

LES FRESQUES D'ELVA EN HAUT PIEMONT

Fin XVe - début XVIe s.

par Catherine ACCHIARDI

**Résumé de Mémoire de maîtrise d'histoire de l'art
(Université de Nice, 1986-1987)**

Nous tenons à remercier pour leur collaboration M. Derlange, professeur d'histoire moderne et d'histoire de l'ail à l'Université de Nice, notre directeur de maîtrise ; Mme Rossetti-Brezzi, professeur d'histoire de l'art à l'Université des Lettres et Philosophie de Turin ; M. Thévenon, conservateur adjoint au Palais Lascaris, spécialiste d'histoire de l'art dans les Alpes méridionales ; M. Fighiera et Mlle Véran du Musée Masséna ; M. Trubert, archéologue ; M. le Pasteur Lovy de l'Eglise Luthérienne de Nice et le père Lorenzi de l'église Saint Roch.



INTRODUCTION

Il existe au sein des XVe et XVIe siècles un phénomène, particulier par son ampleur, dont la caractéristique est un incroyable développement de chapelles ou petites églises ornées de peintures murales ou de fresques. Ce qu'elles ont de spécifique c'est surtout leur situation géographique, souvent perchées dans les hautes vallées alpines, hors des voies de passage qui nous semblent maintenant logiques. Il ne faut pas s'en étonner : jusqu'au XIXe siècle, les grands chemins passaient par les villages aujourd'hui remplacés par des tunnels ou passages au fond des défilés creusés à la dynamite. Les thèmes iconographiques variaient peu :

Passion du Christ, Vie des Saints et, surtout, Vie de la Vierge, recours absolu, dont le rôle miséricordieux contre les épidémies -qui, périodiquement, ravageaient les hautes vallées aux XVe et XVIe siècles était devenu essentiel. Les communautés qui commandaient ces peintures, étaient souvent pauvres ; elles appelaient à leur service des artistes, souvent itinérants, capables d'adapter leur peinture à la demande et aux ressources financières de ces communautés, dont l'intention était souvent d'imiter la décoration du village voisin ou de la ville lointaine. Véritable "tapisserie du pauvre", l'histoire scandée en panneaux séparés, constituait un moyen très compréhensible d'instruction limitée pour les chrétiens de cette époque. Reproduisant les tapisseries admirées dans les cathédrales ou les palais, ces peintures s'ornaient de précieux listons sur les bordures, de guirlandes entourant les scènes, de rinceaux renaissants ornant les angles et le bas des murs : "il fallait faire riche et rester efficace" (1).

Elva, minuscule hameau du Haut Piémont, possédant un trésor artistique de premier ordre, est un cas typique représentant ce phénomène. Elva est aujourd'hui une petite commune de montagne à 1637 mètres d'altitude, formée par un ensemble de minuscules hameaux éparpillés dans un vaste amphithéâtre de bois et de prés, dominée par les cimes du Pelvo d'Elva, de la Rocca la Marquisat, du Mont Chersogno, tous à plus de 3000 mètres. Elva se trouve au sommet du vallon du même nom qui se sépare du Val Maïra sur la gauche. Le "Val Maïra" est sans doute la plus pauvre et déshéritée des vallées "cunéennes" (2). Elle serpente, souvent encaissée entre les hautes montagnes", sur environ 35 kilomètres, de Dronéro à Chiop'pera di Acceglio, comportant 11 communes. Le Val Maïra a connu après la deuxième guerre mondiale une forte immigration vers la plaine et vers la France. Elva ne compte qu'une cinquantaine de résidents pour plus de mille au début du siècle. Ce phénomène n'a pas été enravé par la construction d'une route, il y a quelques années. C'est au sein de ce "désert" géographique et humain que se trouve un des trésors de l'iconographie piémontaise : les fresques de Santa Maria di Elva. Les vingt deux bourgades d'Elva ont, en effet, pour centre cette petite église qui, sur son éperon rocheux, domine la vallée et semble la protéger. L'église Santa Maria, dont la date de construction est inconnue, présente, pour les historiens, les archéologues et les spécialistes de l'art iconographique de XVe et XVIe siècles de multiples intérêts. Outre la présence d'une inscription antique, d'un baptistère aux Sept Péchés Capitaux du Moyen-âge, d'oeuvres baroques, l'église d'Elva offre le spectacle de fresques représentatives de deux générations artistiques différentes de l'art piémontais : d'une part, sur la voûte du chœur, la représentation des "Quatre Evangélistes et Docteurs de l'Eglise", exécutée par un peintre anonyme vers le milieu du XVe siècle, caractéristique de l'art iconographique du gothique tardif ; d'autre part, un "cycle de la Vierge" et une crucifixion, respectivement sur les parois latérales et sur la paroi du fond du même chœur, datant de la fin du XVe siècle et du début du XVIe siècle auxquels l'exécutant inconnu a donné une marque nettement renaissante. Deux peintres donc correspondant à deux époques successives de l'histoire de l'art qui permettent d'établir une chronologie dans l'évolution des styles et des représentations picturales piémontaises. Deux anonymes aussi qui n'ont cessé d'intriguer les spécialistes ; le premier porte le nom de "Maître de la Voûte" -Maestro délia Volta- selon les

termes de G.G. Garonne de la Soprintendenza per i Beni Artistici et Storici deJ Piemonte ; le second, celui de Maître d'Elva. Les fresques d'Elva constituent non seulement un centre d'intérêt de premier ordre pour les spécialistes de la peinture piémontaise, un véritable trésor pour son patrimoine artistique, mais aussi une source inextricable de controverses, un labyrinthe de questions et de problèmes souvent laissés sans réponse.

Pour ce qui est de la voûte représentant les "Evangélistes et Docteurs de l'Eglise" -et bien que l'identité de leur auteur reste encore aujourd'hui des plus mystérieuses- moins de problèmes se posent aux historiens de l'art que pour le cycle de la Vierge et la Crucifixion. En effet, le thème traité est un thème récurrent dans la plupart des chapelles du Piémont et des hautes vallées alpestres en général. Le traitement du sujet n'en est pas tellement différent malgré quelques spécificités.

L'oeuvre du deuxième peintre est depuis longtemps une source d'énigmes. Les premières questions qui viennent à l'esprit émerveillé et étonné de quiconque est allé jusqu'à Elva -ce qui n'est pas un mince périple- naissent de la stupéfaction de voir un tel travail dans un désert et un isolement aussi complets ; pourquoi un cycle aussi important à Elva ? Qui dans ce petit village a pu être le commanditaire du cycle ? Où et dans quelles circonstances celui-là même a-t-il pu connaître le "Maître d'Elva" dont les oeuvres sont si différentes de celles des autres artistes piémontais travaillant à cheval entre le Piémont, le Dauphiné et la Savoie ?

Nous avons donné plus haut quelque élément de réponse pour ce qui a trait à la notion d'isolement et de communications géographiques. Rien n'était infranchissable à cette époque où la foi, où les promesses de profits déplaçaient en masse pèlerins, marchands et artistes. De plus, dans les années qui virent la réalisation du cycle d'Elva, Elva faisait partie du marquisat de Saluzzo (Saluces), terre de grande importance entre la France et le Piémont. Ce furent les années du règne splendide du marquis Ludovic II, période d'apogée pour le petit état. Homme de culture, raffiné, proche de la Cour de France où il séjourna longtemps, le marquis fit de sa cour un centre où se réunissaient gens d'armes mais aussi lettrés, juristes, artistes... L'étude des circonstances historiques constitue donc une première étape dans le cheminement de notre réflexion qui se déroule comme un jeu de piste entre questions et hypothèses.

D'autres questions viennent rapidement à l'esprit de celui qui, plus curieux des implications techniques, s'intéresse à l'énigme artistique que constitue le cycle. En quelle année l'anonyme travailla-t-il et qui l'aida dans son travail préparatoire d'agencement des crépis lissés et de rédaction de l'oeuvre ? Quelle est la raison d'un tel changement de style et surtout d'atmosphère si sensible entre le cycle de la Vierge et la Crucifixion ? Autant de questions dont la solution ne peut être cernée que par une analyse à la fois iconographique, technique et stylistique des fresques, dans un second temps de notre étude. Les rapports établis lors des dernières restaurations nous seront d'une grande utilité. Elles nous permettront notamment d'apporter des éléments de réflexion et de réponses quant à l'identification du "Maître" en déterminant ses caractéristiques techniques et stylistiques. Qui est le maître d'Elva ? Est en effet le centre de la réflexion qui conclura notre étude. C'est l'énigme qui a le plus entraîné de polémiques et de controverses entre les spécialistes de l'art piémontais. Il ne nous appartient pas de donner une réponse définitive sur laquelle nul ne s'est encore véritablement accordé bien qu'il existe une identification possible du Maître d'Elva en la personne d'un certain Hans Clemer, peintre flamand dit "habitant de Saluces" ayant travaillé en Provence, hypothèse avancée dès 1968 par Mario Perotti et non encore réfutée à l'heure actuelle, malgré de nombreuses réticences. Bien au contraire, des documents trouvés

récemment et disponibles à l'Université de Turin, sembleraient argumenter encore en ce sens, validant à 99 % -selon les termes mêmes du Professeur Brizzi Rosetti de Turin- l'identification présente. La solution flamande est d'ailleurs loin d'être farfelue et sans fondement puisque le phénomène de l'immigration des artistes flamands dans le sud et vers l'Italie du nord (Lyon, Chambéry, Bourgogne, Cour des Papes) constitue une des réalités les plus marquantes et spécifiques de l'histoire de l'art pictural des pays comptant dans l'aire française du XVe ou XVIe siècle.

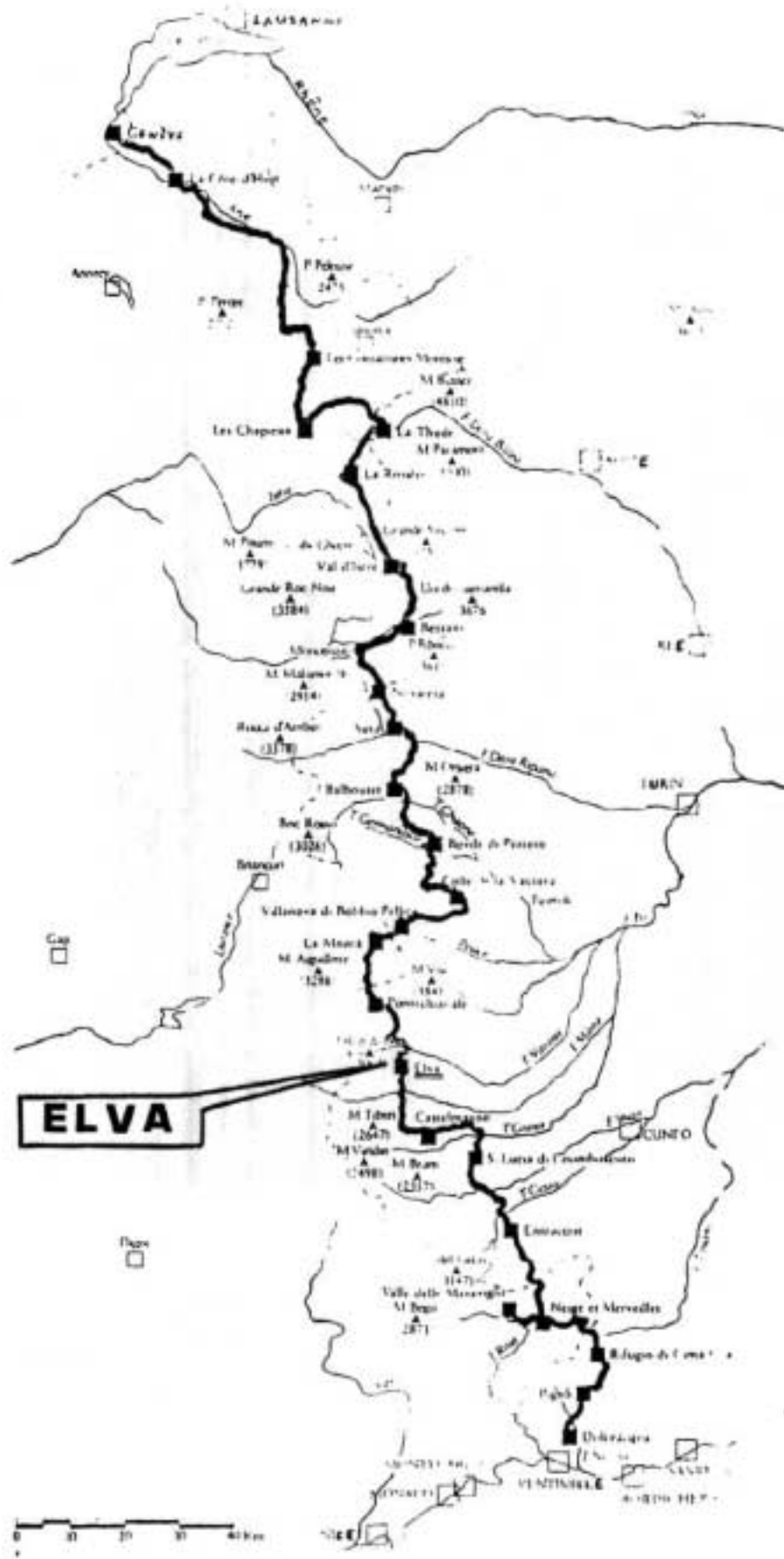


Fig. 1 : Une des routes du sel et situation d'Elva dans les Alpes méridionales

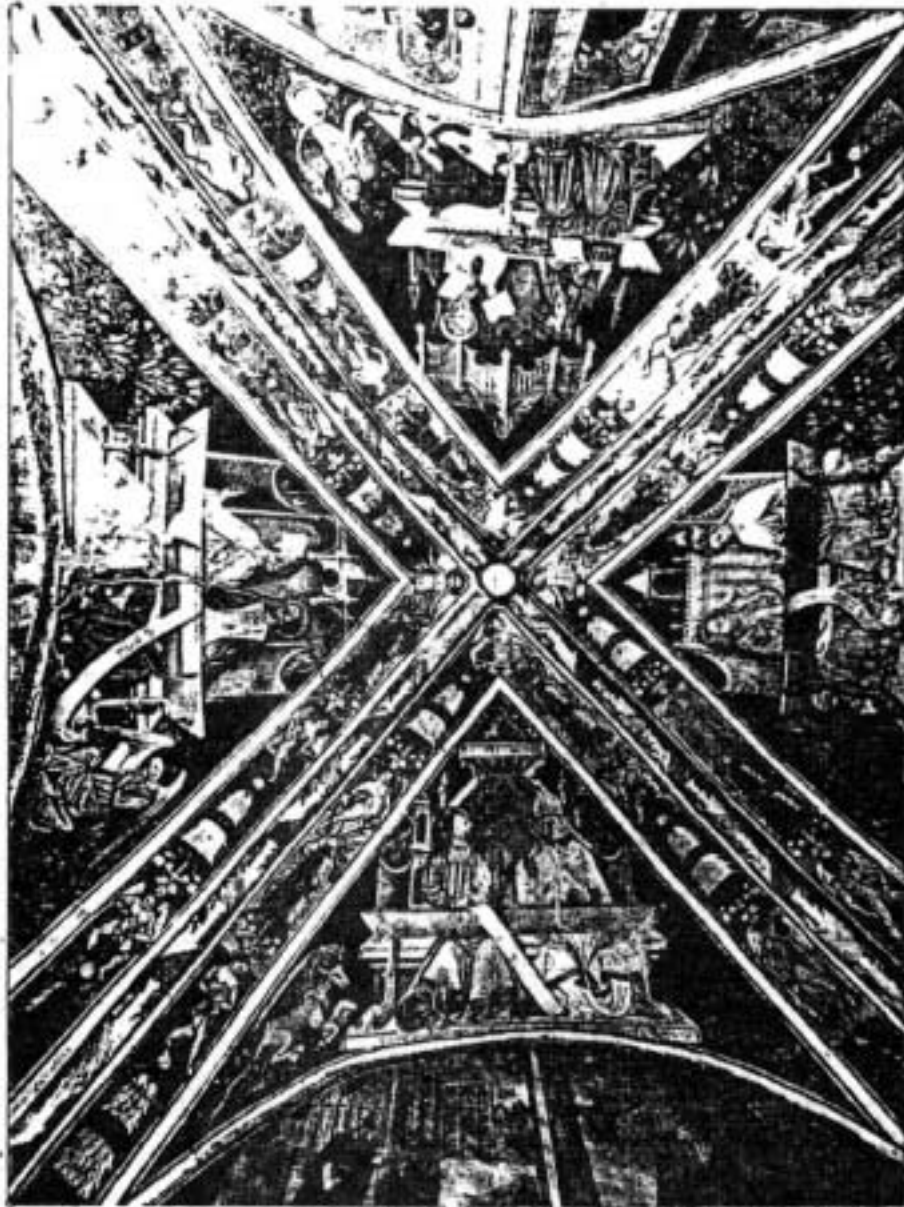


PLANCHE I

Elva, Eglise paroissiale Sarufca Maria, chœur : décoration de la voûte représentant les Evangélistes et les Docteurs de l'Eglise, après restauration de 1985.

PREMIERE PARTIE : LE TRESOR D'ELVA

1 - Les fresques d'Elva

1 - LES FRESQUES : DESCRIPTION GENERALE (PLANCHE I, FIG. 2 ET 3)

Comme nous l'avons indiqué plus haut, l'oeuvre d'Elva constitue l'héritage iconographique de deux générations : la voûte du gothique tardif et les parois beaucoup plus marquées par les acquis de la Renaissance- La voûte, du gothique tardif, présente un exemple de l'iconographie récurrente en de nombreuses chapelles piémontaises, des Quatre Evangélistes ; la voûte est compartimentée en quatre voûtains par de robustes nervures et des décorations florales. Chaque évangeliste est assis sur une cathèdre à haut baldaquin aux côtés

d'un Père de l'Eglise, selon la typologie de tant de représentations piémontaises ; les Evangélistes sont facilement identifiables aux animaux -symboles qui les accompagnent ; quant aux docteurs de l'église, on les reconnaît par leur coiffe mitre, tiare ou chapeau selon leur fonction au sein de l'Eglise romaine.

Ainsi, sur les voûtes de l'église Santa Maria d'Elva, se réunissent par deux :

- Saint Jean, avec son symbole apocalyptique, l'aigle, accompagné de saint Grégoire avec la tiare papale à trois couronnes étagées.
- Saint Matthieu, avec l'ange auprès de saint Augustin, coiffé de la mitre épiscopale.
- Saint Marc, avec pour symbole le lion, accompagné de saint Jérôme coiffé du large chapeau cardinalice.
- Saint Luc, avec le taureau ; à ses côtés, saint Ambroise coiffé de la mitre d'évêque (il était archevêque de Milan).

Les Evangélistes inspirent les Docteurs de l'Eglise en train d'écrire. Des phylactères désignent le nom des Evangélistes sauf celui de saint Marc qui est inscrit sur l'arc en dessous. Les quatre symboles tiennent des livres entre leurs pattes ou leurs mains.

Chaque voûtain est entouré d'une triple rangée de festons ; dans les rangées latérales, alternent, dans une sorte de danse burlesque ou de pantomime, des anges nus agitant ces cloches étranges. La bande centrale est, elle, composée d'un ornement en "ruban", feuillage de couleur alternée, enroulé autour d'une tige. Les représentations de la voûte datent d'une époque antérieure à celle du cycle attribué à celui que l'on a coutume d'appeler le Maître d'Elva. Elles auraient été peintes aux environs de 1440.

Le cycle de la Vierge et la Crucifixion représentent des scènes de la vie de Marie et de l'Enfance du Christ auxquelles s'ajoute la Passion, sur le chevet. D'un style narratif, cette fois, et dramatique, elles sont quant à elles élaborées dans une lignée renaissante dont nous étudierons plus loin ses caractéristiques.

Quinze panneaux se succèdent ainsi évoquant les principales scènes de la vie de la Sainte Famille :

1. Joachim chassé du Temple
2. Rencontre à la Porte dorée
3. Naissance de Marie
- k. Marie amenée au Temple
5. Mariage de la Vierge
6. Annonciation
7. Visitation
8. Adoration de Nativité
9. Adoration des Mages
10. Circoncision
11. Fuite en Egypte
12. Massacre des Innocents
13. Mort de la Vierge (la Dormition)
14. Funérailles de la Vierge
15. Crucifixion

Chaque panneau est composé de manière différente, bien que le rythme ternaire sur 3 étages soit respecté des deux côtés : sur la paroi gauche du chœur se succèdent en haut deux panneaux, trois au milieu, deux enfin en bas ; sur la paroi droite sont disposés toujours deux panneaux en haut, mais une fenêtre percée sur la hauteur des niveaux inférieurs rompt la possibilité de disposition précédemment étudiée : 1 panneau vertical s'inscrit parallèlement à la fenêtre, à sa droite et sur la même hauteur : l'espace à gauche est réparti en deux étages de deux panneaux de surfaces pratiquement identiques. Cependant, le sens de la lecture ne se fait pas par panneau mais par niveau de la paroi gauche à la paroi droite (3).

L'ensemble du cycle plus la crucifixion couvre une surface d'environ 100 m², mais la dimension de chaque scène varie selon sa position sur la paroi arquée. Les scènes du haut, les plus petites, s'insèrent dans l'arc arrondi de l'ogive. Sur la paroi gauche, la "Fuite en Egypte" est nettement plus grande que les autres panneaux ; de même, "l'Adoration" sur le mur de droite, de forme verticale. Ces exceptions mises à part, les autres panneaux sont assez homogènes quant à leur superficie. Chaque paroi est précédée à sa base d'une large bande d'ornement en rinceaux (5) vert et ocre de près d'un mètre, de haut. Quant à la Crucifixion, elle couvre intégralement la paroi au fond du chœur, entourée d'une bande décorative de 31 cm, et en cas, d'une même bande à rinceaux floraux de plus grande importance. Les mesures de quelques détails de la Crucifixion donnent une idée de l'ampleur de cette composition : 60 cm de hauteur, pour le bouclier du romain à droite de groupe des Saintes Femmes, 1,70 m pour le cheval à droite de la Croix, 1,16 m pour la Vierge agenouillée.

2 - LES FRESQUES : LA RESTAURATION, DE L'OUBLI A LA REDECOUVERTE

Depuis la fin du XVe siècle et le début du XVIe siècle, les fresques d'Elva ont connu une longue période d'oubli. Ce n'est qu'à une période tout à fait récente qu'elles ont de nouveau suscité l'intérêt des visiteurs et des historiens. Les habitants d'Elva, conscients de la richesse de leur patrimoine et soucieux de sa préservation, ont, d'ailleurs, largement contribué à la résurrection des fresques de Santa Maria. Quand on essaie, au cours des siècles, de retrouver la trace des fresques à travers des documents liés au passé d'Elva, on s'aperçoit qu'aucune mention n'en est faite, à croire qu'elles avaient complètement disparu des murs et des mémoires.



Fig. 2 : Perspective du chœur de Santa Maria d'Elva

- | | |
|----------------------------------|---|
| 1. Joachir chassé du Temple | 2. Rencontre à la Porte Dorée |
| 3. Naissance de la Vierge | 4. Présentation au Temple |
| 5. Noces de la Vierge | 6. Annonciation |
| 7. Visitation | 8. Nativité |
| 9. Adoration des Mages | 10. Circoncision |
| 11. Fuite en Egypte | 12. Massacre des Innocents |
| 13. La Dormition | 14. Les Funérailles de la Vierge |
| 15. Crucifixion | 16. Edicule du Saint Sacrement (tabernacle) |
| 17. Fenêtre | 18. Ornements en rinceaux |
| 19. Banquette ancienne en pierre | 20. Porte de communication |
| 21. Voûte avec fresques | |

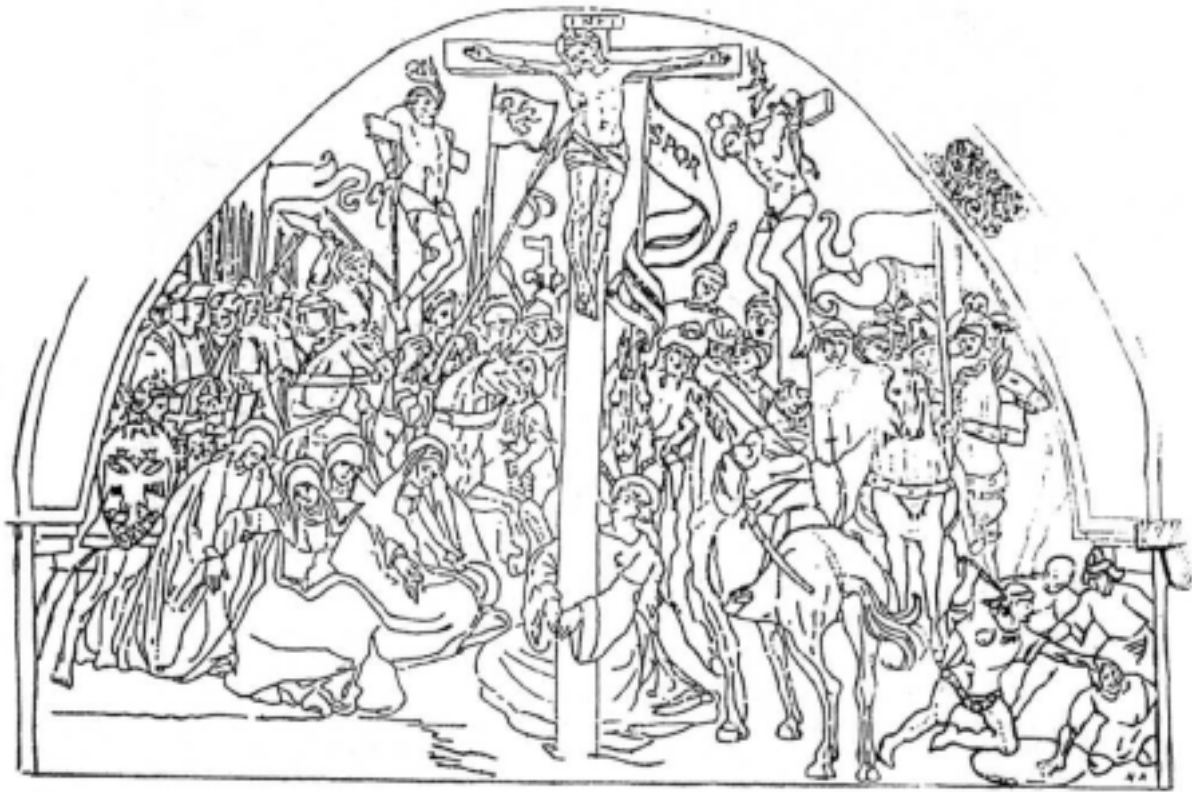


Fig. 3 : Crucifixion sur la paroi du fond du choeur à Santa Maria d'Elva

Dans le CASALIS, Dizionario geografico, storico statistico, commerciale degli stati di S.M. il Re di Sardegna, un tome entier (5) est consacré à la description du marquisat de Saluzzo et au moins quatre pages à Elva ce qui prouve qu'alors Elva n'avait pas encore amorcé le déclin qui devait la conduire à n'être qu'un hameau d'une dizaine d'habitants.

On y trouve, du point de vue artistique, force détails sur le baptistère aux Sept Péchés Capitaux mais pas une seule allusion aux fresques. Plusieurs hypothèses peuvent intervenir dans la tentative de trouver une explication logique : elles ont pu être recouvertes de chaux ou autre matière, ou entièrement cachées par différents meubles ou tentures ; l'hypothèse la plus vraisemblable reste cependant la suivante : la détérioration des fresques était telle que le commentateur n'a pas jugé nécessaire et d'un intérêt quelconque d'en mentionner la présence. Les restaurations effectuées récemment -1985-1986- laissent envisager qu'il s'agit en effet de la bonne solution.

Au siècle dernier, on ne sait exactement à quelle époque, il semble qu'un nettoyage énergique ait été effectué, provoquant l'affaiblissement de la couleur superficielle et des détails comme on put le constater lors des dernières restaurations. C'est peut-être la suie, le noircissement occasionné par les bougies qui provoquèrent le plus de dégâts. La chapelle Santa Maria a connu un petit incendie provoqué par une lampe qui a provoqué la détérioration de la couleur dans la partie centrale de l'Annonciation.

Ainsi, malgré la particulière qualité de ces fresques, bien qu'endommagées, dont l'intérêt réside essentiellement dans la révélation d'un nouvel esprit, dans l'innovation stylistique, le cycle est resté pratiquement inconnu jusqu'à l'intervention de Noemi Gabrielli dont le but fut surtout de mettre en relation les fresques d'Elva et une série d'oeuvres présentes dans le territoire de Saluzzo, tentant ainsi de délimiter l'itinéraire artistique du Maître d'Elva. Cette tendance sera plus loin notre étude principale.

3 - LES CAMPAGNES DE RESTAURATION DE 1985-1986

Les restaurations les plus sérieuses devaient commencer dans les années 80. La "Curia di Saluzzo" a pourvu en 1980 à la réfection de la voûte. C'est entre 1981 et 1984 que l'administration de la province de Cuneo a levé une série de contributions qui ont permis, après une première intervention d'urgence de Fabrizia Cavinato (Turin) en 1984, la restauration de l'été 1985 de l'ensemble du cycle. Celle-ci fut accomplie par Réto Délia Nave de Rome. Cette restauration fut accompagnée d'une campagne photographique détaillée et d'une série d'analyses chimiques et microscopiques effectuées par "l'Istituto Centrale per il Restauro di Roma", action par ailleurs complétée sous la direction de la "Superintendenza per i Beni Artistici et Storici del Piemonte".

Les fresques n'ont cessé depuis de soulever des polémiques dont nous aurons un aperçu lors de notre recherche sur l'identité du Maître d'Elva. Les plus illustres commentateurs en recherches historiques et artistiques piémontaises se sont succédés, s'emparant de l'énigme d'Elva, F. Raina, Noemi Gabrielli, Mario Perotti, Caresio (6)... et tant d'autres, s'affairant à mettre un nom sur le surnom du "Maître d'Elva". Les mécènes ne manquèrent pas lorsqu'un intérêt nouveau fut suscité: 1 Casse di Risparmio di Cuneo et Saluzzo, Istituto Bancario di Santo Paolo di Torino, Banca Popolare di Novarra et autres dons des amis d'Elva.

Une telle contribution devait permettre d'atteindre les buts que l'on s'était fixés. Ceux-ci étaient de plusieurs natures : le premier consistait à permettre une parfaite lecture des fresques en les dégageant de la poussière et de la suie accumulée au cours des siècles ; le deuxième a tenté de trouver des indices susceptibles de nous renseigner sur le nom de l'artiste (signature dissimulée ou cryptogramme).

Seul le premier objectif a été obtenu redonnant aux peintures toute leur fraîcheur, ôtant aux couleurs la patine des siècles. Malheureusement, par la même action, disparaissaient les finitions faites "a secco" qui existaient encore. Une telle constatation entraîna nombre de polémiques sur l'aspect négatif, parfois inévitable dans toute intervention de restauration. Il y a toujours des choix à faire et ils sont toujours difficiles. Mais fissures et erreurs faites au XIXe siècle étaient réparées. Quant au deuxième objectif, il ne fut pas réalisé : il existe certes un monogramme de quatre lettres en écriture cursive gothique du XIe siècle, contenant les lettres suivantes : U.X.C.Y. qui apparaissent sur le bouclier du militaire romain à la gauche du groupe de Saintes Femmes dans la Crucifixion. Le problème de son élucidation n'est toujours pas résolu. Nous y reviendrons.

2 - Cadre historique

1 - LA POLITIQUE DES MARQUIS DE SALUCES AUX XVe ET XVIe SIECLES

Les fresques d'Elva s'inscrivent dans une période de développement dans divers domaines qui reflètent les choix politiques, idéologiques et culturels voulus par les marquis de Saluces, en particulier Ludovic II. Elles sont nées d'une volonté de renaissance dont témoignent, dans le domaine artistique, l'abondance des manifestations picturales et architecturales développées dans le Marquisat par des artistes piémontais ou étrangers. Le marquisat de Saluces devient à la fin du XVe siècle un foyer culturel, un creuset intellectuel, accueillant à sa cour nombre d'artistes et d'érudits. Cet épanouissement est accompagné d'un essor économique et d'un effort d'ouverture politique vers l'extérieur. Le marquisat connaît donc, avec un certain décalage, le même schéma de développement qui avait permis à toute l'Europe d'entrer dans une ère nouvelle, celle de la Renaissance.

1 - LE "QUATTROCENTO" DANS LE MARQUISAT DE SALUCES

Tout au long du Quattrocento, les marquis de Saluces ont développé une politique particulière d'indépendance envers la Savoie d'une part, et un développement économique et culturel d'autre part, l'un et l'autre étant par ailleurs étroitement liés.

1 - La politique étrangère des marquis

Elle est toute entière tournée vers le maintien d'un protectorat voilé du Dauphiné et du pouvoir royal français pour éloigner la menace très présente de la Savoie. Cette politique devait avoir de nombreuses répercussions, notamment dans le domaine artistique qui nous intéresse.

Le marquisat de Saluces devait ainsi acquérir une physionomie artistique spécifique au XVe siècle que l'on peut définir comme l'extrême propagation méridionale du gothique français avec des variantes bourguignonnes et provençales.

Toute la production salucéenne, qui appartient au domaine de l'Ecole turinoise, connaît la forte influence culturelle exercée par la cour des marquis dont on voit les orientations par leurs relations commerciales et culturelles avec la Provence et la France.

2 - Le développement économique et social

Le "Quattrocento" se caractérise aussi par une certaine accélération de la vie à la fois économique et sociale. Il développe des tendances qui s'étaient dessinées le siècle précédent. Ainsi, la vie des communautés urbaines et rurales connaît un mouvement accéléré jusqu'alors inconnu ; la richesse individuelle augmente bien que les marquis pratiquent une politique de taxes élevées comme partout en Piémont et en Lombardie. L'aisance des classes marchandes croît pendant que celle des petits guerriers reste stable en nombre et en intensité. Le marquis entreprend une politique de développement urbain et rural avec la naissance de nouvelles agglomérations et le recul des aires incultes ; on élève de nouvelles églises et chapelles pendant que se répandent des idées déviant de l'orthodoxie ; à la suite des grandes pestes et des calamités qui semblaient être la manifestation de la colère divine, nombre de saints et de prédicateurs passent sur le territoire du petit état. Les nouveautés de l'imprimerie à caractères mobiles, de l'horloge (...) sont introduites dans le marquisat.

3 - Les arts

Le "Quattrocento" est le siècle qui voit naître le grand essor des arts et l'éclosion des foyers artistiques. Les peintres trouvent un terrain favorable préparé et fertile, capable de faire front aux dépenses inhérentes à l'embellissement des maisons, des églises, couvents, oratoires ruraux et palais, ouvert désormais à la circulation du livre imprimé et illustré, curieux de toutes nouveautés. La classe des marchands met à profit les relations internationales qu'elle a contractées et cherche à s'ennoblir affirmant une prédilection pour les "choses de l'art" ; elle promeut, par ses acquisitions d'oeuvres sur les lointains marchés du Nord de l'Europe, le marché artistique et facilite le séjour d'artistes étrangers sur son territoire.

De son côté, la noblesse rurale gravite autour des centres politico culturels, des chancelleries marquisales ou duciales et rapporte dans ses seigneuries l'écho de ce qu'elle a vu et voudrait imiter. Les relations politiques (7) se font plus étroites, les voyages diplomatiques plus prolongés à Rome, Naples, Paris, capitales politiques et foyers intellectuels.

Telle est l'ambiance culturelle qui voit le jour peu à peu au cours du Quattrocento qui connaît une vitalité croissante dans tous les domaines ; mais c'est avec Ludovic II que le marquisat s'oriente vers une politique nettement "renaissante" avec un certain décalage par rapport aux autres cours européennes. Grâce aux ouvertures effectuées vers l'étranger au XVe siècle, accentuées sous le gouvernement de Ludovic II, ces modèles ont pu pénétrer au sein du Marquisat. Ainsi les territoires sujets au pouvoir du marquis de Saluces ont connu dans les dernières années du XVe siècle, dans la fusion de divers ferments culturels, des expériences inédites, nouvelles, nées d'un contexte général de volonté provocatrice, stimulée par la rivalité avec les cours et ambiances voisines surtout la France de Louis XI.

2 - LE MARQUISAT DE SALUCES SOUS LUDOVIC II

1 - La forte personnalité du marquis

Personnalité forte, Ludovic II était doté d'un esprit vif et de beaucoup de culture. Fils de Ludovic I (1416-1475), il fut lui-même marquis de 1475 à 1504 et donna à sa politique une orientation décisive. De par sa personnalité même, et de par les nécessités de sa politique étrangère, il devait orienter la politique marquisale vers une option de renaissance à la fois idéologique et politique associée à des choix culturels spécifiques, reflets des nouvelles orientations. Ludovic II, parvint au pouvoir muni déjà d'une éducation moderne et complète acquise à la cour française qui constitua une sorte d'émulation. De ces nombreux voyages dans les cours étrangères, surtout en France à Paris, et ses rapports avec les rois français, il rapporta un goût pour l'art et surtout une volonté de renaissance pour son petit état. L'art fut ainsi à la fois le moyen et le résultat de sa propagande et des nouvelles options idéologiques. Il élargira encore ses horizons culturels par son mariage avec Marguerite de Foix. Lui-même auteur d'ouvrages militaires, il succéda à son illustre ancêtre Thomas II, auteur d'un poème en langue française écrit à Paris, le "Chevalier errant", dont les fresques de la Manta illustrent l'histoire. Il entretint à sa cour poètes et écrivains qui vinrent de l'étranger comme des médecins de passage, des maîtres étrangers pour les écoles publiques. C'est une cour humaniste, fertile d'intérêt divers. Vers 1494, date du polyptyque de la cathédrale de Saluces, Ludovic II connaît son plus grand prestige personnel et politique ; en 1501, il est nommé gouverneur d'Asti et vicaire de Naples en 1503.

2 - Politique d'expansion et aménagement du territoire

Ses premières décisions gouvernementales sont le fruit d'une politique réfléchie, de directives coordonnées et bien programmées qui mettent l'accent sur les questions d'aménagement systématique du territoire, la nécessité de désenclaver, d'ouvrir le pays vers l'extérieur pour faciliter les échanges économiques et culturels : nécessité pour répondre aux présentes exigences commerciales par des nouvelles voies de communication, et d'attirer les marchands par des aménagements fiscaux ; nécessité encore pour l'implantation de mesures aptes à susciter un réveil culturel, grâce à l'apport de groupes cléricaux cultivés et par l'intermédiaire de chantiers artistiques. A la première exigence répondent les travaux pour le creusement d'une voie dans le col "d'elie Traversette" ou Bucco di Viso vers 1475-1480, et ceux entrepris pour la construction d'une "... via publica e itinirabilis a ripo Breixino supra usque ad collem Monacarum" dans le "Val Maïra" (1486), destinés à faciliter les rapports avec la France et ayant nécessité l'acquisition de nouveaux territoires (Dpigliani en 1477), la concession de statuts aux communes les plus importantes (Revello en 1477, Manta en 1478, Saluzzo en 1480), et les confirmations répétées des privilèges et franchises (Val Maïra en 1475, Carmagnola en 1477, Piarco en 1478...). C'est dans cette même orientation politique d'expansion d'ouverture et d'aménagement que se placent les, inféodations faites à des familles amies (1475 Valgrana, 1479 Cervignasco, 1481 Castigliole), pendant qu'une habile politique d'alliances matrimoniales permettait d'acquérir de nouvelles amitiés et des possibilités de collaborations. En 1477 c'est le mariage de Bianca, soeur du marquis, avec le comte Borromeo di Arona, 1481, celui du cadet avec Giovan-na di Montferrato.

En ce qui concerne la seconde partie du programme, on accorda divers privilèges : dégrèvements fiscaux pour le Val Maïra en 1476, les habitants furent libérés des visites annuelles des officiers de justice de Dronéro ; en 1480 les habitants de Saluces furent exemptés de l'obligation de pourvoir au logement des frères du marquis ; facilités concédées pour le transit de produits, comme en témoigne la signature d'un traité en 1478 avec René de Provence.

3 - La politique culturelle

Il faut enfin considérer les nombreuses interventions du marquis auprès de la cour papale de Sixte IV par lesquelles il réussit à obtenir l'achèvement des églises collégiales de Dogliani (1479), Saluces (1481) et Revello (1483), grâce au soutien actif et continu des Frères Prêcheurs, actifs en ses terres ; Ludovic II manifesta une particulière attention afin de changer de lieu de résidence, alternant entre les châteaux de Saluces, de Carmagnola, de Dronéro, de Casale Monferrato et Revello : cette volonté de rééquilibrage du territoire permit l'éclosion de nouveaux foyers autour de la cour, en donnant à chacun les moyens d'un renouveau. L'omniprésence du marquis sur tous les fronts est à remarquer. Il prêta attention aux constructions urbaines des agglomérations des vieux bourgs (1497 Dronéro, 1500 Saluces), dans une optique de développement urbain à schéma multiple, exempt de rivalités entre les différents centres, mais plutôt imprégné d'une volonté de fusion entre l'ancien et les nouvelles urgences pour l'ouverture de chantiers de main d'oeuvre étrangère. Ludovic II fut en fait le seul seigneur de Saluces qui ait eu une idée précise de l'importance de l'image que le marquisat pouvait élaborer pour la manifester ensuite à l'étranger grâce à l'instauration de contacts au niveau européen qui seuls pouvaient mettre la culture de cette cité au niveau des cours déjà renaissantes de France et de Lombardie. Ludovic II pratiqua une politique sensée, consciente de ses possibilités, et sûre de pouvoir se poser comme modèle de vie en plus d'un modèle de développement. Sa cour en est l'illustration, elle devint un véritable marché d'artistes d'origines diverses. On est certain de la présence de nombreux humanistes comme Bernardino Dardano et Gian Ludovic(c) Vivaldo, et d'imprimeurs comme les Frères Guiglielmo. Une chronique, il "Charneto" de Giovan Antonio Sauluzzo di Castellar (8) se réfère aux principaux événements de cet état de 1482 à 1528. Toute cette effervescence culturelle traduit une volonté de renouveau en accord avec les idées du marquis. "Et par une circonstance plutôt unique, les peintres adhérents aux idéaux à la Cour des Marquis de Saluzzo, étaient des peintres authentiques qui réussirent à traduire dans la célébration hagiographique des intérêts qui touchaient de près la culture picturale sur le point d'en ressortir rénovée. Ainsi, dans le tissu de la tradition cunéenne, après tant de fresques populaires, les salucéens inaugurèrent une marque clairement renaissante..." (9). Cette option est en particulier marquée par un goût du portrait auquel les familles marquises portèrent grand intérêt ; et elles se firent souvent représenter par exemple dans le polyptyque la "Vierge de Miséricorde" où sont peints Ludovic de Saluces et Marguerite de Foix.

3 - LE CAS D'ELVA

On retrouve à Elva, minuscule village, les traces de cette politique de développement notamment économique : c'est en assurant une certaine richesse des moyens et une marge d'autonomie suffisante aux habitants que le marquis ut promouvoir sa politique.

Ainsi, les droits et libertés obtenus par les communes du Val Maïra et codifiés par la rédaction des statuts furent légitimés par Tommaso III et successivement confirmés par

Ludovic I (1161-1171) et Ludovic II (1171-1195), lesquels voulaient donner au marquisat une marque évidente de grandeur politique. Elva put bénéficier de certains avantages :

- confirmations des franchises obtenues le 21 novembre 1171 date à laquelle les délégués et ambassadeurs de la haute vallée Maïra, après hommage rendu au marquis, obtinrent le renouvellement de leurs droits, usages et coutumes ;

- la fin de charges pesant sur les villages pour ce qui est de la visite des officiers ;

- la possibilité d'introduire du vin ne provenant pas de Dronéro (10). De plus, les marquis portèrent toujours une attention particulière au Val Maïra.

Prosperité ne va pas sans paix ; or, on sait que les marquis de Saluces étaient sans cesse en guerre, plus ou moins ouverte avec la Savoie, les territoires voisins (les Montferrat) les Angevins (11). On note dans le CASALIS, Dizionario geografico storico statistico commerciale degli stati del S.M. il Re di Sardegna (12) qu'Elva continua à rester à l'écart des luttes intestines ou étrangères, ce qui permit aux habitants de se soustraire à des dépenses inutiles et à élaborer des projets communs.

2 - FERVEUR RELIGIEUSE ET EXPRESSION ARTISTIQUE

1 - LE SENTIMENT RELIGIEUX DANS LE HAUT. PIEMONTE AUX XVe ET XVIe SIECLES

Le marquisat de Saluces connut tout le long des XVe et XVIe siècles une particulière ferveur religieuse entretenue par le marquis et source de l'abondance des oeuvres iconographiques.

Nous l'avons déjà évoqué, les grandes peurs du siècle comme la peste et autres calamités ont été suivies de vagues de religiosité, par des saints et des prédicateurs. Très tôt, les montagnes piémontaises connurent une vie religieuse à la fois active et troublée : active, par la multiplication et l'implantation de nouvelles confréries, par les visites pastorales dans les villages éloignés, par le succès de la prédication et autres moments de rassemblements chrétiens comme le théâtre religieux ; troublée, car l'hérésie, en particulier vaudoise, prit racine assez tôt dans ces montagnes. En effet, la contestation et l'effervescence religieuses travaillent les populations des montagnes et les communautés des plaines. Alors que les constructions de chapelles se développent sous l'impulsion des marquis, soutien de l'église, des idées nouvelles se répandent, souvent venues de l'extérieur, qui dévient de l'orthodoxie. L'Inquisition joue un rôle important : faux procès, tortures, succession de scandales, dénonciations sont événements courants dans la chronique religieuse de l'époque. Cette vague s'étend surtout de 1403 à 1509, le climat religieux, on le voit, n'est pas des plus rassurants. Aussi, les marquis reçoivent ils sur leur territoire, pour contrebalancer le mouvement d'hérésie et rassurer les populations, des prédicateurs dont certains sont très renommés : ainsi François d'Assise (13) prêche dans le marquisat vers 1214, Saint Vincent Ferrier à Cuneo en 1403, Saint Bernardin de Sienne en 1418 qui appartient aux Frères Franciscains Mineurs Réformés. La précocité de ces prédications célèbres prouve l'intensité de la ferveur religieuse et des inquiétudes populaires. Les confréries connaissent un certain essor surtout à la fin du XVe siècle. Les citadins, pris par la peur de la maladie, y adhèrent y trouvant une possibilité d'aide en cas de besoin. Superstitions et préjugés se renforcent. Les marquis se font représenter avec leurs Saints Protecteurs comme dans "La Vierge de la Miséricorde" ou dans les fresques de

Revello où est peinte toute la famille marquisale. Ristorio Mario dans sa *Storia religiosa délie valle cunesi* souligne l'importance que jouèrent les confréries et le nombre de testaments faits en faveur des églises paroissiales, toujours les premières servies. Les fêtes religieuses sont célébrées avec une solennité particulière et un concours extraordinaire des populations. Les processions sont aussi très fréquentes, soit pour appeler la libération de la maladie ou d'un siège, soit pour demander l'aide du ciel contre un péril menaçant. Même l'autorité communale prend part à de telles manifestations.

2 - ART ET RELIGION

Dans cette effervescence religieuse, l'iconographie religieuse au Quattrocento s'enrichit de nombreux thèmes sur lesquels vont se cimenter les jeunes générations d'artistes qui s'emparent du contenu, souvent fabuleux, des *Evangelios Apocryphes*, spécialement quand ils racontent les événements de l'enfance de Jésus et la vie de la Madone. On trouve dans ce fabuleux un moyen simple de toucher les esprits populaires dans leur plus grand nombre, fixant ainsi le récit évangélique par le moyen de la narration, presque comme une "bande dessinée" facilement accessible et vivante. Aux aristocratiques "Maestà" de tradition "Trecento" se substituent alors les récits évangéliques sur des registres superposés ; compositions aux multiples personnages dont les acteurs principaux sont les membres de la Sainte Famille ; elles retracent littéralement le climat fabuleux cher aux *Apocryphes*.

Le théâtre sacré, qui jouit, surtout à cette époque, d'une grande faveur tient une part importante dans le changement de goût qui s'effectue alors. Mario Perotti déclare : "Le rapport d'interdépendance existant entre littérature néo-testamentaire apocryphe, théâtre sacré et peinture, apparaît évident quand on parcourt les textes et que l'on confronte les peintures murales" (13). Impressionnés par les grandes kermesses, par leur pompe et leur action scénique, les peintres ont tenté de reproduire dans leurs compositions le même climat, sûrs ainsi d'obtenir l'approbation des spectateurs. Dans l'esprit d'observation scénique, "ils prennent aux acteurs leurs attitudes, mouvements, vibrations d'âme et revivent l'action scénique d'autant plus intimement que leur sensibilité a vibré face à l'exécution du drame théâtral». Rentrent dans ce cadre la *Crucifixion du Monregalese*, représentation théâtrale du type des "mystères", à la puissante charge émotive, mais surtout "La Passion de Revello" (15) qui constitue un véritable monument dans l'art religieux du XVe siècle. C'est un événement qui permet de comprendre la culture contemporaine à travers l'analyse d'un élément aussi révélateur que la dévotion populaire en étroite relation avec une prose littéraire de qualité en langue italienne. La représentation sainte durait pendant trois jours avec le concours de toute la population durant la semaine sainte.

Il est probable que dans les années 1472-1475, un peintre dit "Magister Mone-tus", à Revello, eut à peindre des décors "in representacione passionis", célébré le Vendredi Saint de l'année 1475 au Monastère neuf de Revello. Le travail demandé au peintre pouvait être des embellissements ou de véritables décors sur toile, étoffe ou voiles, intérieurs ou paysages, afin de rendre la scénographie plus suggestive.

Le culte de la Vierge et sa représentation sont en plein essors : elle est le recours absolu et miséricordieux. La Mère du Christ est adorée et peinte sous plusieurs titres: "Madone de Miséricorde", "Madonna délie vall" à Valgrona et Ver-nante, "del Casteilo" à Ceraglio, "délie grazie"...

A Elva plusieurs témoins de la ferveur religieuse de sa population demeurent. E. Daso retrace largement cette foi à travers son livre LP visite pastorali alla chiesa di Santa Maria del 1431 al 1936. Les vestiges de l'église, les nombreuses représentations religieuses de toutes époques sont les reflets de cette ferveur. La présence du cycle de la Vierge et de la Crucifixion et auparavant des peintures de la voûte, souligne la permanence du souci qu'ont eu les habitants d'Elva d'enrichir sans cesse la "Maison de Dieu". Ce grand spectacle est issu directement de l'ambiance religieuse que nous venons de décrire.

3 - LA VIE CULTURELLE DANS LE MARQUISAT DE SALUZZO

La politique suivie par les marquis donne à leur territoire une physionomie artistique fort particulière. Ainsi, l'état salucéen constitue une aire de culture différente de celles de ses proches voisins ; la remarque de Mme E. Brizzi-Rosetti (17) est à ce propos tout à fait intéressante. Elle distingue en effet les zones culturelles et artistiques fort diverses : "Sur une carte où figureraient les principales routes de transit, les zones d'influence des pouvoirs seigneuriaux et les lieux où ont survécu des représentations figuratives du Bas Moyen-âge ou des documents relatifs à leur existence, on peut définir trois grandes aires : deux d'entre elles - le Monregalese d'une part, le territoire des vallées Vermenagna et du Gesso d'autre part - liées au pouvoir savoyard et une comprenant le marquisat de Saluces (18). Trois grandes aires donc auxquelles des politiques différentes ont donné des caractéristiques propres. Sur les territoires des deux premières aires, des grandes artères de trafic existent ; le marquisat de Saluzzo lui "cherche une voie alternative, affranchie du contrôle savoyard, ouvrant, en 1453, des "Traversettes" qui met directement en communication la vallée du Pô (...) avec le Dauphiné" (19). L'aménagement du territoire est donc un facteur déterminant. Ces trois zones connaissent avec plus ou moins d'intensité une présence figurative qui révèle des orientations différentes ; il existe un style assez homogène dans le Monregalese -tout le long du siècle- et à l'est de la Stura, ceci dû en partie à un relatif statisme des artistes sauf cas exceptionnels qui travaillent surtout dans les limites d'un diocèse. La situation est différente dans la partie sous domination savoyarde, tout ce qui est à l'ouest de la Stura plus les terres du marquisat de Saluzzo, caractérisées par une présence figurative plus complexe.

1 - LE MARQUISAT DE SALUCES : LES CHOIX CULTURELS

Le marquisat est un territoire qui va de la vallée du Pô à la vallée de la Stura, des Alpes à la voie subalpine. Ce qui nous reste des oeuvres n'est, en fait, qu'une infime partie de l'ancienne présence figurative du marquisat. On a peine à imaginer l'intensité artistique dans ces vallées difficilement accessibles. Pourtant, c'est sur la voie subalpine que l'on rencontre la plus grande partie des oeuvres restantes, en particulier, sur la voie comprise entre Saluces et Busca et dans les localités des basses vallées du Pô, Varaita et Mai'ra, et autour du centre motier de la ville capitale, Saluces. Les choix culturels des marquis ont donné une physionomie particulière à la région salucéenne ; cette dernière est essentiellement marquée par deux orientations à la fois politique et artistique que nous avons évoquées plus haut : les liens étroits avec la France et le cosmopolitisme des artistes travaillant au sein du marquisat. L'influence de la France, due à une alliance avant tout politique, s'exerça surtout au XVe siècle : elle exportait non seulement ses idées politiques, mais aussi son style de vie, son art. Ainsi, la civilisation courtoise et chevaleresque, qui trône en France et en Bourgogne surtout, transposée dans les cours de l'Italie du Nord notamment dans le marquisat de Saluces où le français était d'usage courant au XVe siècle, sert de modèle social et de style de vie. Cette influence de ce qu'on appelle le "Gothique international" restera longtemps vivace au sein de l'aire salucéenne, dernier bastion d'un certain mode de vie, héritage de l'imagerie de la

tapisserie, de la miniature et de l'enluminure, alimentée par la littérature courtoise. Il en résulte un certain décalage dans l'adoption des nouveautés italiennes.

Le monde artistique des marquis n'est cependant pas fermé sur lui-même, bien au contraire ; la cour accueille aussi bien des artistes français, bourguignons que lombards et toscans. La culture du marquisat est cosmopolite avant tout, habitué très tôt aux influences variées nées du gothique international. Celui-ci, synthèse de courants issus de différents centres culturels européens, et diffusé par les voies de communication et de pèlerinage, se prolonge particulièrement dans certaines régions comme les Alpes méridionales, les influences sont nombreuses : "L'influence flamande traverse Paris et par la Bourgogne atteint la Lombardie en franchissant les Alpes ; Avignon joue un rôle de carrefour qui reçoit l'apport des Flandres par le sillon Saône-Rhône, celui de la Catalogne par le Languedoc. Mêlés, transformés, ces apports traversent la Provence pour entrer en Italie par la Ligurie. En Italie, on relève les liaisons de la Lombardie avec la Toscane..." (20).

Les travaux entrepris par les marquis de Saluces furent souvent confiés à des artistes étrangers marqués par des influences diverses ; l'habitude étant prise, on fit toujours appel à eux quand les choix des marquis s'orientèrent vers une optique plus renaissante. L'église Saint-Jean -San Giovanni- est l'illustration même de l'évolution des choix culturels du marquisat de Saluces, du passage du gothique à la Renaissance. Construite sous Monfrède IV vers 1320, et devenue trop petite, elle fut agrandie, les aménagements durant encore sous le règne de Ludovic II. Ainsi, des témoignages de chaque époque demeurent, avec la marque d'artistes français, bourguignons, lombards et piémontais. Le nouveau cloître, aux colonnes sculptées par les frères Zalbreri en 1466, offre un style renaissant apte à célébrer la dynastie de Saluces.

La décoration de la chapelle marquisale fut confiée à des maîtres français. Elle prolonge le gothique fleuri du style flamboyant, style en vogue dans les églises françaises. Continuant le projet de son père, Ludovic I fait construire une chapelle funéraire typiquement française. Les voûtes et le toit ne furent achevés que sous Ludovic II vers 1496-1498. Dans des contrats de 1491 sont nommés des tailleurs de pierres, "mastro Samba e uno Zaquelli", maîtres français pour Mme Repaci-Courtois, c'est-à-dire Hennequin Samblat et Perinet Zaquel.

L'influence des Maîtres bourguignons est aussi très présente, non seulement dans la chapelle marquisale mais aussi sur les chantiers d'Avigliana ou dans une oeuvre savoyarde comme la "Déposition" de la Collégiale de Santa Maria délia Scala à Moncalieri. Le réalisme du langage bourguignon, apprécié à Saluces avec la présence de sculpteurs d'Amédée VIII, est représenté par des tailleurs de pierres actifs dans les châteaux du Piémont. Par les Maîtres bourguignons c'est aussi l'influence flamande qui pénètre dans le marquisat, visible dans une certaine exubérance d'un gothique flamand de la chapelle marquisale.

Après 1498, on fait appel à des sculpteurs lombards, notamment pour le gisant de Ludovic II que sa veuve, Marguerite de Foix, fait ériger : cette oeuvre lombarde qui constitue la statue du soubassement avec les Sept Vertus, complète le tableau des influences variées, actives dans le marquisat, y ajoutant l'influence des centres renaissances de la plaine du Pô.

2 - LE VAL MAIRA

Nous avons déjà évoqué la situation de cette vallée, difficilement accessible, mais en

partie désenclavée sur l'intervention des marquis ayant contraint les habitants à construire une route qui allât jusqu'au col de "Monache". Le trafic était peu important et des liaisons difficiles par le col Maurin et celui des "Monache" vers le Dauphiné.

La constante attention des marquis pour cette vallée où l'une des routes du sel (par Elva même), lui donne une physionomie particulière. Les principaux centres comme Elva, Marmara, Celle Macra, Stropo, en tirèrent bénéfice pour leur économie alpine. Par la transhumance, ils étaient en relation avec la Provence. Les plus anciennes représentations datent du début du XIII^e siècle à la Chiesa San Salvatore à Macra, à San Pietro à Stropo. "Nous sommes donc en présence d'un groupe de villages alpins, caractérisés par une intense présence figurative qui utilise, au cours du XV^e siècle, des artistes de formation diverses, qui comme le cas du Maître de Stropo ou dans celui de Baleison, ne se rencontrent pas dans la plaine comme si ces zones périphériques étaient les uniques espaces leur étant attribués" (21). La situation se modifie dans les dernières années du XV^e siècle et les premières du XVI^e siècle : le Maître d'Elva, à qui l'on attribue le polyptyque de Celle Macra et les fresques de Santa Maria d'Elva affirme son activité. C'est le nouveau personnage travaillant autant en plaine que dans les centres alpins, dans des zones toujours sous l'influence marquisale. Il succède à Pietro di Saluzzo, à l'activité plus éparpillée, proposant un langage beaucoup plus moderne : le Maître d'Elva, à son tour, monopolisera le marché artistique dans ces années à cheval sur les deux siècles.

A suivre

NOTES

- (1) TRUBERT (G.), Peintures murales, décors peints dans ta vallée de la Tinée, 1984.
- (2) Vallées provençales du Piémont.
- (3) Se référer au croquis de vue d'ensemble fig. 2 et planches IV et V.
- (4) Se référer au croquis fig. 2
- (5) Voir vocabulaire annexe et planche IV 2.
- (6) Tome 6, p. 339, Turin, 1840.
- (7) Pour leurs oeuvres respectives, se référer à la bibliographie à la fin de notre étude.
- (8) Thomas III de Saluces (1396-1416) avait déjà lié sa capitale avec celles du gothique international (Paris) et rivalisait avec la cour des Visconti.
- (9) Oeuvre publiée par M. PROMIS dans *Miscellama di storia italiana*, tome VIII, 1869.
- (10) M. PEROTTI, *Cinque secoli di pittura nel piemonte cispadano antico*. Cuneo, 1981.
- (11) Fait le 18 janvier 1483.f
- (12) En 1486 le duc Charles 1er de Savoie envahit le marquisat. Ludovic II se réfugie en France pour demander l'aide de Charles VIII. Il rentre dans ses possessions en 1490.
- (13) Les passages de saint François et de saint Vincent constituent cependant un objet de discussion.
- (14) PEROTTI (Mario), *Cinque secoli...*
- (16) Op. cit.
- (16) Oeuvre publiée par M. PROMIS dans "*La Passione di Gesù Cristo, rappresentazione sacra in Piemonte nel secolo XV*", Turin, 1888.
- (17) DASO (E.), *Le visite pastorali...*, Savigliano, 1985.
- (18) ROSETTI-BREZZI (E.), *Percorsi figurativi in terra cuneese*. Turin, Ed. dell'Orso, 1985.
- (19) Op. cit., p. 3.
- (20) Op. cit., p. 3.
- (21) THEVENON (Luc), *L'Art du Moyen-âge dans les Alpes méridionales*, Nice, éd. Serre , 1983.
- (22) Op. cit., p. 32.

