par la naissance de pôles d'attraction nouveaux comme l'installation de la papauté à Avignon. Le relais est pris, après le retour de la cour papale à Rome, par d'autres centres de moindre importance certes, mais toujours attirants pour les artistes néerlandais : Chambéry, centre politique, économique, et culturel de la puissante maison de Savoie alors à son apogée ; Lyon, dirigée par une bourgeoisie marchande en plein développement ; la Provence avec le mécénat de René d'Anjou. Les aventures italiennes, d'autre part, à partir de 1494, marquent un nouvel essor dans l'intérêt que portent les artistes néerlandais à l'Italie.

5- L 'IMMIGRATION DES NEERLANDAIS

Provoquée au début du XIVE siècle par la guerre de Flandre, elle devait se poursuivre de manière continue malgré un retour au calme à la fin du XIVE siècle et constitue la période essentielle de cette migration vers l'Italie. Celle-ci est devenue pour les artistes un puissant pôle attractif grâce au développement économique et culturel des villes. Bourgeoisie enrichie et patriciens forment une clientèle soucieuse de connaître les styles du nord. Ce succès stabilise les artistes néerlandais à moins que quelques mécènes ne les appellent ailleurs.

Les plus grands ont effectué ce que l'on peut appeler "le pèlerinage italien" comme Roger de La Posture en 1450.

Les conditions économiques ne leur étant pas favorables au milieu du XIVE siècle, les artistes avaient suivi les marchands et les artisans dans leur recherche de meilleurs revenus. Le retour de la prospérité et des commandes ne leur fit pas oublier le succès que leurs collègues néerlandais remportaient dans d'autres cours d'Europe. Les artistes partirent, attirés par la fortune des autres, se fixant en Bourgogne, en Suisse occidentale, dans les pays du Rhône ou en Italie.

"Les relations multiples qui se développaient sur les routes de portée européenne et le long de la toile des sièges ecclésiastiques, les rapports occasionnels étant le fait de marchands, religieux, prélats et fonctionnaires..., de familles féodales... et dans certaines zones de populations de frontières avec leurs habitudes migratoires, pouvaient concourir à constituer le système des transits et à orienter les demandes des commanditaires du pays vers la production septentrionale" (41).

A la volonté de succès s'ajoutait celle de connaître le nouvel art italien en train de naître. Ainsi, s'établit un pèlerinage artistique dès 1400 environ ; l'objectif n'était pas toujours atteint puisqu'il leur arrivait de se fixer à mi-course.

Avignon et Aix, même après le départ de la papauté, continuèrent d'attirer les artistes néerlandais qui se rendaient à Saint-Maximin, haut lieu de pèlerinage : Josse Lieférinx et Hans Clemer étaient de ceux-là.

La primauté de la peinture néerlandaise au XVe siècle est incontestable : admirée des Italiens eux-mêmes, elle est fort prisée par les marchands et négociants florentins établis à Bruges. Les voyages des peintres néerlandais permettent des contacts fructueux et certains éléments les plus caractéristiques de leur peinture sont passés dans toute l'Europe occidentale.

Cet art septentrional apporte une atmosphère toute nouvelle à la peinture : elle impose un goût pour la minutie et la richesse analytique, un soin attentif à la nature qui n'est plus réduite à une notion presque abstraite ; les éléments du paysage sont individualisés. Ce naturalisme est la transposition poétique des tapisseries franco-flamandes des tapisseries d'Arras même. Dès le XIVE siècle, les peintures de la chambre de Clément VI au Palais des Papes d'Avignon en sont une illustration.

A cette vision naturaliste du monde s'ajoute une ampleur sculpturale et pittoresque des formes ; il n'était pas rare que les artistes flamands soient à la fois sculpteurs sur bois et peintres puisqu'ils privilégiaient les retables ou la peinture sur chevalet par rapport aux fresques. Cette ampleur sculpturale est fort développée chez Van Der Weyden par exemple.

Les Néerlandais ont en outre un sens raffiné de la couleur qui devient matière sous leurs pinceaux ; ils ont le goût des étoffes épaisses et lourdes ; le modelé de la draperie flamande est très particulier : drapés lourds, à plis profonds et cassés. La coloration est sourde et harmonieuse ; elle oppose le rouge au vert, association propre aux flamands... L'exécution est ferme, les coloris sombres et un peu froids : vert bronze, rouge ambre... L'art des peintres flamands est un art paisible, peu mouvementé : les mains longues, nerveuses et expressives traduisent le drame intérieur plus que les visages souvent calmes des Vierges au front large et des autres personnages.

La technique néerlandaise est par ailleurs parfaite ; elle est fondée sur celle de la peinture à l'huile, modèle qui va s'exporter avec succès.

L'art flamand n'influence pas les autres peintures sans retour ; il reste très lié à l'art français, un art serein aussi, ou de cour, élégant, un peu maniéré, influencé par les miniatures.

Les peintres flamands qui descendent dans le sud se laissent inspirer par d'autres influences : selon la longueur de leur séjour en Bourgogne, en Savoie, en Provence ou en Italie, leurs arts diffèrent tout en gardant un fond et une technique propres à leur culture d'origine. A Avignon, les influences siennoises sont assez fortes : Simone Martini, siennois, y a laissé son empreinte. Quarton (Enguerrand) dans son "Couronnement de la Vierge" de Villeneuve-les-Avignon, mêle à la psychologie flamande une grâce toute siennoise.

Lieférinx comme Hans Clemer sont influencés par Bernardino Simondi, associé de l'un, beau-frère de l'autre. Ils sont eux-mêmes inspirés par l'Ecole d'Avignon et la luminosité des créations de l'Ecole provençale. Les mariages, les liens familiaux, nombreux entre les artistes, les voyages sont autant de facteurs de diversité de style en même temps que d'homogénéité de pensée et de culture mêlée d'influences diverses.

CONCLUSION

Au terme de cette enquête, la prudence est de rigueur. On ne peut conclure sur une identification définitive du "Maître d'Elva" en la personne du peintre néerlandais Hans Clemer. L'hypothèse, envisagée dès 1968, par Mario Perotti, à laquelle ont adhéré d'éminents spécialistes et universitaires comme Mme Rosetti-Brezzi, de l'université de Lettres et philosophie de Turin, n'est soutenue que par les documents étudiés dans cette enquête, outre bien-sûr, les analyses stylistiques. Nul contrat ne porte le nom de Hans Clemer pour des oeuvres du marquisat de Saluces ; seule la mise à jour, peut-être prochaine, des archives de Revello ou d'autres communes de l'ancien marquisat permettra, sans doute, de découvrir quelques détails sur la personnalité de notre peintre.

Malgré les lacunes que nous venons de souligner, les documents étudiés, en démontrant la présence en territoire piémontais d'un artiste néerlandais, nous permettent d'envisager le panorama artistique des XVe et XVIe siècles, non seulement en terre salucéenne, mais aussi dans tout l'axe rhodanien et en Provence.

Plusieurs lignes directrices apparaissent clairement : d'une part, l'inexistence ou presque de barrières géographiques ou politiques dans le domaine artistique ; et d'autre part la diversité des influences et paradoxalement l'homogénéité de pensée et de culture d'artistes venus de tous horizons.

Il n'existe pas de barrières infranchissables pour les artistes comme pour les pèlerins : les routes principales, les passages d'une vallée à une autre passaient par de petits villages aujourd'hui décentrés et isolés. Les migrations de peintres itinérants, au hasard des commandes de mécènes ou bourgeois, sont un facteur déterminant dans la rencontre d'arts et de cultures de régions différentes et souvent fort éloignées les unes des autres.

A Elva, on assiste à travers un seul peintre à un métissage d'influences : une alternance de directions renaissantes sur fond essentiellement gothique ; un style encore imprégné du langage "courtois" à l'usage de la cour de Saluces, soucieuse d'élégance et de minutie, une optique renaissante désireuse de recherches nouvelles et modernes. C'est une période charnière où des styles différents se confrontent et ceci de manière plus aigüe dans une région depuis longtemps liée à la culture française, à son style de vie et à son langage plastique, mais aussi proche des grands centres renaissants "italiens".

A cette tension s'ajoutent des influences plus larges encore -flamandes, provençales...- Diversité donc de style mais homogénéité de pensée pour ces artistes de culture mêlée, curieux du nouvel art italien, mais héritiers aussi du langage esthétique de leur propre pays d'origine. D'abord appelés par les mécènes dans leur cours ou leurs abbayes (cour de Milan, de Saluces, de Chambéry...), ils seront, au milieu du XVe siècle, obligés de se déplacer plus fréquemment à cause des circonstances économiques et des guerres d'Italie. Les petites vallées des Alpes formeront alors autant de petits mondes isolés, marchés neufs à exploiter.

Un Hans Clemer, pourtant peintre attiré de la cour de Saluces, ne dédaigne pas les petits villages et n'exclue pas les longs trajets vers Avignon par exemple.

Ainsi, par les transferts, ses tensions diverses, les principales expériences picturales de l'Europe du "Quattrocento" se trouvent présentées toutes ensemble en dosages différents et mélanges mutuels.

NOTES

- (1) Voir planche XXI
- (2) Voir planche XXIII
- (3) Oeuvres identifiées non grâce à des signatures mais par analyses stylistiques comparatives effectuées par de grands spécialistes de l'art piémontais.
- (4) P. GAGLIA, inspecteur de la Soprintendenza per i Béni Artici del Piemonte.
- (5) SPANZOTTI : voir biographie
- (6) Quarton : voir lexique
- (7) GABRIELLI (N.), *Là pittura nel Saluzzese sul scorcio del secolo XV* in *Boll. SSACC*, 1957.
- (8) GABRIELLI (N.) *op.cit.*
- (9) Voir planche XXIV
- (10) A rapprocher aussi du polyptyque de Revello selon Muletti, la déposition du Christ avec la Madone et les Saints à l'église San Agostino de Saluces (lunette) exécutée entre 1502 et 1504.
- (11) Bernezzo se trouve hors du territoire marquisal.
- (12) Terme italien passé dans le langage français signifiant anges, amours. Scènes de la vie de David : planche XXV détail.
- (13) "Les travaux d'Hercule" voir planche XXVI
- (14) LABANDE (L.H.) *Les Primitifs*
- (15) RING (G.) *A century of french painting 1400-1500*. Londres, 1949, n° 279, p. 236.
- (16) PEROTTI (M.) *Cuneo provincia granda*, 1971, n° 3, p. 12 et 1973, n° 1, p. 16.
- (17) LACLOTTE (M.) *L'Ecole d'Avignon*, Paris, 1960, n° 78, p. 123.
- (18) Voir planche XXVII
- (19) Voir planche XXVIII
- (20) Voir planche XII
- (21) LABANDE (L.-H.) mentionne un Clemer Jean "dit Hans, habitant de Saluces" dans *Les Primitifs français*, Marseille, 1952
- (22) LABANDE (L.-H.) *Les Primitifs...*, p. 77-78, Marseille.

- (23) MULETTI (D.) Memorie storico-diplomatiche appartenant! alla Cita ed ai Marchesi di Saluzzo, t.V., Saluzzo, 183
- (24) LABANDE (L.-H.) Les Primitifs français
- (25) PEROTTI (MJ Ipotesi sul Maestro in CPG cit.90 d'Elva 1980 Cuneo
- (26) LABANDE (L.-H.) Les Primitifs français , p. 91-92
- (27) LABANDE (L.-H.) Les Primitifs, p. 119
- (28) SAVIO (C.-F.), Bellazze risorte. Note di storia edi oste intorno alla chiesa marchianale di S. Giovanni in Saluzzo, Turin, 1930, p. 41
- (29) LABANDE (L.-H.) Les Primitifs, p. 119
- (30) Idem
- (31) LACLOTTE (M.) L'Ecole d'Avignon, Paris, 1960, n° 78, p. 123
- (32) LACLOTTE (M.) op. cit.
- (33) ROSETTI-BREZZI (Elena) Percorsi figurativi...
- (34) "La Madone au lapin", en fait "coniglia" est du féminin
- (35) Claus SLUTER : voir biographie
- (36) PEROTTI (M.) Cinque secoli...
- (37) Bernardino SIMONDI : voir biographie
- (38) Voir biographies
- (39) ROQUES (M.) Les apports néerlandais... '
- (40) Idem
- (41) Idem

BIBLIOGRAPHIE

I - SOURCES ET DOCUMENTS MANUSCRITS

Libri dei Sindacati ou Volumi di Ordinati, manuscrits 'appartenant à la commune de Revello et conservés dans la section histoire des archives locales.

II - SOURCES IMPRIMEES ET RECUEILS DE TEXTES

VORAGINE (Jacques de), *Legenda Aurea*, première traduction française, Lyon, 1476', trad. Th. de Wyzewa, Paris, 1902. *Les Evangiles apocryphes*, coll. "Textes sacrés", éd. Fayard, 1968. *Le Nouveau Testament*.

III - OUVRAGES GENERAUX

1 - Etude sur le milieu géographique et historique

BELTRUTTI (G.), *Cuneo e le sue valli*, 1978, Savigliano, l'Artista.

CASALIS, *Dizionario geografico, stonco-statistico, commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna*.

DAO (E.), *Le visite pastorali alla chiesa di Santa Maria dal 1431 al 1910*, Savigliano, 1985.

GANDOLFO (R.J.), *Civiltà del Piemonte*, Turin, 1975.

GANSHÔF (F.-H.); *Le Moyen-Age, histoire des relations internationales*, tome 1, Paris, 1953.

LANGÉ (S.), *Sacri mohti piemontesi e lombardi*, Milan, 1967. LE GALAIS (M.), *Histoire de la Savoie et du Piémont*.

MULETTI (C.), *Memorie storico-diplomatiche appartenante alla Città ed ai Marches! di Saluzzo*, 1831, Saluzzo, éd. Anastica, Savigliano, 1972.

PROMIS (M.), *La Passione di Gesù Cristo, rappresentazione sacra in Piemonte nel secolo XV*, Turin, 1888.

RISTORTO, *Stona religiosa délie valli cuneesi*, Cuneo 1968.

AYMAR DU RIVAIL, *Description du Dauphmé, de la Savoie, du Comtat Venaissm, de la Bresse, de la Provence, de la Suisse et du Piémont au XVIe siècle*,

SAN GIOVANNI (Manuel di) *Memorie storiche di Dronero e délia Val Maira*, Turin, 1868.

DAO (E.), *Elva, un paese che era*, éd. l'Artistica, Cuneo 1985.

RAINA (G.), *Elva, in alta Val Maira in Bolletino délia Société piemontese*.

2 -Etude d'archéologie, d'histoire de l'art et d'iconographie

Ouvrages généraux d'iconographie

ABANES (J.-H.), *Josse Lieferinxe, peintre marseillais du XVe* in *Bulletin archéologique*, Paris, 1884.

REAU (L.), *Iconographie de l'art chrétien*, P.U.F., 3 tomes. BONNEFOY (Y.), *Peintures murales de la France gothique*, Paris, 1954.

BULARD (M.)r *ie scorpion symbole du peuple juif dans l'art religieux des XIVe, XVer et XVIe -siècles à propos de quatre peintures murales à Lanslevillar*, Paris, 1935.

LABANDE (L.-H.), *Peintres et peintres verriers de la Provence*, 2 vol., Marseille, 1932.

LABANDE (L.-H.), *Les Primitifs français*, Marseille, 1932.

ROQUES (M.), Les apports néerlandais dans la peinture du Sud-Est de la France. .]}..!,f.rh
Bordeaux, 1963.

Ouvrages sur la peinture piémontaise

AMERIO (R.), Affreschi e dipinti di '500 e '600 di Dronero e del Val Maira, 1868, Turin.

AMONA IP. ;4'.) ", P. Gli affreschi del Castello della Manta nel Saluzzese, Arte, 1905.

BRIZZIO (A.-M.), La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento, Turin, 1942.

BRANDI (C.J.), Spazio italiano, ambiente fiammengo, Milan, 1960.

CASTEL-NUOVO (E.), Les Alpes : carrefour et lieux de rencontres et de tendances artistiques au XVe siècle, Lausanne, 1967.

Catalogues de l'exposition "Gotico e Rinascimento in Piemonte", Turin, 1959.

MALE (L.), Nuovi ritrovamenti e un vecchio problema, la pittura piemontese tra fine '400 e inizio '500 in Bollettino della Società piemontese d'Archeologia. Turin, 1952-1953.

PEROTTI (M.), Cinque secoli di pittura nel Piemonte Cispadino antico, Cuneo, 1981.

THEVENON (L.), L'art du Moyen-Age dans les Alpes méridionales, éd. Serre, Nice, 1983.

ROSSETTI-BREZZI, (E.) Percorsi figurativi in terra cuneese, éd. dell'Orso, Turin, 1985.

VIALE (V.), Arte alla corte sabauda in Piemonte nel XIV e XV secolo ; Gotico e Rinascimento in Piemonte in Catalogo della Mostra, Turin, 1939.

Ouvrages sur Elva

CARESIO (F.), Il Maestro di Elva in Piemonte Tutto-vacanza-5, 1986.

DAO (E.), Saggio di ricerca su Elva in Val Aïra in B.S.S.S.A.A., Cuneo, 1968.

PEROTTI (M.), Ipotesi sul Maestro d'Elva, 1980. Un fiammengo della corte dei Marchesi di Saluzzo, Cuneo, 1978.

Obiettivo Elva, 1986, 35-1 in Cuneo Provincia Granda.

BIBLIOGRAPHIES

BALEISON Jean. Né à Démonte (Italie), peintre, du XVe siècle. Contemporain de Canavesio, il a parfois travaillé avec ce dernier notamment à Notre-Dame des Fontaines de la Brigue où les peintures du chœur lui sont attribuées et dans la chapelle Saint-Sébastien à Saint-Etienne de Tinée vers 1485-1490. Ses oeuvres du côté français : la chapelle Saint-Sébastien de Venanson, 1481 ; les chapelles Notre-Dame du Bon Coeur à Lucéram, Saint Grat ; la Madone del Poggio à Saor,ge.. Ses oeuvres du côté italien : cycle de la chapelle Saint-Sébastien à Celle Macra (1434), Madone avec l'Enfant à Casa Sartorio de Stroppo Bassura. Oeuvres discutées (voir thèse sur J. Baleison de P.G. Bertolotto) : cycle de Saint-Sébastien à Marmora (voir Galante Garrone), fresques du palais épiscopal d'Albeny (voir Rossetti-Brezzi). Style : délicat et décoratif, moins exubérant que celui de Canavesio.

CANAVESIO Jean. Né à Pignerole (Italie) entre 1420 et 1425. Peintre ayant oeuvré essentiellement dans la partie sud de l'arc alpin. Ses oeuvres du côté français : Notre-Dame des Fontaines à la Brigue (fresques plus un retable), chapelle des Pénitents Blancs à Peillon (fresques), chapelle Saint-Sébastien à Saint-Etienne de Tinée (fresques), retable sur bois de Saint-Antoine de Pa.doue à Lucérara. Ses oeuvres du côté italien : Pigna (fresques et triptyque de l'église Saint-Michel, 1500) ; Taggia, couvent des Dominicains, retable de Saint-Dominique. Style : il est caractérisé par une virilité, un sens aigu du mouvement et des attitudes, une certaine liberté de composition.

Jacques de VORAGINE. Ecrivain italien de langue latine (Ligurie vers 1230, Gênes 1268). Dominicain, il fut un des orateurs et un des théologiens les plus réputés du XIIIe siècle. Il est nommé évêque de Gênes en 1292. Il composa vers 1250-1260 la légende dorée de 177 chapitres consacrés chacun à un saint ou une sainte. Le merveilleux mystique dépasse souvent les données historiques, imprégné d'un idéal de foi et d'amour où le peuple comme les artistes du XIIIe au XVe s. trouveront de quoi nourrir une imagination dont les retables et les fresques nous disent la fécondité.

JAQUERIO Giacomo. Peintre du XVe siècle, partageant le travail avec Ludovico Josiayne à la Manta en Piémont par exemple. Style : "courtois", d'un graphisme raffiné au dessin précis, nerveux qui définit en peu de traits volumes et positions, soin presque nordique dans le travail des ombres et lumières, ambiance pathétique, douleur interne qui transparait à travers "la nervosité spasmodique des mains".

LIEFERINX Josse (dit Maître de , Saint Sébastien). Peintre du XVe siècle, meurt entre 1505 et 1508. En collaboration avec Bernardino Simondi pour un retable de la Légende de Saint Sébastien, il l'achève à la mort de ce dernier. En 1493, il travaillait à Marseille ; il est aussi associé à son cousin Hans Clemer. On lui attribue aussi un Grand Calvaire (au Louvre) et quatre scènes de la Vie de la Vierge (exposées à Paris, Avignon et Bruxelles). Style : la nette influence nordique dénote ses origines, ses architectures simplifiées soulignent l'impact de la peinture piémontaise dû à sa collaboration avec B. Simondi. Enfin, par sa façon d'accrocher la lumière par des volumes sobrement découpés; des lignes sculpturales, il appartient à l'Ecole de Provence et surtout à l'Ecole d'Avignon.

QUARTON (ou CHARONTON) Enguerrand. Né en 1410 près du diocèse de Laon, travaillant dans la région d'Avignon entre 1447 et 1461, il meurt à Avignon après 1462. Après avoir oeuvré à Aix-en-Provence, il se fixe à Villeneuve-les-Avignon à partir de 1447. Ses oeuvres : on en a identifié deux : la Vierge de Miséricorde du musée de Chantilly datée de 1452, d'influence de Sienne par son fond or et ses coloris généralement sereins, et le Couronnement de la Vierge à Villeneuve-les-Avignon, daté de 1454, où se mêlent la grâce décorative siennoise et la gravité psychologique flamande.

Pietro da SALUZZO. Peintre opérant entre 1438 et 1475, il peut être considéré comme l'artiste le plus en vue dans l'aire salucienne dans la deuxième moitié du siècle. À l'exception de deux oeuvres, il travaille seulement dans le marquisat, bénéficiant de l'amitié du frère cadet de Ludovic II. Ses oeuvres : 1445, cycle perdu de Saint Gioved et des docteurs à Fossano ; 1453, scènes de la Passion du Christ, Nativité de la Vierge, oeuvres perdues de la Confraternité du Crucifix à Fossano ; 1469, chapelle Sari Giorgio à Villar San Costanzo ; 1472 voûte de la chapelle de l'hôpital de Santa Croce à Cuneo ; 1475-1480, fresques de San Magno à Castelmagno. Il existe d'autres oeuvres contestées. Style : habile fresquiste de formation vénitienne, il privilégie les formes longilignes, la couleur brillante, il sait rendre avec instantanéité les moments pathétiques dans lesquels le croyant sort toujours vainqueur moralement.

SIMONDI Bernardino. Peintre né à Venasca près de Saluces. Charles Sterling l'a démontré collaborant avec Lieferinx pour un retable destiné à l'église Saint Sébastien d'Istrés et pour un autre à la chapelle Saint Sébastien de l'église marseillaise des Accoules. Installé à Saluces, il lègue à sa mort son album de dessins à Lieferinx.

SLUTER Claus. Sculpteur néerlandais au service des ducs de Bourgogne, né à Haarlem (?) entre 1340 et 1350, mort vers 1405-1406. Installé à Dijon en 1386, il succède à Jean de Marville en 1389 comme imagier de Philippe le Hardi. Le plus célèbre de ses oeuvres est l'ensemble des six prophètes du "puits de Moïse" (l'ancienne chartreuse de Champmol à Dijon) ; il est l'auteur aussi des Pleurants du tombeau de Philippe le Hardi. Par son réalisme et l'ampleur monumentale de son style, il eut une profonde influence sur la sculpture française.

SPANZOTTI ou SPANZOTTO Giovanni Martine Peintre de l'Ecole piémontaise du XVe siècle. Habitant de Vercelli de 1491 à 1498. En 1511 il était peintre des ducs de Savoie, il fut le maître de Giovanni Antonio Bozzi dit "il Sodoma" et de - Défendente Ferrari de Chivasso, un des artistes les plus importants de l'Ecole piémontaise.

VAN DER WEYDEN (dit ROGIER DE LA PASTURE). Peintre hainuyer, né à Tournai (1400-1464), le plus célèbre des "Primitifs flamands" après Van Eyck. Il fut peintre de la ville de Bruxelles à partir de 1449, portraitiste de

Philippe le Bon, de Charles le Téméraire et d'Antoine de Bourgogne, très apprécié à la cour de Bourgogne. II voyage en Italie, à Rome, Ferrare, Milan. Ses oeuvres : Descente de Croix (Prado), retable du Jugement dernier (Hôtel-Dieu de Beaune), portrait de l'homme à la flèche (Bruxelles). Style : peut-être disciple du Maître de Flémalle, il possède son tracé et son chromatisme mordants ; il développe, dans sa recherche des volumes, une ampleur sculpturale et traduit le drame intérieur par le dessin frémissant de mains tordues et noueuses.

VAN ORLEY Bernard. Peintre romaniste flamand (Bruxelles 1488-1541). Peintre de cour au service de Marguerite d'Autriche (1518) puis de Marguerite de Hongrie (1532), il est l'auteur des cartons de tapisseries dites "chasses de Maximilien" (1521-1530, Louvre). Comme ses contemporains, il superpose l'héritage du nord et de ses connaissances de l'art italien (portrait du docteur Georg Zelle, 1519, Bruxelles). Van Orley domine la peinture flamande dans la première moitié du XVIe siècle, s'affranchissant de l'esthétique de Van Der Weyden pour imposer celle de la Renaissance.

LEXIQUE

Agnostique ("gnôsis" : connaissance, grec). Qui déclare l'inconnaissable inaccessible à l'homme ou qui considère toute métaphysique comme inutile.

Arriccio ("arriciato" : hérissé, ravalé, italien). Enduit grossier sur lequel on posera le mortier de la fresque. Déf. cf. A. Chastel p. 358.

Carton Dessin grandeur nature servant de modèle pour l'exécution de la fresque soit par report dans le cas de la mise au carreau, soit directement dans le cas du procédé du "spolvero".

Hagiographe ("hagios", grec : saint et "graphem" : écrire). Auteur de la vie des Saints.

Quattrocento Traduction française : XVe siècle

Rinceaux ("ramusculus", bas latin : petit rameau). Ornement fait d'éléments végétaux disposés en enroulements successifs, les rinceaux renaissants ornent le bas des murs et les angles.

Ruban Terme d'architecture. Enroulement de motifs alternés autour d'un axe formant un ruban.

Sinopia Mot italien : dessin préparatoire d'une fresque, esquisse à l'encre rouge que l'on trouve sur une couche de plâtre rugueux couvrant la maçonnerie du mur ou "arriccio" (l'origine du mot est la ville de Sinope, sur la mer Noire, réputée pour ses piments rouges). Définition cf. A. Chastel, Le Grand atelier, p. 381.

Spolvero Terme italien qui s'emploie au sujet des fresques et désigne les marques pointillées provoquées par la projection de poudre de couleur à travers les perforations de l'esquisse préparatoire.

Trecento Traduction française : XIVe siècle.



PLANCHE XXI

Celle Macra, Eglise paroissiale S. Giovanni Battista ,
double triptyque représentant Madone avec l'Enfant,
donateurs et sants; daté de 1496.



PLANCHE XXII

Saluzzo, Eglise Sant'Agostino, lunette représentant
la déposition du Christ, 1502-1504; détail: Sant'
Agostino.

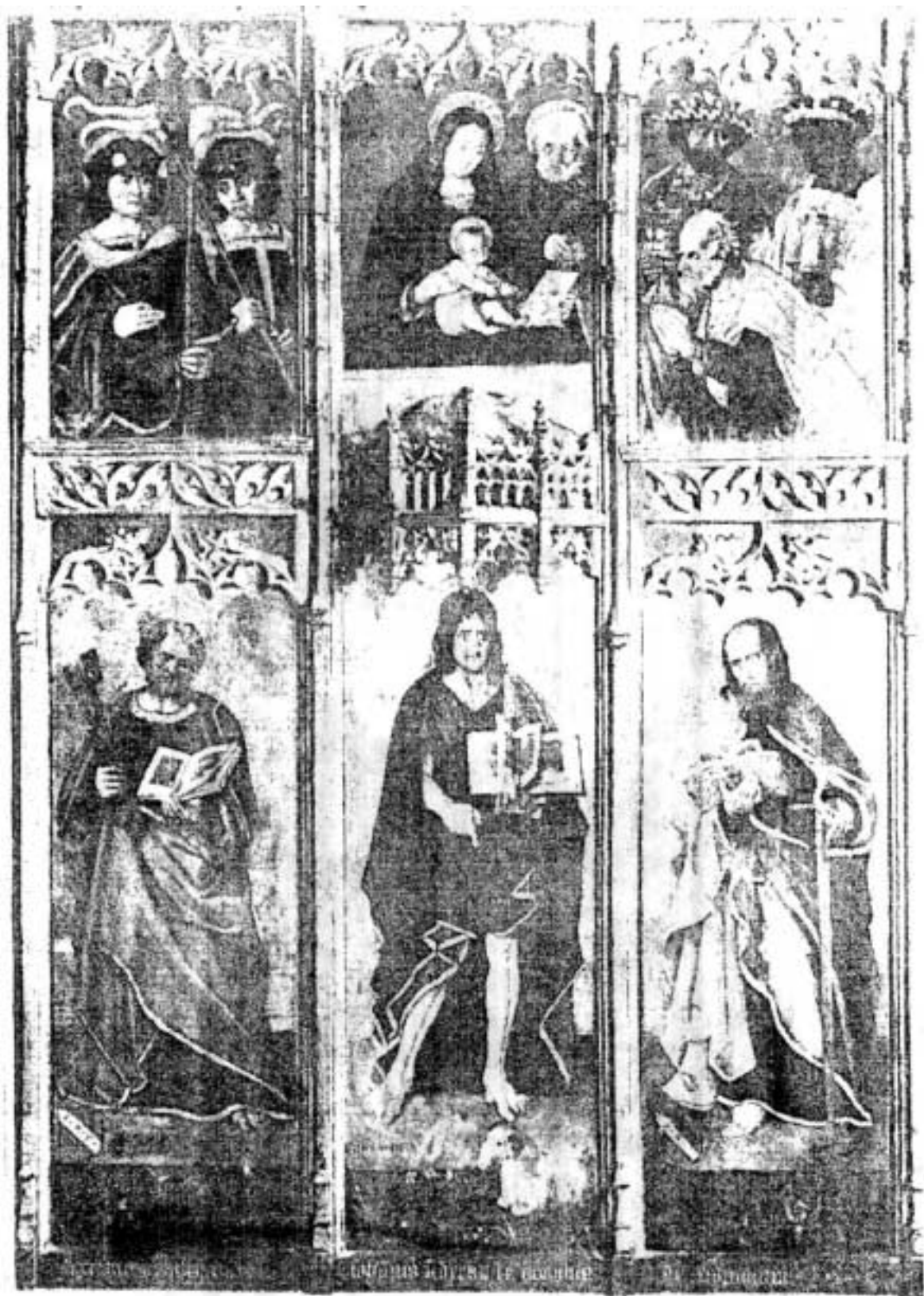


PLANCHE XXIII

Revello, Collegiata dell'Assunta, double triptyque représentant
la Madone avec l'Enfant et les saints; oeuvre datée 1715.



PLANCHE XXIV

Florence, Musée Bardini, toile représentant la
Madone avec l'Enfant; début du XVI^e siècle;



PLANCHE XXV

Saluzzo, aujourd'hui à "Casa della Chiesa". "Histoires de la vie
de David", début du XVIIe s.: détail: groupe de femmes.



PLANCHEXXVI

Saluzzo, Musée de Casa Cavassa, " Scènes des travaux d'herculè", première décennie du XVIIe siècle.
détail: Hercule et le chien Argo.

TABLE DES MATIERES DE L'ETUDE SUR "LES FRESQUES D'ELVA : XVE ET XVIIE SIECLES

INTRODUCTION

Recherches régionales
Janvier - mars 1988 P. 1

PREMIERE PARTIE : LE TRESOR D'ELVA

p. 7

1- LES FRESQUES D'ELVA

p. 7

1 - Les fresques : description générale

p. 7

2 - Les fresques. : la restauration

P- 8

3 - Les campagnes de restauration de 1985-1986

p. 9

2- CADRE HISTORIQUE

p.10

1 - La politique des marquis de Saluées aux XVe et XVIe siècles

p. 10

1 - Le Quattrocento dans le marquisat de Saluées

p.< 10

2 - Le marquisat de Saluces sous Ludovic II

p. 11

3 - Le cas d'Elva

p. 13

2 - Ferveur religieuse et expression artistique

p. 14

1 - Le sentiment religieux dans le Haut-Piémont aux XVe et XVIe siècles

p. 14

2 - Art et religion

p. 14

3 - La vie culturelle dans le marquisat de Saluzzo

p. 15

1 - Le marquisat de Saluces : les choix culturels

p. 15

2 - Le Val Maira

p. 16

DEUXIEME PARTIE : LES MYSTERES D'ELVA

Recherches régionales
octotore-décembre 1988

1 - LA VOUTE

p. 233

1 - Les sources iconographiques

p. 233

2 - Analyse stylistique

p. 234

5 - comparaisons avec d'autres oeuvres

p. 23b

4- L'itinéraire de l'auteur

p. 235

2 - LE CYCLE DE LA VIERGE ET LA CRUCIFIXION

p. 236

1- Etude iconographique.

p. 236

1- Les sources : thèmes narratifs du nouveau testament et leur interprétation dans l'art chrétien

p. 236

2 - Le cycle de la Vierge

p. 238

3- La crucifixion

p. 24b

4 - La mode au début du XVIe siècle à travers les représentations d'Elva

p. 24b

5 - L'antisémitisme aux XVe et XVIe siècles à travers les peintures d'Elva

p. 248

2 - Etude technique	p. 250
1 - Notions générales sur les fresques	p. 250
2 - Les techniques employées à Eiva	p. 250,
3 - Le style du maître d'Elva : étude des caractéristiques-stylistiques du maître d'Elva	p. 252
3 - Le style du Maître d'Elva	p. 2bb

TROISIEME PARTIE : LE MAITRE D'ELVA

Recherches régionales
janvier-mars 1989
p. 5

1 - DEFINITION DE L'ITINERAIRE ARTISTIQUE DU MAITRE DANS ET HORS DU MARQUISAT DE SALUZZO

p. 5

2 - DOCUMENTS CONTRIBUANT A L'IDENTIFICATION DU MAITRE D'ELVA

p. 8

1 - Documents et commentaires

p. 8

2 - La piste flamande : Hans Clemer, maître d'Elva ?

p. 12

3 - Les peintres flamands dans le sud

p. 15

CONCLUSION

p. 19