

**UNIVERSITE PARIS X - NANTERRE**

**Ecole doctorale  
Milieux, cultures et sociétés du passé et du présent**

**Thèse de doctorat d'Histoire de l'art moderne**

**Elise CHARABIDZE**

**LES RETABLES DES ALPES DE PIEMONT-SAVOIE  
AUX XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIECLES**

*Directeur de thèse : Christian MICHEL*

Décembre 2009

**Jury :**

Daniella GALLO, professeur à l'université Pierre-Mendès France - Grenoble  
Pascal JULIEN, professeur à l'université Toulouse II - Le Mirail  
Dave LÜTHI, professeur à l'UNIL - université de Lausanne  
Christian MICHEL, professeur à l'université Paris X - Nanterre

## REMERCIEMENTS

Que trouvent ici l'expression de ma gratitude, et mes remerciements les plus sincères, les nombreuses personnes dont l'aide précieuse a contribué à l'aboutissement de cette thèse, et plus particulièrement :

Christian Michel, directeur de thèse stimulant, qui a su malgré la distance faire preuve de disponibilité, et qui m'a incitée à étendre le sujet afin de lui donner toute sa dimension européenne,

Giuseppe Dardanello, professeur à l'université de Turin, qui m'a orientée vers les retables du Val de Suse,

Les guides du patrimoine, les prêtres et les passionnés d'histoire locale qui en Savoie comme en Piémont m'ont ouvert les églises alpines et m'ont fait partager leurs connaissances,

Les membres de la FACIM (Fondation pour l'action culturelle internationale en montagne), devenue depuis 2009 la Fondation Facim, en particulier Marie-Erna Cholet, qui m'a accueillie à Chambéry,

Jean-Paul Bergeri, ainsi que l'ensemble des documentalistes et archivistes de Moûtiers, Saint-Jean-de-Maurienne, Chambéry, Annecy, Aoste et Turin,

Cesar Carrasco, sculpteur d'Hauteville-Gondon, dont les compétences techniques m'ont ouvert de nouvelles perspectives,

Gaëlle Blot, qui avec patience et persévérance, m'a aidée à hiérarchiser les informations recueillies et les a utilisées afin de concevoir la base de données qui répertorie l'ensemble des retables du corpus,

Pascal Julien, Sophie Duhem, Marc Salvan-Guillotin, tous les organisateurs et participants aux journées d'études sur l'art paroissial de l'université de Toulouse II – Le Mirail,

Jean-Pierre Bradel, Elena Cattarini Léger, Magali Quintard-Lenoir, André Palluel-Guillard, Donat Silvin, Jean-François Roussel, François Vuillerme,

Gabriel et Damien, relecteurs courageux et attentifs, qui chacun ont exercé leur esprit critique et traqué les fautes d'orthographe avec constance et dévouement,

Famille et amis, qui ont supporté sautes d'humeur et moments de doute, et notamment le clan Dupuy, Virginie, Laëtitia, Julie,

Mes parents enfin, qui m'ont plus d'une fois accompagnée sur les *Chemins du baroque*, et dont le soutien moral et matériel ne s'est jamais démenti au cours de ces six années. Cette thèse, qui sans eux n'aurait certainement pas vu le jour, leur est dédiée.

## RESUME

Entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècles, un art religieux spécifique se développa dans les régions de montagne du duché puis royaume de Piémont-Savoie, donnant naissance à une multitude de retables. L'étude de cette production, qui s'épanouit, entre France et Italie, dans les limites d'un Etat placé par l'histoire et la géographie au carrefour de toutes les influences traversant l'Europe moderne, présente un intérêt qui dépasse très largement sa région d'origine.

L'incontestable originalité de l'art religieux alpin procède d'abord de la géographie, de l'histoire et de la culture locale. Cet art s'insère en même temps dans le vaste mouvement baroque qui s'épanouit dans toute la sphère d'influence de la Contre-Réforme catholique, touchée par les prescriptions du Concile de Trente.

Sur la base d'un corpus de près de cinq cent retables, répartis dans neuf vallées alpines, la Valsesia, le Val d'Aoste, le Val de Suse, la Maurienne, la Tarentaise, le Beaufortain, le Faucigny, le Chablais et le Genevois, cette étude vise à comprendre les tenants et les aboutissants du processus créatif qui présida à la naissance de ces œuvres. L'étude des prix-faits, documents clés de la commande, conduit à souligner le rôle majeur des communautés paroissiales, représentées par les communiens, sans toutefois omettre celui, peut-être moins évident, des pouvoirs spirituels et temporels, ni surtout celui des « gens de métier ». Ces derniers, sculpteurs, peintres et doreurs, surent réaliser la synthèse entre les volontés villageoises, les exigences religieuses et leurs propres aspirations esthétiques. Cette production artistique résulte donc d'un équilibre des pouvoirs propre à ces régions.

## ABSTRACT

Between 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, a specific religious kind of art developed in the Duchy (later a Kingdom) of Piedmont-Savoy's mountainous regions and resulted in a large number of altarpieces. The study of this production, which blossomed between France and Italy, within the borders of a state that history and geography made a converging point of all the influences crossing modern Europe, is of great interest even beyond the region it came from.

The indisputable originality of alpine religious art first proceeds from geography, history and local culture. However, this art is part of the vast baroque movement that blossomed throughout the sphere of influence of the Counter-Reformation, i.e. in the regions where the Council of Trent's prescriptions actually applied.

Based on a corpus of almost five hundred altarpieces spread out in nine alpine valleys (Valsesia, Valle d'Aosta, Valle di Susa, Maurienne, Tarentaise, Beaufortain, Chablais and Genevois), this study aims at understanding the ins and outs of the creation process that led to the birth of those works. The study of the "prix-faits" (contracts), regarded as key documents for any order, leads to emphasize the major part played by the "communiers", who were landowners representing parish communities, yet without omitting either the perhaps less evident part played by spiritual and temporal authorities and, above all, by "professionals". The latter, sculptors, painters and gilders, succeeded in producing a synthesis between villagers' will, religious requirements and their own aesthetic yearnings. So, this artistic production ensues from a balance of powers quite peculiar to those regions.

## TABLE DES MATIERES

<b>Introduction .....</b>	<b>11</b>
---------------------------	-----------

### **PREMIERE PARTIE**

<b>PRESENTATION DU RETABLE ALPIN : DEFINITIONS, ACTEURS, CONTEXTE .....</b>	<b>35</b>
---	-----------

<b>Chapitre I : Le retable à l'époque moderne .....</b>	<b>39</b>
---	-----------

<b>I. Du triptyque médiéval au retable moderne : évolution d'un objet religieux.....</b>	<b>40</b>
1. Origine et définitions .....	40
2. Aspects et fonctions .....	43
<b>II. Le retable comme « objet de propagande » : la Contre-Réforme en Piémont-Savoie .....</b>	<b>48</b>
1. Religion et politique : réception de la Contre-Réforme catholique dans les Etats de la Maison de Savoie .....	49
2. Espace religieux et visites pastorales .....	53

<b>Chapitre II : Contexte historique, géographique et social du retable alpin .....</b>	<b>57</b>
---	-----------

<b>I. Un environnement historique particulier : du duché au royaume de Piémont-Savoie .....</b>	<b>57</b>
1. Art et politique en Piémont-Savoie .....	58
2. Princes et sensibilités artistiques .....	60
a. Les ducs de Savoie : de Charles-Emmanuel I <sup>er</sup> à Charles-Emmanuel II (1580-1675) .....	61
b. Du duc au roi : Victor-Amédée II (1675-1730) .....	64
c. Les rois de Sardaigne : de Charles-Emmanuel III à Victor-Amédée III (1730-1796) .....	65
<b>II. Aspects géographiques et stratégiques : la montagne et ses axes de circulation .....</b>	<b>66</b>
1. Circulation et voies de passage .....	67
2. Géographie artistique .....	71
<b>III. La structure sociale des communautés montagnardes .....</b>	<b>73</b>
1. Vie sociale et communautés montagnardes .....	74
2. Niveau de vie et émigration .....	75

<b>Chapitre III : Le retable alpin et ses acteurs .....</b>	<b>81</b>
<b>I. Les « gens de métier » : sculpteurs, peintres, doreurs .....</b>	<b>81</b>
1. Un « travail d'équipe » .....	83
2. Formation, culture et apprentissage .....	89
3. Les grands noms : célébrités locales, dynasties et intervenants extérieurs .....	91
<b>II. Les communiens et la commande .....</b>	<b>96</b>
<b>III. Le rôle du pouvoir religieux .....</b>	<b>101</b>
1. Les évêques .....	102
2. Les prêtres .....	106
3. Les confréries .....	112
4. Les ordres religieux .....	116
<b>IV. Le pouvoir temporel, intervenant discret et indirect .....</b>	<b>119</b>

## DEUXIEME PARTIE

<b>LES RETABLES ALPINS : ETUDE D'UN CORPUS D'ŒUVRES .....</b>	<b>125</b>
---	------------

<b>Chapitre I : Diversité des retables de Piémont-Savoie .....</b>	<b>131</b>
--	------------

<b>I. Villes et villages, plaine et montagne .....</b>	<b>131</b>
1. La pauvreté des plaines, la richesse des montagnes .....	132
2. Un cas à part : les grandes villes .....	133
<b>II. De vallée en vallée .....</b>	<b>135</b>
1. Les vallées piémontaises .....	135
a. La Valsesia .....	135
b. Le Val d'Aoste .....	137
c. Le Val de Suse .....	138
2. Les vallées savoyardes .....	139
a. La Maurienne .....	139
b. La Tarentaise et le Beaufortain .....	141
c. Le Faucigny .....	142
d. Le Chablais et le Genevois .....	143
<b>III. Du XVII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle : évolution stylistique chronologique .....</b>	<b>144</b>

<b>Chapitre II : Caractéristiques des retables alpins .....</b>	<b>151</b>
---	------------

<b>I. Matériaux, structure et éléments architecturaux .....</b>	<b>151</b>
1. L'omniprésence du bois .....	151
2. Forme et structure .....	155
a. Retables en façades d'église dit aussi retables en arc de triomphe .....	157

b.	Retables porches .....	159
c.	Retables pyramidaux .....	160
d.	Retables tabernacles .....	160
e.	Retables baldaquins .....	160
f.	Retables couronnes .....	161
g.	Retables cadres .....	161
h.	Retables peints .....	162
<b>II.</b>	<b>Couleur et emploi de l'or .....</b>	<b>162</b>
<b>III.</b>	<b>Décors et symboles .....</b>	<b>166</b>
1.	Végétaux et animaux .....	166
2.	Crânes et squelettes .....	169
3.	Peuple céleste .....	171
<b>IV.</b>	<b>Retables de dévotion et retables historiés .....</b>	<b>174</b>
1.	La question des images .....	174
2.	Retables christiques .....	177
3.	Retables mariaux .....	181
4.	Retables hagiographiques .....	184
a.	Saints canoniques, saints protecteurs .....	184
b.	Cultes spécifiques : saint Maurice, saint Grat et saint Guérin, le Saint-Suaire ...	185
<b>Chapitre III : Expression des influences et des traditions .....</b>		<b>193</b>
<b>I.</b>	<b>Le rôle de la tradition montagnarde .....</b>	<b>193</b>
<b>II.</b>	<b>Les sphères d'influence .....</b>	<b>200</b>
<b>Chapitre IV : Retables alpins, retables européens. Mise en perspective d'une production localisée .....</b>		<b>205</b>
<b>I.</b>	<b>Retables manceaux, retables pyrénéens, retables bretons : aperçu de trois productions .....</b>	<b>206</b>
1.	Les retables de l'ancien diocèse du Mans .....	206
2.	Les retables des Pyrénées .....	209
3.	Les retables de Bretagne .....	211
<b>II.</b>	<b>Spécificités des retables alpins .....</b>	<b>215</b>
1.	La prééminence du bois .....	215
2.	La suprématie de la sculpture .....	216
3.	L'équilibre iconographique .....	217

## TROISIEME PARTIE

### LE RETABLE ALPIN : NATURE ET FONCTION D'UN OBJET AUX MULTIPLES

FACETTES .....221

#### Chapitre I : Retour sur la définition du retable alpin ..... 225

##### I. Le retable au cœur de l'église : l'intégration dans un espace architectural sacré ..... 226

1. L'architecture des édifices ..... 226
2. L'articulation entre le mobilier et le décor ..... 231
  - a. Retable majeur et retables latéraux ..... 232
  - b. Les poutres de gloire, complément iconographique des retables ..... 237
  - c. Décors peints et retables : questions de mise en scène ..... 239

##### II. Liens entre retable, autel et tabernacle ..... 245

##### III. Le retable alpin entre art et religion ..... 247

1. La volonté d'orner : le retable alpin comme objet esthétique ..... 249
2. Les retables de Piémont-Savoie et la notion d'art paroissial ..... 252

#### Chapitre II : Le retable alpin : du compromis à la synthèse ..... 255

##### I. Le rôle déterminant des commanditaires ..... 256

1. La réalisation d'un retable, un acte de foi ..... 256
  - a. Une œuvre à la gloire de Dieu ..... 256
  - b. Un appel à l'intercession des saints ..... 257
  - c. Une assurance contre l'Enfer ..... 263
2. Une preuve d'orgueil personnel et paroissial ..... 269
  - a. Rivalités de clochers ..... 269
  - b. Le cas des donateurs particuliers ..... 274

##### II. Le pouvoir des « réalisateurs » ..... 277

1. Fabricants et exécutants ..... 278
  - a. Conscience collective : la perception des artistes par la communauté ..... 279
  - b. Conscience individuelle : la perception des artistes par eux-mêmes ..... 283
2. La suprématie des sculpteurs, illustration de la conscience d'un « savoir-faire » .... 288
3. La production en série et les risques de systématisation ..... 289

#### Conclusion ..... 293

#### Annexes ..... 301

#### Bibliographie ..... 337

#### Index ..... 369

## INTRODUCTION

### **Les retables alpins, au cœur de l'art religieux en Piémont-Savoie**

Dans les régions de montagne appartenant à l'ancien duché puis royaume de Piémont-Savoie<sup>1</sup>, les retables s'imposèrent tout au long du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles comme l'œuvre religieuse par excellence, pratiquement à l'exclusion de toute autre forme artistique. Chaque église, chaque chapelle, chaque sanctuaire des Alpes, était orné d'au moins un de ces retables, élément le plus représentatif de l'art religieux alpin. Les raisons de cet engouement sont évidemment liées au contexte historique, géographique et culturel local. Dans le même temps cependant, cet art s'insère dans le vaste mouvement baroque qui s'est épanoui dans toute la sphère d'influence de la Contre-Réforme catholique. Enfin, il s'est développé dans les régions frontières d'un Etat lui-même carrefour de toutes les influences qui traversaient l'Europe moderne, et présente donc une portée qui dépasse très largement sa région d'origine.

Occupant une position particulière dans l'échiquier politique européen, et de ce fait convoités par leurs voisins, les Etats de la Maison de Savoie acquirent peu à peu entre la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle une place importante en Europe. A force de diplomatie, en nouant et dénouant les alliances avec les puissances voisines, les ducs de Savoie réussirent à obtenir et à préserver la reconnaissance de leurs Etats, bien que les frontières en demeuraient mouvantes. Consolidant leur pouvoir jusqu'à la monarchie absolue, ils devinrent en 1712 rois de Sardaigne. La réalisation d'un ouvrage de propagande, le *Theatrum Sabaudiae*, commandé en 1657 par Charles-Emmanuel II, recueil de « vues » des

---

<sup>1</sup> Cf. cartes, annexes, pp. 304 à 312

cités, palais, monuments du Piémont et de la Savoie, illustre cette volonté de construire un véritable état, connu et respecté au-delà de ses frontières.

La période moderne fut marquée par la crise religieuse qui opposa, parfois très violemment, catholiques et protestants, et qui obligea l'Eglise catholique à se réformer profondément. Cette crise eut dans les Etats de la Maison de Savoie un énorme impact. Les princes de Savoie tentèrent en vain de reconquérir Genève, où Calvin, chassé d'Aoste, s'était réfugié. Leurs échecs répétés assurèrent la possession définitive de la ville aux protestants. Pour éviter que la religion réformée ne gagnât le reste de leur territoire, les ducs se posèrent alors en défenseurs du catholicisme. L'unité religieuse qu'ils imposèrent à leurs sujets leur permit de confirmer celle de leurs Etats. C'est alors qu'en Savoie comme en Piémont se développa un art apologétique attestant de la pénétration de la Contre-Réforme<sup>1</sup>.

Expression d'une sensibilité religieuse, les retables des Alpes de Piémont-Savoie constituent une sorte de synthèse artistique, puisque, sur une base évoquant une architecture, prend place un décor à la fois peint et sculpté. La dimension artistique de l'édifice religieux, qui se traduit habituellement par trois catégories de réalisations, architecture, peinture, sculpture, est ici résumée en une seule œuvre. L'objectif de cette thèse est de comprendre cette œuvre, de définir ce qu'est un retable alpin, ce qui le caractérise, de mettre au jour les mécanismes qui présidaient à sa conception et à sa réalisation.

Pour y parvenir, l'étude des œuvres, bien qu'indispensable, ne suffit pas ; il est aussi nécessaire de s'intéresser au contexte historique, politique, sociologique, géographique... De cette manière seulement, il devient possible d'appréhender le retable alpin dans sa complexité et de comprendre pourquoi cette production remporta un aussi vif succès durant plus de deux siècles.

---

<sup>1</sup> PEYRE, Dominique (sous la direction de), *Savoie baroque*, Bologne, 1999, p. 11

## Des œuvres controversées

Dans les régions alpines appartenant au Piémont-Savoie, cet art religieux s'exprima presque exclusivement à travers la réalisation de retables colorés, recouverts d'or, aux multiples décors végétaux, aux colonnes torsadées, servant de supports à de multiples saints ou scènes religieuses. Œuvres religieuses mais aussi objets artistiques, dans lesquels s'exprime une volonté d'orner et d'embellir la maison de Dieu, ces retables alpins possèdent une exubérance et un aspect chatoyant qui amènent à les qualifier fréquemment de baroques<sup>1</sup>.

L'étude de l'art religieux savoyard des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles a débuté tardivement, les œuvres produites à cette époque ayant longtemps été considérées avec mépris ou indifférence. Jugées « de mauvais goût », ces réalisations montagnardes ont été rejetées, plus ou moins violemment, pendant presque deux siècles. Un texte de Joseph-Siméon Favre, historien de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle établi à Séez en Tarentaise, révélateur de cet état d'esprit, résume les principales critiques adressées aux retables savoyards en ces termes : « D'autres barbares appurent, (...) associés en bandes pour encombrer les églises de boiseries peinturlurées et dorées avec cette production écrasante d'ornements qu'on retrouve dans les pagodes hindoues. Le goût était le cadet de leurs soucis, ou plutôt ils ne se doutèrent jamais qu'il existât. Faire vite et gagner beaucoup d'argent était leur idéal, et le clergé se disputait ces charlatans de l'art »<sup>2</sup>. Ce jugement sévère, souvent partagé, permet de comprendre pourquoi les réalisations de cette époque ont longtemps été négligées par les historiens de

---

<sup>1</sup> « L'usage du mot est ancien (il apparaît en France en 1531), mais c'est bien plus tard qu'il a été « inventé » pour désigner l'art qui s'est développé aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. En effet il prend progressivement le sens que nous lui connaissons de nos jours à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, se trouvant affecté dès le début d'une connotation négative. La référence au classicisme, considéré comme un absolu dans le domaine esthétique, ainsi que le contexte rationaliste et positiviste de l'époque expliquent pour une bonne part cette défaveur », PEYRE, Dominique (sous la direction de), *Savoie baroque*, Bologne, 1999, p. 45

<sup>2</sup> Cité par CHAVOUTIER, Lucien, et AUBERT, Jean, « La Savoie Baroque », in *L'histoire en Savoie*, Société savoisienne d'Histoire et d'Archéologie, n<sup>o</sup> spécial, Chambéry, 1980, p. 31

l'art, et explique que les rares études sur l'art savoyard n'aient vu le jour que près de deux siècles après la fin de la période de production des retables alpins.

### **Limites chronologiques et géographiques**

Les limites chronologiques de cette recherche sont celles de la grande période de production des retables alpins, le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècles, deux siècles pendant lesquels furent réalisés le plus grand nombre d'autels. Les reconstructions liées à la Contre-Réforme entraînèrent la disparition de la plus grande partie des œuvres antérieures aux premières années du XVII<sup>e</sup> siècle. Et la Révolution Française, qui toucha surtout la Savoie mais eut aussi un impact en Piémont, mit fin pour un temps à la production d'œuvres religieuses, et notamment de retables. Certes, au XIX<sup>e</sup> siècle de nouveaux retables furent construits ou reconstruits à partir d'éléments antérieurs ayant survécu aux destructions. Mais ces autels ne présentent qu'un lointain rapport avec leurs prédécesseurs, d'une part sans doute parce que l'élan religieux était loin d'être comparable à celui des siècles précédents, et d'autre part parce que l'évolution du goût ne permit pas aux habitants des Alpes de faire preuve de l'exubérance stylistique qui caractérise la production des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Néanmoins, les nombreux remaniements et modifications que subirent les retables au long des années amèneront à quelques nécessaires incursions aux XVI<sup>e</sup> et au XIX<sup>e</sup> siècles.

Circonscrite aux Alpes franco-italiennes, cette thèse s'appuie sur l'étude des retables de neuf vallées, le Chablais, le Faucigny, le Genevois, le Beaufortain, la Tarentaise, la Maurienne, le Val d'Aoste, le Val de Suse et la Valsesia. Précisons toutefois que de nos jours, ces dénominations ne reflètent pas parfaitement celles des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Ainsi, l'archevêché qui sous le règne de la Maison de Savoie portait le titre de Tarentaise regroupait la Tarentaise et le Beaufortain, qui seront donc aussi fréquemment regroupés dans cette étude.

Cet espace géographique bien précis, entre Savoie, Haute-Savoie et Val d'Aoste<sup>1</sup>, cet ensemble compact de vallées montagnardes, reliées les unes aux autres par des cols, représente le berceau de cet art religieux alpin, l'endroit où il prit sa pleine mesure et s'imposa pendant deux siècles. Aux vallées représentatives de ces trois régions - Tarentaise, Beaufortain, Maurienne, Chablais, Faucigny, Val d'Aoste - s'ajoutent deux autres vallées piémontaises, la Valsesia, d'où étaient originaires de nombreux créateurs de retables, et le Val de Suse, rattaché à la Maurienne par le col de l'Iseran. Cette étude ne fait donc pas référence à la totalité des vallées alpines dépendant de la Maison de Savoie, mais bien à celles qui présentent un intérêt particulier pour le sujet étudié, que ce soit parce que comme la Valsesia, elles le virent naître, parce que, comme le Val d'Aoste, elles le virent grandir, ou encore parce que comme la Tarentaise, elles le virent s'épanouir.

### **Etat et limites de la recherche : nécessité d'une vision d'ensemble**

Dans le cadre de cette introduction, il est intéressant de se référer à l'état actuel de la recherche ainsi qu'à ses limites. Dans les pages suivantes sont ainsi présentés les principaux ouvrages ayant trait à ce sujet ou à des sujets similaires, ainsi qu'une rapide analyse des sources à la disposition du chercheur, essentiellement des documents d'archives, qui permettent de situer le sujet par rapport à l'état actuel de la recherche et d'en estimer la portée. De ce bilan historiographique ressortiront la nécessité et l'intérêt d'une étude complète des retables alpins.

Il n'existe actuellement aucune étude qui traite de l'ensemble de la production des retables dans les Alpes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. En revanche, de nombreux livres plus spécifiques, centrés sur l'une ou l'autre des vallées ou sur une église en particulier, ont été

---

<sup>1</sup> Cf. carte, p. 130

publiés. La plupart d'entre eux sont relativement récents, en particulier ceux concernant la Savoie, où ces recherches ont été mises à l'honneur avec l'ouverture en 1991 des « Chemins du baroque »<sup>1</sup>. Quatre ouvrages sur l'art savoyard consacrent un certain nombre de pages aux retables de Tarentaise, de Maurienne et du Beaufortain.

Les plus anciens de ces ouvrages sont ceux écrits par Raymond Oursel. Le premier, intitulé *L'art populaire baroque en Savoie*<sup>2</sup>, fut publié en 1954. Le second, *Art en Savoie*<sup>3</sup>, plus complet, résultat de plusieurs années d'enquête, date de 1975. Dans ces deux livres, Raymond Oursel affiche clairement sa volonté de revaloriser l'art savoyard, en insistant notamment sur son importance culturelle. Laissant de côté les aspects stylistiques et esthétiques, il propose de nombreuses pistes de réflexion sur les pratiques culturelles des Savoyards, mais sans établir de liens directs avec les œuvres.

Denis Cerlet a publié en 1994 une étude d'ensemble intitulée *Art religieux des vallées de Savoie. Approche anthropologique*<sup>4</sup>. Il s'agit d'une interprétation globale de l'art baroque européen, illustrée par l'exemple de la Savoie. En partant de la culture qui a produit une telle forme d'art, l'auteur cherche à montrer de quelle manière l'art baroque traduit une nouvelle conception du monde, liée à la crise spirituelle de la fin du Moyen-Âge et de la Renaissance. De manière moins formelle que Raymond Oursel, Denis Cerlet s'interroge donc sur le sens du phénomène baroque et l'interprète en le reliant à la société de l'époque. Basée sur le contexte social, cette étude utilise les retables essentiellement comme complément de sa démonstration et non comme élément central.

L'un des ouvrages les plus récents paru sur l'art baroque savoyard est un travail collectif réalisé sous la direction de Dominique Peyre. Publié en 1998 sous le titre *Savoie*

---

<sup>1</sup> Créé à l'initiative du Conseil Général de la Savoie, ce projet de tourisme culturel est géré par la FACIM, Fondation pour l'Action Culturelle Internationale en Montagne. Les « Chemins du baroque » ont pour objectif de faire découvrir aux visiteurs le patrimoine religieux de la Savoie, en assurant l'ouverture d'un maximum d'églises, en proposant des visites guidées, et en assurant la restauration et l'entretien de ce patrimoine.

<sup>2</sup> OURSEL, Raymond, *L'art populaire baroque en Savoie*, Annecy, 1955

<sup>3</sup> OURSEL, Raymond, *Art en Savoie*, Annecy, 1975

<sup>4</sup> CERLET, Denis, *Les chemins du baroque : art religieux des vallées de Savoie. Approche anthropologique*, tome I, Chambéry-Montmélian, 1994

*baroque*<sup>1</sup>, ce livre aborde différents thèmes, tous liés au développement de l'art baroque dans les Etats de la Maison de Savoie. Un chapitre de soixante-trois pages, « L'art baroque des vallées de Savoie », traite directement des retables. Dans leur introduction, les auteurs annoncent s'inscrire dans la perspective de Denis Cerlet, c'est à dire une analyse axée plus sur le sens que sur la forme. Ce type d'analyse repose sur l'idée que le style n'est que le support d'un message. Il paraît cependant difficile dans ce contexte très particulier de comprendre une œuvre d'art en faisant abstraction de son style.

Outre ces quelques ouvrages généraux consacrés à l'art savoyard, il existe des études spécifiquement consacrées à chacune des vallées. Un peu plus nombreuses que les précédents, elles concernent essentiellement les vallées savoyardes.

Trois études ont été plus particulièrement consacrées aux retables de Tarentaise.

En 1939, Marie-Agnès Robbe publie *Les retables de bois sculpté en Tarentaise aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*<sup>2</sup>. Il s'agit du premier ouvrage à reconnaître les retables savoyards comme un véritable sujet d'étude, et de la première véritable analyse en histoire de l'art les concernant. Cette analyse est reprise pour partie par son auteur dans un court article paru en 1941 dans la *Revue de Savoie* sous le titre « Les retables de Tarentaise »<sup>3</sup>. Marie-Agnès Robbe dresse un panorama historique et géographique, recense les commanditaires, les influences et les exécutants. Elle dégage ainsi un certain nombre d'éléments qui permettent de cadrer l'art baroque savoyard, et qui ont alimenté la majorité des ouvrages postérieurs. Son livre est l'un des rares à traiter uniquement des retables, à l'exclusion des autres formes d'art, architecture, peinture, ou objets d'ameublement. Néanmoins, Marie-Agnès Robbe se fonde

---

<sup>1</sup> PEYRE, Dominique (sous la direction de), *Savoie baroque*, Bologne, 1998

<sup>2</sup> ROBBE, Marie-Agnès, *Les retables de bois sculpté en Tarentaise aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Chambéry, 1939

<sup>3</sup> ROBBE, Marie-Agnès, « Les retables de Tarentaise », in *Revue de Savoie*, Chambéry, 1941

essentiellement sur le contexte et la dimension historique, laissant de côté l'analyse directe des œuvres.

En 1997, une étudiante en histoire à l'université de Lyon, Anne Martaresche, a réalisé un mémoire de maîtrise intitulé *Un patrimoine savoyard : contribution à l'architecture et à l'iconographie tarine (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*<sup>1</sup>. Après avoir rappelé le contexte historique qui a vu le développement de l'art baroque savoyard, et insisté sur le rôle de la Contre-Réforme, elle propose une partie iconographique, dans laquelle elle recense les thèmes les plus souvent représentés dans l'art religieux tarin. Son analyse repose sur l'étude de cinq édifices, proches géographiquement, qui ne suffisent cependant pas à représenter l'ensemble de la production des retables de Tarentaise.

Dans mon propre mémoire de maîtrise, *Retables de Tarentaises : XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*<sup>2</sup>, j'ai tenté d'expliquer les raisons du développement de cette production religieuse si particulière. Cette étude, limitée à une seule et unique vallée, portait en germe certaines des questions qui seront abordées dans la suite de ce travail. Néanmoins, elle s'avérait insuffisante pour comprendre l'ensemble de cette production.

A la différence de la Tarentaise, le Beaufortain n'a pas suscité d'étude d'ensemble. Cette vallée a le plus souvent été traitée en même temps que la Tarentaise, choix qui se justifie par le fait qu'aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, elle faisait partie de l'archevêché de Tarentaise. Bien que son titre renvoie explicitement aux retables tarins, l'ouvrage de Marie-Agnès Robbe fait aussi référence aux retables de Beaufort, Villard-sur-Doron ou Hauteluçe<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> MARTARESCHE, Anne, *Un patrimoine savoyard ; contribution à l'architecture et à l'iconographie tarine (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Université de Lyon, dactyl., 1997

<sup>2</sup> CHARABIDZE, Elise, *Retables de Tarentaise. XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Université de Paris X, dactyl., 2002

<sup>3</sup> ROBBE, Marie-Agnès, *Les retables de bois sculpté en Tarentaise aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Chambéry, 1939

Pour la Maurienne, la majorité des ouvrages consacrés aux retables est centrée sur la dynastie des peintres Dufour, très actifs pendant toute l'époque moderne dans cette vallée. Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, plusieurs auteurs se sont intéressés aux œuvres produites par cette famille d'artistes. On peut citer entre autre les articles de Philibert Vulliermet<sup>1</sup> et de Saturnin Truchet<sup>2</sup>, publiés dans le bulletin *Société d'histoire et d'archéologie de Maurienne* en 1876 et 1881. Ces deux articles montrent que, bien qu'à cette époque l'art baroque alpin ait été largement décrié, une partie de cette production trouvait grâce aux yeux de certains. Il est révélateur de s'apercevoir qu'il s'agissait des tableaux, toujours étudiés individuellement même lorsqu'ils ornaient des retables, et que la sculpture était elle totalement oubliée. Les retables eux-mêmes ne suscitaient à cette époque guère d'intérêt.

Plusieurs mémoires de maîtrise, écrits beaucoup plus récemment, concernent eux aussi les Dufour. Contrairement aux deux articles précédents, ces travaux universitaires prennent en compte les retables et inscrivent les tableaux dans cette construction d'ensemble. Mais les Dufour ne furent pas les seuls peintres à exercer leur art en Maurienne, et même si l'indéniable qualité de certaines de leurs œuvres rend attrayante l'idée de limiter à ces dernières toute étude de l'art religieux de Maurienne, cela ne peut suffire à rendre compte de la totalité de la production des retables dans cette vallée.

Concernant le Chablais, le Genevois et le Faucigny, c'est-à-dire l'ancien diocèse de Genève-Annecy, outre des monographies, une série de trois livres a été publiée récemment. Le premier, intitulé *Un art retrouvé. Voies d'approche. Églises et chapelles baroques du diocèse d'Annecy*<sup>3</sup>, présente les différents facteurs à l'origine de la réalisation des retables en

---

<sup>1</sup> VULLIERMET, Philibert, « Notes et documents sur les frères Dufour de Saint-Michel, en Maurienne, peintres des ducs de Savoie (1622-1715) », in *Société d'histoire et d'archéologie de Maurienne*, vol. IV, Chambéry, 1876

<sup>2</sup> TRUCHET, Saturnin, « La famille des peintres Dufour de Saint-Michel en Maurienne », in *Société d'histoire et d'archéologie de Maurienne*, vol. V, Chambéry, 1881

<sup>3</sup> ROULIER, Fernand, *Un art retrouvé. Voies d'approche. Églises et chapelles baroques du diocèse d'Annecy*, Marseille, 2001

Haute-Savoie. Les deux suivants, qui portent respectivement les titres de *Un art retrouvé. Le Faucigny*<sup>1</sup>, et *Un art retrouvé. Le Chablais et le Genevois*<sup>2</sup>, ont plus une fonction de catalogue. Ils présentent les retables de ces régions, et tentent d'établir leurs caractéristiques.

En Savoie comme en Haute-Savoie, de nombreux autres auteurs, passionnés d'histoire locale, ont apporté leur contribution à la connaissance de ce patrimoine religieux. Certains ont écrit des monographies sur les édifices qu'ils connaissaient le mieux, d'autres se sont attachés au dépouillement des archives, mettant ainsi à la disposition des chercheurs une riche matière première. Citons parmi eux Jean-Pierre Bergeri<sup>3</sup>, Marius Hudry<sup>4</sup>, René Milleret<sup>5</sup> ou encore Suzanne Bourgeois<sup>6</sup>.

Les retables du Val d'Aoste n'ont, quant à eux, fait jusqu'à présent l'objet d'aucune étude, hormis quelques rares monographies. En revanche, quelques travaux plus larges, concernant l'art baroque en Piémont, permettent de se faire une idée du style et des influences à l'origine de cette production. Citons parmi ces ouvrages ceux d'Alessandro Baudi di Vesme<sup>7</sup>, Nino Carboneri<sup>8</sup> ou encore Vittorio Viale<sup>9</sup>. Le livre de Luigi Malle, *Le arti figurative*

---

<sup>1</sup> ROULIER, Fernand, *Un art retrouvé. Le Faucigny*, Marseille, 2002

<sup>2</sup> ROULIER, Fernand, *Un art retrouvé. Chablais et Genevois*, Marseille, 2002

<sup>3</sup> BERGERI, Jean-Pierre, « Essai de lecture d'un retable majeur d'Hauteville-Gondon », in *Tarentasia Christiana*, n°5, Moûtiers

<sup>4</sup> HUDRY, Marius, « Les retables baroques de Savoie », in *L'œil*, n° 144, Chambéry, septembre 1992, ou encore HUDRY, Marius, « Pour la visite d'un retable », in *Tarentasia Christiana*, n°5, Moûtiers

<sup>5</sup> MILLERET, René, « L'église de Termignon, ses retables, leurs sculpteurs », in *Société d'histoire et d'archéologie de Maurienne*, S. II, t. XXI, Saint-Jean-de-Maurienne, 1984, pages 57 à 76

<sup>6</sup> BOURGEOIS, Suzanne, « Les sculpteurs bessanais dans la vallée d'Avérole », in *Revue de Savoie*, Annecy, 3<sup>e</sup> trimestre 1958, ou encore BOURGEOIS, Suzanne, « Jean Clappier, maître de la sculpture bessanaise. Les dernières œuvres. », in *Bulletin des Amis du parc national de la Vanoise*, n° 2, Chambéry, 1983

<sup>7</sup> BAUDI DI VESME, Alessandro, *L'arte in Piemonte dal XII al XIX secolo*, 4 volumes, Turin, 1982

<sup>8</sup> CARBONERI, Nino, « Il barocco piemontese », in *Barocco europeo, barocco italiano, barocco salentino*, Lecce, 1971

<sup>9</sup> VIALE, Vittorio, *Mostra del barocco piemontese. Catalogo*, 3 volumes, Turin, 1963

*in Piemonte*<sup>1</sup>, permet de compléter ce panorama de l'art piémontais des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

Quelques articles, parfois publiés à l'initiative des sociétés savantes du Val d'Aoste, sans traiter directement des retables, mettent toutefois en lumière certains aspects de cet art religieux, en particulier les conditions de sa création. C'est le cas par exemple de l'article de Leonardo Benevolo, « L'architettura della Valsesia superiore durante l'età barocca », paru en 1953 dans *Palladio*<sup>2</sup>. Bien que cette recherche ne concerne pas les retables, il est intéressant de voir quel type d'édifices les artistes pouvaient observer et éventuellement copier, puisque très souvent l'architecture des retables s'inspirait de celle des édifices religieux.

Concernant la Valsesia, un ouvrage s'impose comme une référence, celui de Giovanni Testori et Stefania Stefani Perrone, intitulé *Artisti del legno. La scultura in Valsesia dal XV al XVIII secolo*, et publié en 1985<sup>3</sup>. Ce livre répertorie de manière exhaustive les retables de cette vallée dans laquelle naquirent des dynasties entières de sculpteurs qui officièrent ensuite aussi bien dans le Val d'Aoste qu'en Tarentaise ou en Maurienne, et donne un bon aperçu de la sculpture valsesiane dans son ensemble.

A propos de cette vallée, il paraît aussi indispensable de mentionner ici certains des ouvrages consacrés au Sacro Monte de Varallo. Réalisé sous l'impulsion du père Bernardino Caimi, et fortement encouragé par saint Charles Borromée, ce Mont Sacré débuté en 1486 se compose d'une cinquantaine de chapelles, peuplées de personnages en bois, cire ou plâtre, évoquant toute la vie du Christ. L'impact de cette œuvre sur la réalisation des retables alpins est incontestable, en particulier du côté piémontais, mais aussi dans une moindre mesure du côté savoyard. Cet impact se manifeste aussi bien sur le plan formel que sur des aspects plus

---

<sup>1</sup> MALLE, Luigi, *Le arti figurative in Piemonte*, Turin, 1962-1963

<sup>2</sup> BENEVOLO, Leonardo, « L'architettura della Valsesia superiore durante l'età barocca », in *Palladio*, N.S. III, 1953

<sup>3</sup> TESTORI, Giovanni, et STEFANI PERRONE, Stefania, *Artisti del legno. La scultura in Valsesia dal XV al XVIII secolo*, Borgosesia, 1985

pratiques, comme la création d'écoles de dessin dans la ville de Varallo, écoles fréquentées par les maîtres sculpteurs exerçant par la suite en Maurienne, Val d'Aoste ou Tarentaise. Parmi les travaux consacrés à ce Sacro Monte, citons *Il Sacro Monte di Varallo*, de Marziano Bernardi, publié en 1960<sup>1</sup>, ou bien *Dans les montagnes sacrées. Orta. Varallo. Varese*, de Louis Gillet, daté de 1928<sup>2</sup>. Ces deux livres expliquent pour quelles raisons ce projet vit le jour, et la manière dont il fut réalisé.

Il existe également un certain nombre d'ouvrages, en apparence sans lien direct avec le sujet, mais dont la lecture permet d'éclairer certains aspects de la production de ces œuvres religieuses. Qu'est-ce qu'un retable ? Quelle catégorie d'œuvres reçoivent le qualificatif de baroque ? Quel rôle joue l'Eglise dans la réalisation des œuvres religieuses ?

Il est impossible de se préoccuper des particularités des retables des Alpes de Piémont-Savoie sans avoir tenté de définir et de caractériser la notion de retable. Il s'agit donc ici de présenter non seulement des livres traitant des retables en général, mais aussi des ouvrages consacrés aux autels de différentes régions, afin de disposer d'éléments de comparaison.

Assez peu d'ouvrages traitent des retables de manière générale. En 1993 a paru un livre d'André Chastel, *La pala ou le retable italien des origines à 1500*<sup>3</sup>. Certes, cette étude concerne une période antérieure à celle évoquée dans le présent travail, mais elle permet de suivre l'évolution de ces œuvres, et surtout d'avoir un aperçu de la production italienne. Citons également la thèse de Jacqueline Barral<sup>4</sup> ainsi que le livre de Ghislaine Derveaux van

---

<sup>1</sup> BERNARDI, M., *Il Sacro Monte di Varallo*, Turin, 1960

<sup>2</sup> GILLET, Louis, *Dans les montagnes sacrées. Orta. Varallo. Varese*, Paris, 1928

<sup>3</sup> CHASTEL, André, *La pala ou le retable italien des origines à 1500*, Paris, 1993

<sup>4</sup> BARRAL, Jacqueline, *Image sacrée, le retable : reprise en compte et réutilisation personnelle : proposition plastique dans une représentation du corps imaginaire et proposition d'une redéfinition du statut de l'image sacrée*, thèse, Université de Paris I, dactyl., 1986, publiée à Lille en 1988

Ussel<sup>1</sup>. Enfin, une exposition consacrée aux retables et à leur évolution tout au long du Moyen-Âge a eu lieu très récemment au musée du Louvre. Intitulée *Les premiers retables (XII<sup>e</sup>-début du XV<sup>e</sup> siècle). Une mise en scène du sacré*<sup>2</sup>, elle a donné lieu à la publication d'un catalogue<sup>3</sup>, qui tout comme l'exposition, pose la question de la signification du retable et de sa ou de ses fonctions.

Les publications centrées sur la production d'une ville, d'un diocèse ou d'une région sont nettement plus nombreuses. Deux sont présentées ci-après qui, outre leur intérêt par rapport à l'étude des retables, présentent une valeur méthodologique.

En 1978, Michelle Ménard publie *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : mille retables de l'ancien diocèse du Mans*<sup>4</sup>. L'intérêt de ce livre par rapport à l'étude des retables des Alpes est double. D'une part, il donne la possibilité de comparer les retables du Piémont-Savoie à ceux du Mans, afin de confirmer ou d'infirmer l'idée d'une spécificité de la production alpine. D'autre part, la méthode utilisée par Michelle Ménard pour mettre en évidence à partir de son vaste corpus de retables des implications sociales et religieuses, peut servir d'exemple sur la manière d'aborder l'art religieux alpin. On peut toutefois regretter que ce livre n'accorde pas une place plus importante aux œuvres, en particulier à leur aspect stylistique. L'étude des retables permet certes de comprendre le contexte de leur création, mais il est aussi nécessaire d'inverser cette démarche et de s'interroger sur la manière dont les éléments extérieurs influencent la création artistique.

La thèse de Frédéric Cousinié, intitulée *Maîtres-autels et retables parisiens (1610-1660) : pratiques religieuses et expériences artistiques dans le Paris du XVII<sup>e</sup> siècle*<sup>5</sup>, et

---

<sup>1</sup> DERVEAUX VAN USSEL, Ghislaine, *Retables en bois*, Bruxelles, 1977

<sup>2</sup> *Les premiers retables (XII<sup>e</sup>-début du XV<sup>e</sup> siècle). Une mise en scène du sacré*, musée du Louvre, Paris, du 10 avril 2009 au 6 juillet 2009

<sup>3</sup> LE POGAM, Pierre-Yves (sous la direction de), VIVET-PECLET, Christine (collaborateur), *Les premiers retables (XII<sup>e</sup>-début du XV<sup>e</sup> siècle). Une mise en scène du sacré*, Paris, 2009

<sup>4</sup> MENARD, Michelle, *une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Paris, 1978, rééd. 1980

<sup>5</sup> COUSINIE, Frédéric, *Maîtres-autels et retables parisiens (1610-1660) : pratiques religieuses et expériences artistiques dans le Paris du XVII<sup>e</sup> siècle*, thèse, Université de Paris IV, dactyl., 1996, publiée à Lille en 1997

publiée sous ce titre en 1997, s'avère elle aussi d'un grand intérêt. Le fait que la majorité des autels étudiés par l'auteur aient été détruits ne permet pas d'effectuer des comparaisons stylistiques entre les retables parisiens et les retables alpins. Mais la quantité de documents ayant trait aux commanditaires, aux artistes, aux coûts, aux matériaux, aux techniques de réalisation, donne la possibilité de comparer les processus de création d'un même objet dans deux lieux différents. Par ailleurs, cette thèse, qui oscille entre histoire de l'art et histoire religieuse, insiste sur le lien entre œuvres et pratique religieuse, les premières n'ayant de raison d'être que par rapport à la seconde. Alors que pour Michelle Ménard les retables étaient le moyen de comprendre un état d'esprit religieux, pour Frédéric Cousinié ceux-ci constituent l'aboutissement de la pensée catholique. Cette approche est intéressante dans le cadre de l'étude des retables alpins, la majorité des auteurs considérant que cette production est directement liée au Concile de Trente dont elle traduit les aspirations.

Les retables alpins des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles sont systématiquement qualifiés de baroques. Que l'on souscrive ou non à cette appellation, il est donc nécessaire d'évoquer certains des ouvrages traitant de ce sujet.

Parmi les différents livres consacrés à l'art baroque, trop nombreux pour être tous évoqués ici, on peut toutefois citer celui d'Heinrich Wölfflin<sup>1</sup>. Cet auteur est le premier à ne plus considérer l'art baroque comme le fruit d'une décadence ; selon lui, il faut plutôt voir en cet art la traduction d'une mutation de la société. En opposant classique et baroque, Heinrich Wölfflin souhaite faire ressortir deux conceptions du monde.

Bien que datant quelque peu, le livre de Victor Lucien Tapié, *Baroque et classicisme*<sup>2</sup>, apparaît comme un ouvrage de référence pour la totalité des auteurs ayant écrit sur l'art savoyard. Le propos de ce livre est essentiellement de démontrer que la distinction

---

<sup>1</sup> WÖLFFLIN, Heinrich, *Renaissance et baroque*, Paris, 1888, réed. 1967, et *Les principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, 1915

<sup>2</sup> TAPIÉ, Victor Lucien, *Baroque et classicisme*, Paris, 1957, réed. 1972

traditionnelle entre un art baroque venu d'Italie d'une part et un art classique développé par la France d'autre part n'est pas aussi évidente qu'on l'a longtemps dit. Dans le cadre d'une étude concernant les œuvres produites par un État situé « à cheval » entre France et Italie, cette théorie n'est évidemment pas sans intérêt.

Enfin, la fonction religieuse des retables étant incontestable, il paraît aussi nécessaire de s'interroger sur le contexte religieux de l'époque moderne. L'influence du Concile de Trente et de la Contre-Réforme sur l'art religieux des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles a non seulement été étudiée par des auteurs récents, mais transparaît encore dans les écrits des théologiens ou des penseurs contemporains des œuvres.

Les textes les plus connus sur ce sujet sont ceux de saint Charles Borromée et de son neveu, Frédéric Borromée. Le premier fit notamment publier *Instructionum fabricae ecclesiasticae et suppellectilis ecclesisticae libri duo*<sup>1</sup>, consacré essentiellement aux aménagements à apporter aux églises afin de les rendre propres à la célébration des aspects du culte redéfini par le Concile de Trente. Le second est l'auteur du *De pictura sacre libri duo*<sup>2</sup>, ouvrage soulevant directement le problème des images religieuses, de ce qu'il était souhaitable ou non de représenter.

Les idées développées par Frédéric Borromée l'avaient déjà été par deux autres auteurs, Molanus<sup>3</sup> et Gabriele Paleotti<sup>4</sup>, en 1570 et 1594. Molanus en particulier, dans son *De picturis et imaginibus sacris*, évoque différentes vies de saints, en insistant sur le sens théologique d'épisodes qui auraient pu paraître anecdotiques ou légendaires. Effectuant ainsi une sorte de sélection entre des scènes jugées « représentables » et d'autres qui le sont

---

<sup>1</sup> BORROMEO, Charles, *Instructionum fabricae ecclesiasticae et suppellectilis ecclesisticae libri duo*, Paris, 1643, *De la construction et de l'ameublement des églises*, Paris, 1855

<sup>2</sup> BORROMEO, Federico, *De pictura sacra libri duo*, Milan, 1624, *Della pittura sacra*, Pise, 1994

<sup>3</sup> MOLANUS, Jean, *De picturis et imaginibus sacris*, Louvain, 1570, *Traité des Saintes Images*, Paris, 1996

<sup>4</sup> PALEOTTI, Gabriele, *De imaginibus sacris et profanis*, Ingolstadt, 1594, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, Bologne, 1990

beaucoup moins, il fournit aux artistes un catalogue d'inspiration conforme aux volontés de l'Église.

Parmi les auteurs du XX<sup>e</sup> siècle qui se sont penchés sur la question de la production des œuvres religieuses après le Concile de Trente, on peut de nouveau évoquer Frédéric Cousinié, auteur d'un livre intitulé *Le peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*<sup>1</sup>. Cette étude souligne le rôle dévolu aux images par les théologiens catholiques, dont les objectifs furent relayés par les artistes. Ce type de problématique se rencontre aussi dans les retables des Alpes, puisque le Piémont-Savoie était un État catholique, et que son clergé était sous l'influence romaine.

Enfin, pour clore ce bilan historiographique, il convient d'évoquer ici un dernier aspect indispensable à l'étude des retables alpins : la dimension populaire de cette production. Plusieurs ouvrages traitent de l'art populaire, notamment ceux de Jean Cuisenier<sup>2</sup> et d'Arnold Van Gennep<sup>3</sup>, qui permettent de définir ce concept.

Le livre de Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*<sup>4</sup>, a beau ne pas traiter d'art mais de culture populaire, il a cependant sa place dans ce bilan historiographique. La thèse de cet auteur diffère de celle de ses prédécesseurs, puisque Mikhaïl Bakhtine estime que les cultes et les pratiques populaires sont totalement rationnels, reflétant une volonté de contestation de l'ordre établi, et ne sont pas uniquement l'expression de craintes profondes et d'angoisses irraisonnées. Les pratiques populaires ne sont pas seulement le produit d'un contexte particulier, elles ne s'imposent pas à

---

<sup>1</sup> COUSINIE, Frédéric, *Le peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, Condé-sur-Noireau, 2001

<sup>2</sup> CUISENIER, Jean, *L'art populaire en France : rayonnement, modèles et sources*, Fribourg, 1975

<sup>3</sup> VAN GENNEP, Arnaud, *La Savoie*, Voreppe, 1991

<sup>4</sup> BAKHTINE, Mikhaïl Mikhaïlovitch, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et à la Renaissance*, Paris, 1990

des populations incapables de s'en défaire, elles sont au contraire souhaitées et voulues par ceux qui les pratiquent, et qui y trouvent leur intérêt.

Bien qu'aucun des différents livres évoqués dans ce bilan historiographique ne couvre de manière complète le thème de la production des retables alpins du Piémont-Savoie à l'époque moderne, tous apportent néanmoins une meilleure lisibilité du sujet, et fournissent des pistes de recherche et des références méthodologiques.

Analysons maintenant les sources écrites directes, qui apportent de nombreuses informations sur les retables.

En Savoie comme en Piémont, les documents d'archives qui concernent la production des retables ne sont pas très variés, et le plus souvent largement éparpillés dans les différentes archives, paroissiales, municipales, diocésaines, départementales... Une partie des archives municipales ont été brûlées en Savoie au moment de la Révolution française. Toujours en ce qui concerne la Savoie, la majorité des archives municipales et paroissiales ont été transférées aux archives départementales de Chambéry, mais certaines, encore entreposées dans les greniers des églises ou les sous-sols des mairies, sont en pratique inaccessibles au chercheur.

En dépit de ces quelques restrictions, deux types de documents, relativement bien conservés, renseignent le chercheur qui s'intéresse aux retables alpins : les prix-faits et les comptes-rendus de visites pastorales.

Lorsqu'à la suite de plusieurs discussions et négociations préalables artistes et communiens<sup>1</sup> étaient parvenus à un accord pour la réalisation d'un retable, ils officialisaient cette décision devant notaire. Le prix-fait était donc avant tout un contrat qui spécifiait les modalités de paiement et imposait aux artistes un délai de réalisation. Outre cet aspect

---

<sup>1</sup> Les communiens, propriétaires, chefs de famille, veufs ou célibataires, dont la seule obligation était de posséder un bien sur le territoire de la commune, étaient chargés de gérer au nom de l'ensemble des fidèles des différentes questions concernant la paroisse.

financier, les communiens profitaient de cet acte pour préciser leurs souhaits concernant le style et l'iconographie du retable.

L'étude de ces prix-faits permet donc à la fois de connaître les circonstances de chaque commande, le nom des artistes (information particulièrement appréciable dans la mesure où très peu de retables sont signés), le coût des œuvres... et de préciser le rôle de chacun des intervenants. Lorsqu'on a la chance de posséder à la fois le prix-fait et le retable réalisé, et que ce dernier n'a pas subi trop de remaniements ultérieurs, la comparaison des deux permet de déterminer comment les artistes ont pris en compte les désirs de leurs commanditaires. Les prix-faits correspondant à des retables disparus ont également leur utilité, puisqu'en témoignant de l'existence d'œuvres détruites, ils donnent une vision plus complète et par conséquent plus exacte de la production des retables dans les Alpes à l'époque moderne.

Une partie de ces prix-faits, retrouvés par des chercheurs, a été publiée, soit intégralement, soit en partie pour illustrer tel ou tel discours. D'autres actes, qui ont servi à préciser des dates ou des attributions, sont simplement évoqués dans différentes publications, parfois avec leurs cotes, ce qui permet de les localiser aux archives, mais assez souvent sans, ce qui rend les recherches plus difficiles.

A l'origine, la grande majorité des prix-faits était accompagnée de dessins, sorte d'esquisses préparatoires réalisées par les artistes qui soumettaient ainsi un premier projet aux communiens. C'est à partir de ces ébauches qu'étaient discutées les dernières modifications. Les prix-faits eux-mêmes mentionnent ces dessins, les artistes s'engageant à se conformer à ce modèle, généralement signé par un responsable religieux, prêtre, évêque ou archevêque, ce qui n'empêchait cependant pas le projet d'être largement revu et corrigé dans l'acte notarié par les communiens. Malheureusement, peu de ces dessins ont été conservés, probablement

parce que contrairement aux prix-faits, ils n'étaient pas la preuve d'une transaction financière, et qu'ils étaient utilisés par les artistes dans les ateliers, comme référence, et donc abîmés ou détruits au cours de la réalisation du retable. Ceux qui sont parvenus jusqu'à nous permettent d'illustrer la première vision des artistes, la manière dont ceux-ci concevaient leurs œuvres avant que d'autres n'aient eu l'occasion d'intervenir.

La réforme du clergé liée au Concile de Trente est à l'origine d'une autre source très abondante : les comptes-rendus de visites pastorales. En effet, il avait été rappelé à l'issue du Concile que les évêques se devaient de visiter régulièrement les paroisses placées sous leur responsabilité. Appliquée relativement consciencieusement en Piémont-Savoie, avec quelques libertés selon les évêchés et les époques, cette consigne s'est traduite par une grande quantité de comptes-rendus en latin, dont la majorité a été conservée jusqu'à nos jours. L'utilité de ces textes est double : d'une part ils facilitent la datation des retables, puisqu'ils précisent relativement précisément quels autels existaient dans chacune des églises à différentes dates, d'autre part ils révèlent pour quelles raisons certains retables furent détruits ou reconstruits. Grâce aux comptes-rendus de visites pastorales, on a ainsi la certitude qu'il arrivait aux évêques d'ordonner la suppression d'un retable jugé trop vétuste, trop dégradé, ou ne correspondant plus à un intérieur rénové.

Malgré l'intérêt de ces comptes-rendus de visites pastorales et les informations qu'ils peuvent apporter, ils doivent être utilisés avec précaution. Ces comptes-rendus permettaient avant tout aux évêques de garder une trace de leur passage dans les différentes paroisses de leurs diocèses, et ne constituent nullement un inventaire exhaustif du mobilier religieux. Il faut donc éviter de trop les interpréter, et d'en extraire plus de choses qu'ils n'en disent réellement. D'autre part, il ne faut pas perdre de vue le caractère à la fois partiel et partial de ces comptes-rendus de visites pastorales. Toutes les églises n'étaient pas visitées, ou ne

l'étaient pas à des dates rapprochées, et pouvaient donc l'être par un autre évêque, qui ne portait pas le même regard sur le bien-fondé des différentes représentations, surtout si plusieurs années s'étaient écoulées entre temps. Comparer ainsi deux retables sur la foi de critiques adressées à l'un et pas à l'autre pourrait donc se révéler injustifié. En outre, le fait que ces critiques aient été formulées par un religieux venu de la ville, et donc possédant d'autres références, pouvait jouer sur la manière dont il percevait des productions locales.

Marie-Agnès Robbe a publié à la fin de son livre un autre type de document d'archives, à savoir un contrat passé entre un maître-sculpteur et deux menuisiers<sup>1</sup>. Grâce à ce contrat, elle a pu justifier la théorie selon laquelle les artistes signataires des prix-faits ne travaillaient pas seuls à la réalisation des retables. Certes, un point de vue contraire n'était guère défendable, non seulement parce qu'un homme seul aurait passé de nombreuses années à produire une telle œuvre, mais aussi parce que cela aurait nécessité de sa part des compétences multiples. En admettant qu'il se soit contenté de déléguer à un peintre l'exécution des tableaux, il aurait dû se faire successivement charpentier, menuisier, sculpteur, doreur... Il est donc plus que probable que le maître-sculpteur à qui les communiens confiaient la charge de réaliser leur retable faisait appel à des artistes ou à des artisans capables de prendre en charge une partie des travaux, ce que confirment d'ailleurs certains prix-faits<sup>2</sup>. Cependant, sans un document semblable à celui produit par Marie-Agnès Robbe, les conditions de ce partage des tâches n'auraient pu être établies. Il est simplement regrettable que d'autres documents de ce type n'aient pu être retrouvés aux archives.

---

<sup>1</sup> ROBBE, Marie-Agnès, *Les retables de bois sculptés aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Chambéry, 1939

<sup>2</sup> Prix-fait du retable majeur de l'église paroissiale Saint-Saturnin, Saint-Sorlin-d'Arves, 17 décembre 1700. « (...) par devant moi notaire royal sousigné et présent les tesmoins bas nommés, estably personnellement honorable Bernard Flandin fils à feu Clément Flandin maistre esculpteur et doureur de la paroisse de Therminion, lequel de son gré pour luy et les siens tant à son nom que d'honorables Sebastien Rosaz dudit lieu et de Jean Symond de la paroisse de Bramans ses assossiés et aussy mes doueurs et esculpteurs ». Archives paroissiales, Saint-Sorlin-d'Arves

La présentation de ces différentes sources manuscrites prouve que les éléments de base nécessaires à une étude relative aux retables dans les Alpes du Piémont-Savoie entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, sans être excessivement abondants, ne manquent pas. Associées aux sources iconographiques que sont les retables eux-mêmes, ces sources écrites fournissent une matière première appréciable et variée, permettant de mieux comprendre ce que sont les retables alpins.

Si les ouvrages déjà parus apportent des éléments de réponse partiels, ils ne présentent en revanche aucune vision d'ensemble permettant de comprendre cette production. Ce sera donc l'objectif de cette thèse que de proposer une explication construite de l'étonnante floraison des retables constatée en Piémont-Savoie au cours de cette période de deux siècles, et de son caractère spécifique.

Dans les prix-faits n'apparaissent explicitement que les communiens et les artistes, et plus rarement les religieux, curés ou prélats, qui contresignaient cet acte. Pourtant, même lorsqu'ils n'étaient pas nommés, l'analyse des œuvres montre que ces prêtres intervenaient dans les choix qui présidaient à la réalisation des retables. En outre, le pouvoir temporel, ducal puis royal, a très vraisemblablement conditionné une partie des choix iconographiques et stylistiques, il est vrai de manière plus indirecte. Il n'est certes pas rare que dans le processus de création d'une œuvre d'art, quelle qu'elle soit, différents acteurs interviennent. Mais dans le cas présent, ces intervenants apparaissent à la fois très nombreux et très divers, et la question se pose alors de comprendre par quels mécanismes ils parvinrent à conjuguer leurs intérêts pour produire une œuvre unique donnant satisfaction à tous. De quelle manière les artistes conservèrent-ils leur indépendance au milieu des exigences de leurs commanditaires ? L'intervention des communiens fit-elle de ces retables l'expression d'un art populaire ? Cette thèse s'attachera à apporter des réponses argumentées à ces questions.

Le Piémont-Savoie, duché au XVII<sup>e</sup> siècle et royaume à partir de 1713 et du traité d'Utrecht, possédait en tant qu'Etat une unité politique formelle. Cependant, la réalité était quelque peu différente. Après le transfert de capitale, qui passa de Chambéry à Turin en 1563, la Savoie fut délaissée par ses princes au profit du Piémont. Elle fut alors dotée d'institutions autonomes. La géographie de la région pourrait expliquer en partie ce phénomène : en effet, même si grâce à leurs cols, les Alpes servaient de carrefour et laissaient circuler les hommes, les idées et les marchandises, ces montagnes constituaient aussi une barrière naturelle qui ne facilitait pas un gouvernement unifié. Ce n'est cependant pas la seule explication, car le Val d'Aoste, aisément accessible depuis Turin, connaissait une situation similaire. Il faut donc y voir un choix délibéré de la Maison de Savoie, qui ne voyait plus dans le berceau historique de ses Etats qu'une marche lointaine, ne pouvant servir des ambitions clairement tournées vers le reste de l'Italie.

Cette autonomie politique et cet isolement géographique, qui caractérisent aussi bien la Savoie que le Val d'Aoste et la Valsesia, se sont alors traduits dans l'art religieux. De part et d'autre des Alpes, ces régions de montagne produisirent une grande quantité de retables, dont le succès ne se démentit pas pendant près de deux siècles, alors que la grande époque de l'art baroque auquel ils s'apparentaient était déjà passée au profit d'autres formes d'expression artistique, dans le reste de l'Italie comme dans la majorité des régions françaises touchées par ce style. Dans cette thèse on montrera comment la situation géographique et politique du Piémont-Savoie ne fut sans doute pas étrangère à cet engouement, et quel rôle exact joua ce contexte particulier.

Pour répondre aux différentes questions qui viennent d'être soulevées, le plan de cette thèse abordera les aspects historiques, sociologiques, géographiques, religieux etc., à la fois

dans une perspective d'analyse et dans une volonté de compréhension plus globale du mécanisme de conception et de production des retables de Piémont-Savoie.

La première partie permettra de présenter le retable alpin, le contexte qui l'a vu naître et les acteurs qui contribuèrent à son succès, plantant ainsi le décor dans lequel cette production s'épanouit pendant plus de deux siècles.

La seconde partie sera consacrée à l'étude du corpus d'œuvres. Plus de quatre cent soixante retables ont été répertoriés, photographiés et analysés pour cette étude, puis agrégés dans une base de données<sup>1</sup>. Différents aspects seront mis en avant, parmi lesquels la diversité de cette production, qui possède des particularités selon l'altitude, les vallées ou les époques, et ses caractéristiques propres, qui permettent de définir la notion de « retable alpin ».

La troisième et dernière partie, plus théorique, apportera la réponse aux principales questions soulevées par cette étude, sous la forme d'une synthèse liant la spécificité des retables alpins à leur processus de création. Cette approche permettra de proposer une grille d'analyse à la fois religieuse, sociologique et artistique de ces retables.

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue



## **Première partie**

### **Présentation du retable alpin : définitions, acteurs, contexte**



Isoler quelque forme d'art que ce soit du contexte dont elle est issue, de la culture qui l'a vu naître et produite, n'aurait guère de sens. Les éléments de contexte ont en effet bien souvent valeur de facteurs explicatifs. Dans le cas des retables alpins, ces facteurs s'apparentent essentiellement, outre à la religion, à la politique, à la géographie ou encore à la sociologie.

L'art est un objet essentiellement théorique en cela qu'il demande, à qui entend en écrire l'histoire, de s'interroger sur ce qu'il peut en être, à une époque donnée, de son statut, de son mode de fonctionnement, de ses formes spécifiques, aussi bien que des rapports qu'il entretient avec les séries voisines : le mythe, la religion, la science, la philosophie, la littérature, le théâtre, etc<sup>1</sup>.

Quel contexte a vu la naissance puis le développement des retables alpins ? Dans quelle mesure l'analyse détaillée de ce contexte permet-elle de mieux les comprendre ? Quelles réponses la connaissance du contexte historique, politique, social, géographique apporte-elle ? A l'inverse, quelles questions soulève-t-elle, à quels aspects est-elle impuissante à répondre ?

Afin de planter un décor permettant de décrypter les retables, la première partie de cette étude sera découpée en trois chapitres. Le premier sera consacré à l'examen d'ensemble du type de production artistique et religieuse que constituent les retables. Le deuxième chapitre reviendra sur le cas particulier des retables alpins, et du contexte historique, politique, artistique, géographique et social qui les a vu naître. Enfin, le troisième et dernier chapitre s'intéressera aux acteurs qui interviennent dans l'élaboration de ces retables alpins, de leur commande à leur réalisation, acteurs intimement liés à ce contexte particulier.

---

<sup>1</sup> DAMISCH, Hubert, « Où en est l'histoire de l'art en France ? », in *Le Débat*, Autour du patrimoine, 65, 1991, p. 198



## Chapitre I

### Le retable à l'époque moderne

Bien que ce point de vue soit absent de nombreux travaux antérieurs, il semble impossible de comprendre les retables des Alpes de Piémont-Savoie sans s'attacher d'abord et avant tout à définir ce qu'est un retable, ce que sont ses origines, le rôle qu'il joue dans la célébration du culte catholique, et enfin la manière dont il s'inscrit dans un contexte historique et religieux spécifique, celui de la Contre-Réforme catholique.

La compréhension d'une œuvre d'art, d'un courant artistique, plus que sa connaissance, nécessite une proximité, une homologie entre les œuvres et le spectateur. (...) l'homme n'a pas accès au réel de façon objective ; il nomme les choses, leur attribue un sens qui lui est donné par le modèle de la société dans laquelle il évolue<sup>1</sup>.

Comme l'affirme ici Denis Cerclet, s'inscrivant ainsi dans la lignée de Michael Baxandall ou d'Enrico Castelnuovo, il est parfois nécessaire de resituer dans sa période d'origine une œuvre pour la comprendre, de la considérer en gardant à l'esprit les caractéristiques de l'époque à laquelle elle a été réalisée. C'est une approche de ce type qui sera privilégiée au cours de cette étude, plutôt qu'une observation d'une illusoire neutralité, purement descriptive et dégagée de tout contexte. « Nommer les choses », les définir et les replacer dans leur contexte permet de les appréhender de manière plus complète et d'affiner ainsi toute autre forme d'analyse.

---

<sup>1</sup> CERCLET, Denis, *Art religieux des vallées de Savoie*, Aubenas, 1994, p. 13

## I. Du triptyque médiéval au retable moderne : évolution d'un objet religieux

### 1. Origine et définitions

Avant de chercher à définir le terme de retable<sup>1</sup>, objet de la présente étude, il convient de se pencher sur la définition du mot autel, auquel il est physiquement lié.

L'autel fait l'objet de plusieurs définitions plus ou moins extensives. Dans son *Thesaurus des objets mobiliers du culte catholique*<sup>2</sup>, Joël Perrin définit ce dernier comme étant le meuble sur lequel est célébré le sacrifice de la messe. Il est composé d'une partie horizontale, appelée table d'autel, elle-même placée sur un support dont les formes peuvent varier. Plus ancienne, la définition donnée par Jules Corblet dans son *Histoire dogmatique, liturgique et archéologique du Saint-Sacrement de l'Eucharistie*, datée de 1885, est quant à elle particulièrement restrictive.

Dans le sens strict de la liturgie, [l'autel] ne consiste que dans la pierre plane, rectangulaire ou carrée, fixe ou mobile, consacrée pour l'oblation du Saint-Sacrifice<sup>3</sup>.

L'autel apparaît donc ici, liturgiquement parlant, comme l'élément essentiel de cette association entre lui et le retable. Le retable lui est uniquement associé, il ne constitue en rien un objet indispensable à la célébration du culte. Joël Perrin insiste cependant sur le fait que la définition de ce terme peut varier selon les auteurs et les époques, et que le mot autel peut posséder une acception plus étendue. Il cite ainsi Augustin-Charles d'Aviler qui, en 1691,

---

<sup>1</sup> Originaires d'Italie où ils apparaissent au XII<sup>e</sup> siècle, les retables seraient selon André Chastel les descendants des diptyques paléochrétiens et des icônes suspendues byzantines. CHASTEL, André, *La pala ou le retable italien des origines à 1500*, Paris, 1993

<sup>2</sup> PERRIN, Joël, et VASCO ROCCA, Sandra (sous la direction de), *Thesaurus des objets religieux : meubles, objets, linges, vêtements et instruments de musique du culte catholique romain*, Paris, 1999

<sup>3</sup> CORBLET, Jules, *Histoire dogmatique, liturgique et archéologique du Saint Sacrement de l'Eucharistie*, tome 2, Paris, Bruxelles, Genève, 1885, p. 63-69, cité par PERRIN, Joël, et VASCO ROCCA, Sandra (sous la direction de), *op. cit.*

considérerait que « le mot autel s'étend encore en architecture, au retable dont il est décoré »<sup>1</sup>. Ces retables, qui se diffusèrent au Moyen-Âge dans toute l'Europe, s'imposèrent rapidement comme un objet religieux majeur, aux fonctions multiples<sup>2</sup>.

Entre la fin du Moyen-Âge et le début du XVII<sup>e</sup> siècle, période à laquelle débute la présente étude, le retable connaît des évolutions significatives. Il prend une ampleur de plus en plus manifeste et abandonne peu à peu les volets mobiles qui faisaient de lui un « livre » dont il était symboliquement possible de tourner les pages. « Le retable matérialise à sa manière la même conception « discontinue » du temps qui vient d'être relevée dans le cas des livres d'images. Faire tourner les volets d'un retable revient à une opération analogue à celle qui, bien plus communément et anciennement, consiste à tourner les pages d'un livre »<sup>3</sup>. Le retable devient un meuble imposant, fixe, parfois conçu de manière quasiment simultanée avec l'église qui l'abrite. Alors qu'originellement le terme de retable désignait simplement un tableau vertical placé en retrait de la table d'autel<sup>4</sup>, cette construction ne cessa de croître entre les XII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, acquérant peu à peu des proportions monumentales et s'imposant à l'époque moderne dans certaines églises comme l'ornement majeur, allant parfois même jusqu'à « écraser » l'autel de sa magnificence.

Pour certains auteurs, cette évolution serait liée, ou du moins aurait été influencée, par le culte des reliques. « Lorsqu'on cherche l'origine du retable, on rencontre le culte des reliques » affirme Roland Recht<sup>5</sup>. Brigitte d'Hainaut-Zveny assure quant à elle dans un

---

<sup>1</sup> AVILER (d'), Augustin-Charles, *Cours d'architecture...*, tome 2, Paris, 1691, p. 398, cité par PERRIN, Joël, et VASCO ROCCA, Sandra (sous la direction de), *Thesaurus des objets religieux : meubles, objets, linges, vêtements et instruments de musique du culte catholique romain*, Paris, 1999

<sup>2</sup> A ce sujet, se référer par exemple à D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte (sous la direction de), *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles. XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, 2005

<sup>3</sup> SCHMITT, Jean-Claude, « Préface », in *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles. XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, 2005, p. 9

<sup>4</sup> CLAERR, Christiane, JACOBS, Marie-France, PERRIN, Joël, "L'autel et le tabernacle de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle au milieu du XIX<sup>e</sup>", in *Revue de l'art*, n° 71, 1986, pp. 47 à 70

<sup>5</sup> RECHT, Roland, « L'art du bois : le retable sculpté ou le gothique finissant », in *Revue d'Alsace*, n° 108, 1982, p. 45

ouvrage consacré aux retables bruxellois que « l'usage qui s'établit progressivement, à partir de la fin du IX<sup>e</sup> siècle, d'exposer des reliques sur la table d'autel (...) pour assurer leur exposition magnifiée »<sup>1</sup> est, si ce n'est à l'origine de l' « invention » des retables, du moins une des causes probables de leur développement. A cet usage succédèrent des retables reliquaires, destinés à abriter et mettre en valeur ces reliques, « matière sainte privilégiée pour concrétiser la présence du sacré »<sup>2</sup>. A leur tour, ces retables reliquaires furent progressivement remplacés par des retables imagés.

La comparaison de quelques définitions datant de l'époque moderne souligne l'évolution de la conception du retable au cours du temps. En 1690, Antoine Furetière décrit dans son *Dictionnaire universel*<sup>3</sup> le retable comme un « ornement d'architecture ou de menuiserie, dans lequel on enchâsse un tableau, ce qui lui sert de bordure ». La deuxième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*<sup>4</sup>, publiée en 1718, présente le retable comme un « ornement d'architecture contre lequel est appuyé l'Autel et qui enferme ordinairement un tableau ». L'emploi du terme *architecture* paraît désormais clairement lié à la définition du retable. Par ailleurs, la seconde de ces définitions met en avant le lien entre le retable et l'autel<sup>5</sup>.

Ces définitions pourraient toutefois amener à ne considérer le retable que comme un élément de décoration et de mise en valeur de l'autel ; ceci lui ferait perdre une part importante de son sens, et ne permettrait plus de comprendre pourquoi cet objet de mobilier

---

<sup>1</sup> D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte, « Origine et spécificités des retables gothiques », in *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles. XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, 2005, p. 13

<sup>2</sup> *Idem*, p. 15

<sup>3</sup> FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire Universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes*, tome III, La Haye et Rotterdam, 1690

<sup>4</sup> *Nouveau dictionnaire de l'Académie française dédié au Roy*, tome II, Paris, 1718, cité par MENARD, Michelle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 24

<sup>5</sup> Selon Michèle Ménard, « le retable ne peut être dissocié de l'autel », *op. cit.*, p. 392

religieux s'imposa à l'époque moderne dans tant d'églises européennes. S'il est indéniable que, sur le plan strictement liturgique et religieux, l'autel se présente comme l'élément majeur de cette association, il n'en reste pas moins que le retable qui l'accompagne présente un intérêt aussi bien artistique qu'historique et culturel.

## 2. Aspect et fonctions

Il apparaît donc que les retables de l'époque moderne, parmi lesquels s'inscrivent ceux de la présente étude, ne présentaient plus qu'un lointain air de famille avec leurs ancêtres médiévaux, de taille restreinte et conçus pour être lus et perçus d'une manière bien spécifique, comme le rappelle Jean-Claude Schmitt.

De même que le livre doit être feuilleté, le propre du retable est de faire s'ouvrir et refermer alternativement ses volets. Ainsi est-il possible de voir en même temps deux pages (recto et verso) du même feuillet d'un livre, ou deux faces, intérieure et extérieure, du même volet d'un retable<sup>1</sup>.

A l'époque moderne, la structure formelle des retables n'a plus grand rapport avec cette conception « livresque ». La disparition des volets mobiles médiévaux, qui s'ouvraient ou se rabattaient au gré des célébrations religieuses, a permis que tous les éléments composant le retable restent exposés en permanence à la vue des fidèles, qui pouvaient ainsi appréhender l'œuvre dans son ensemble. Cet « effet de masse », cette volonté de « [donner] tout à voir sans rien cacher, afin de rehausser (...) le prestige de l'église et d'en imposer aux fidèles »<sup>2</sup> nécessitait bien évidemment l'adaptation du modèle médiéval. Placer toutes les scènes

---

<sup>1</sup> SCHMITT, Jean-Claude, « Préface », in *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles. XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, 2005, p. 9

<sup>2</sup> *Idem*, p. 9

souhaitées sur un seul retable impliquait de concevoir de très grands ensembles, particulièrement bien structurés de façon à demeurer lisibles. Les retables modernes présentent donc généralement deux ou trois registres en hauteur, et en largeur un à trois volets. Corniches et entablements aux décrochements plus ou moins nombreux séparent les registres, tandis que des colonnes simples, doubles, lisses, cannelées, torsadées, caryatides, ou encore à décor floral, délimitent chacun des volets. Un tableau central, très souvent peint mais parfois sculpté<sup>1</sup>, était le plus souvent dédié au saint auquel était consacrée l'église abritant ledit retable. Le retable du maître-autel de l'église paroissiale d'Oulx<sup>2</sup>, dans le Val de Suse, celui de l'église de Villarodin<sup>3</sup>, en Maurienne, ou encore celui de l'église Saint-Sigismond<sup>4</sup>, à Champagny-en-Vanoise, en Tarentaise, bien que de styles différents, constituent de parfaits exemples de ces majestueuses réalisations.

Les différentes définitions évoquées précédemment permettent de souligner la dimension religieuse du retable. Reste à s'interroger sur les autres fonctions de cet objet, sur le rôle qui lui était dévolu par ses créateurs et par les fidèles qui se retrouvaient face à lui. Commençons par les premiers retables, ceux du Moyen-Âge.

Somme d'images de références installées au centre du centre, c'est-à-dire à la source de toute production du sacré et au cœur de l'espace symbolique d'une communauté, les retables ont assumé des fonctions aussi nombreuses qu'essentielles dans la civilisation du Moyen-Âge tardif<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> « [La] tridimensionnalité est un moyen affecté dans la tradition culturelle de l'Occident médiéval ultramontain à l'explicitation du caractère sacré de certaines représentations religieuses ». D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte, « Origine et spécificités des retables gothiques », in *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles. XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, 2005, p. 29

<sup>2</sup> Cf. catalogue, pp. 360 et 361

<sup>3</sup> *Idem*, pp. 472 et 473

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 672 et 673

<sup>5</sup> D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte, *op. cit.*, p. 131

Détailler ici trop longuement ces fonctions « aussi nombreuses qu'essentielles » assumées par le retable au Moyen-Âge sortirait du sujet de cette thèse. Précisons toutefois que selon l'analyse de Brigitte d'Hainaut-Zveny elles étaient aussi bien temporelles et spatiales que dévotionnelles ou liturgiques<sup>1</sup> : la mobilité des volets permettait de rythmer l'année liturgique, tandis que la place dévolue aux retables était une manière de marquer l'espace sacré. « Supports de méditations dévotionnelles, affectives et projectives », les retables médiévaux l'étaient aussi de « méditations associées au rite »<sup>2</sup>.

A l'époque moderne, certaines de ses fonctions disparurent ou se modifièrent. La fonction temporelle n'avait plus lieu d'être, puisque les retables étaient devenus entièrement fixes. La fonction spatiale perdit de son importance, puisque les réformes liturgiques liées au Concile de Trente prônaient la mise en valeur architecturale du chœur, sensé être désormais visible de tous. « Le chœur est ouvert à la vue des fidèles et toutes ses lignes de force se dirigent vers le tabernacle, lieu de l'affirmation de la présence réelle. (...) L'architecture religieuse est au service de la théologie »<sup>3</sup>.

Entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècles, trois fonctions principales semblent avoir justifié le plus souvent l'érection de nouveaux retables : une fonction liturgique, une fonction théologique et enfin une fonction catéchétique.

Avant toute chose, le retable, élément du mobilier religieux, répondait à des besoins liturgiques. D'une manière générale, et plus spécifiquement pour les retables latéraux, il devait mettre en valeur l'autel placé devant lui. Dans le cas d'un retable de maître-autel, il avait surtout pour vocation de servir d'écrin au tabernacle, qui lui-même abritait les hosties consacrées. Cependant, en observant les œuvres étudiées, on peut se demander si une certaine

---

<sup>1</sup> D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte, « Origine et spécificités des retables gothiques », in *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles. XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, 2005, p. 131

<sup>2</sup> *Idem*, p. 131

<sup>3</sup> ADAM, Michel, *L'Eucharistie chez les penseurs français du XVII<sup>e</sup> siècle*, Zurich, 2000, p. 237

surcharge ornementale n'empêchait pas le retable d'atteindre cet objectif, voire ne provoquait pas l'effet inverse. Difficile en effet de distinguer au premier regard le tabernacle du maître-autel de l'église paroissiale d'Antagnod<sup>1</sup>, dans le Val d'Aoste, perdu au milieu d'une profusion de sculptures et d'ornements.

Le retable devait également jouer un rôle théologique, celui de « porte du ciel », en donnant aux fidèles un aperçu de la beauté du monde céleste. La présence d'une véritable porte en bois sur l'un des retables de l'église de La Trinité, à Peisey-Nancroix<sup>2</sup>, en Tarentaise, souligne ce parallèle. « (...) [Ouverture] sur le monde divin, appel au dépassement », le retable pouvait être considéré comme « un voile destiné à la fois à cacher et à manifester Dieu »<sup>3</sup>. D'une structure évoquant le plus souvent les façades des églises, il rappelait aussi les arcs de triomphe éphémères dressés pour célébrer l'entrée de souverains dans leurs villes. Il était en réalité « l'arc de gloire dressé pour l'Entrée du Seigneur en même temps que l'accès triomphal des Elus au Paradis »<sup>4</sup>.

Enfin, la dernière mission des retables -mission catéchétique- consistait à enseigner aux fidèles les principaux éléments du dogme. « Ce système d'images est une petite somme théologique qui donne la réplique au catéchisme et en permet la mémorisation. Préparé par une éducation catéchétique, le fidèle peut rapprocher les images du retable des gestes du prêtre »<sup>5</sup>. Les images devenaient alors, selon les termes de Frank Olaf Büttner, « une sorte de théâtre didactique où les scènes et gestes n'enseignent pas seulement un fait, mais anticipent également les mouvements de l'âme que ce fait doit susciter »<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 258 et 259

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 584 et 585. Il s'agit du retable de saint Laurent.

<sup>3</sup> MENARD, Michelle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 148

<sup>4</sup> *Idem*, p. 150

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 199 à 200

<sup>6</sup> Büttner, Frank Olaf, *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlin, 1983, p. 42, cité par D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte, « Origine et spécificités des retables gothiques », in *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles. XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, 2005, p. 24

Support d'une contemplation et outil d'une communion, la méditation des images du retable était, en outre, proposée comme un moyen d'une sanctification. La méditation, comme la foi, devaient, en effet, pouvoir se prolonger en actes et participer ainsi à la restructuration de la personnalité spirituelle du dévot<sup>1</sup>.

Parmi les multiples retables alpins qui pourraient illustrer cette dernière fonction, retenons à titre d'exemple celui de l'église Saint-Pierre de Séez<sup>2</sup> en Tarentaise, véritable programme catéchétique sur trois niveaux. La présence des quatre évangélistes, dont l'identification se fait au premier coup d'oeil grâce à la présence du tétramorphe, a pour objectif de souligner l'importance de l'Écriture, fondement de la religion catholique. Les quatre Pères de l'Eglise Latine, sont eux représentés afin de rappeler aux fidèles l'importance de la Tradition, qui s'exprime au travers de leurs écrits. Le message est clair : la Tradition explique et complète la Bible, les deux sont étroitement liées. Les statues des saints Pierre et Paul complètent ce cours de catéchisme. Comme les évangélistes et les docteurs, saints Pierre et Paul sont des « piliers » de l'Église catholique. La référence à saint Pierre participe de la défense de la papauté. « Portier du ciel », saint Pierre est aussi la preuve de la capacité de pardon du Christ. Si lui, qui a par trois fois renié le Seigneur, a pourtant trouvé grâce au yeux de Dieu, quel fidèle ne peut espérer être sauvé ? Quant à saint Paul, « l'apôtre des Gentils », le plus souvent présenté en pendant de saint Pierre, sa présence manifeste la vocation de l'Église au rayonnement universel.

Comparativement, la façade de cette même église est étonnement sobre. De manière générale, dans les régions alpines appartenant à la Maison de Savoie, le renouveau artistique lié à la Contre-Réforme ne toucha guère l'architecture, qu'elle soit civile ou religieuse. Le

---

<sup>1</sup> D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte, « Origine et spécificités des retables gothiques », in *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles. XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, 2005, p. 31

<sup>2</sup> Cf. catalogue, pp. 668 et 669

plus souvent, on se contenta d'aménager les édifices en leur ajoutant des éléments décoratifs caractéristiques d'une nouvelle esthétique. La plupart du temps, on conserva les églises anciennes aux formes simples, déterminées par le terrain et les rigueurs du climat montagnard. Pour adapter ces édifices anciens au nouveau goût, les murs furent enduits de stuc et de fausses voûtes d'arêtes prirent place dans les nefs. La colonne, héritage de la Renaissance, acquit une importance de plus en plus grande, cessant de jouer son rôle de cloison ou de pilier pour devenir un élément de décor. D'autres églises furent construites ou reconstruites, comme par exemple en Tarentaise où sous l'archiépiscopat de Monseigneur François-Amédée Milliet de Challes, trente-trois nouveaux édifices furent consacrés.

Le retable devint ainsi progressivement l'un des éléments principaux des églises alpines, occupant une place majeure dans le dispositif artistique et liturgique.

## **II. Le retable comme « objet de propagande » : la Contre-Réforme en Piémont-Savoie**

Dans son étude ayant pour cadre l'ancien diocèse du Mans, Michelle Ménard, insiste sur l'importance du contexte de la Contre-Réforme catholique sur la production des retables :

L'Eglise postridentine, qui est à l'origine de l'émission massive du message iconique dans les paroisses, par le truchement du retable, avait réaffirmé que l'image devait enseigner. Par l'intermédiaire des clercs qui devaient conserver les images dans le sanctuaire et les contrôler, il fallait transmettre au peuple la doctrine et une discipline<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> MENARD, Michelle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 15

Meuble d'église, possédant une fonction liturgique, le retable est étroitement lié au contexte religieux. Dans les églises et chapelles de montagne du Piémont-Savoie, cet objet de mobilier religieux s'impose pendant la plus grande partie de l'époque moderne comme un élément central. Dans ces conditions, il paraît indispensable de mettre en relation l'objet lui-même et le contexte religieux, et de s'interroger sur la tendance de ses créateurs à l'utiliser comme un élément de propagande religieuse, comme le support d'un message à caractère religieux. Nombreux sont les auteurs pour lesquels l'art des vallées piémontaises et savoyardes est avant tout un art post-tridentin<sup>1</sup>. Que l'on souscrive ou non à cette assertion, on ne peut nier l'importance du contexte religieux dans la réalisation d'un objet lié avant tout à la célébration du culte.

#### 1. Religion et politique : réception de la Contre-Réforme catholique dans les Etats de la Maison de Savoie

L'époque moderne fût marquée par une crise religieuse qui agita toute l'Europe<sup>2</sup>. Au succès rencontré par la Réforme protestante, l'Eglise catholique opposa sa propre transformation. Cette dernière ne pouvait se faire que dans un cadre officiel, sous l'impulsion des plus hauts dignitaires catholiques. En 1545, le pape Paul III convoqua donc à Trente un concile, qui se déroula en trois sessions, qui s'étendent sur une période de presque vingt ans : 1545-1549, 1551-1552, 1562-1563. Il n'était évidemment pas question de réunir catholiques et protestants, la rupture étant déjà largement consommée, mais plutôt de réaffirmer la

---

<sup>1</sup> Cf. par exemple CERCLET, Denis, *Art religieux des vallées de Savoie : approche anthropologique*, Chambéry-Montmélian, 1994, ou encore ROULIER, Fernand, *Un art retrouvé. Voies d'approche*, Marseille, 2001

<sup>2</sup> CHAUNU, Pierre, *Le Temps des Réformes*, Paris, 1975

position officielle de l'Église sur un certain nombre de points critiqués par les réformés, entre autre le péché originel, la justification par la foi et la transsubstantiation.

La crise religieuse du XVI<sup>e</sup> siècle a remis en cause tout l'héritage spirituel du Moyen-Âge. La Réforme, prise dans son ensemble, est une rupture avec cet héritage, et par-dessus les siècles où l'idéal chrétien a paru se corrompre aux intérêts du monde, un retour aux sources du christianisme<sup>1</sup>.

Les Etats de Piémont-Savoie apparaissaient à l'époque moderne comme l'un des bastions de la Contre-Réforme catholique. Le souvenir de saint François de Sales, évêque de Genève-Annecy de 1602 à sa mort en 1629, contribuait à entretenir cette image. Dans la lignée de ce saint évêque, les princes de la Maison de Savoie se devaient de soutenir le catholicisme.

De toute ancienneté, s'est maintenue héréditaire de père en fils en la maison sérénissime et royale des Ducs de Savoie et sur le propos de la croix blanche qu'ils portent pour armoiries, acquises par leur valeur, en combattant, comme ils l'ont toujours fait pour la protection, exaltation et défense de la foy chrétienne et catholique<sup>2</sup>.

Cette croix blanche, symbole du soutien indéfectible de la Maison de Savoie à la religion catholique, régulièrement associée à saint Maurice, est présente sur de nombreux retables alpins<sup>3</sup>, de manière parfois inattendue. Un des retables latéraux de l'église de la

---

<sup>1</sup> TAPIE, Victor-Lucien, *Le Baroque*, Paris, 1961, Paris, 1997, p. 21

<sup>2</sup> Charles de GENEVE (père), « Les trophées sacrés ou Missions des Capucins en Savoie, dans l'Ain, la Suisse romande et la Vallée d'Aoste à la fin du XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle », publié par TISSERAND, F., in *Mémoires et documents de la Société d'Histoire de la Suisse Romande*, 3<sup>e</sup> série, t. XII, 3 vol., 1976, p.246-247, cité par CERCLET, Denis, *Art religieux des vallées de Savoie*, Aubenas, 1994, p. 81

<sup>3</sup> Cf. par exemple les retables majeurs des églises de Challant-Saint-Victor, de Tignes ou d'Hauteluce, le retable de Notre-Dame du Mont-Carmel à Sainte-Foy-en-Tarentaise, ou bien encore le retable du Rosaire de Champagny-en-Vanoise. Catalogue, pp. 274 et 275, 638 et 639, 762 et 763, 546 et 547, 736 et 737

Trinité de Peisey-Nancroix, en Tarentaise, daté de 1699 et dédié aux âmes du Purgatoire, possède ainsi un tableau central mettant en scène saint Maurice. En tenue de légionnaire, portant une cuirasse frappée d'une croix blanche, le saint, à cheval, s'apprête à tirer des flammes les âmes des damnés.

Malgré ce soutien affiché des princes de Savoie à l'église romaine, la réforme tridentine ne fut cependant pas acceptée aussi facilement dans ces Etats, attachés à leur indépendance<sup>1</sup>. Dès février 1564, le duc Emmanuel-Philibert (1528-1580) avait fait paraître un édit ordonnant aux évêques de publier et diffuser les actes du Concile dans leurs diocèses. Le Sénat de Savoie s'opposa à cette décision, et il fallut alors faire intervenir le cardinal Frédéric Borromée pour convaincre ses membres d'obéir à leur souverain. Malgré cette intervention, la diffusion et l'application des directives conciliaires resta soumise au bon vouloir des évêques.

Bien que la majorité de la population piémontaise et savoyarde fût catholique, il existait deux minorités protestantes importantes : d'une part les Vaudois, présents en Piémont au moins depuis le XIV<sup>e</sup> siècle, et d'autre part des calvinistes, implantés dans le duché depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Les convictions religieuses intimes de leurs sujets importaient aux princes de la Maison de Savoie dans la mesure où des manifestations de foi extérieures contrariaient leurs intérêts<sup>3</sup>. Emmanuel-Philibert et son fils Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> (1562-1630) hésitèrent longtemps sur l'attitude à adopter vis-à-vis des calvinistes du duché. Ils optèrent en définitive pour une politique essentiellement missionnaire et apostolique,

---

<sup>1</sup> BROCARD-PLAUT, Michèle, « Baroque et liturgie en Maurienne et Val de Suse (XVII<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècle) », in *L'histoire en Savoie*, n° 1, Montmélian, septembre 1991, 6 p.

<sup>2</sup> « Marginaux, les Protestants le sont : 15000 peut-être en Piémont fin XVI<sup>e</sup> siècle sur un million d'habitants ; quelques milliers au plus en Savoie sur 400000 habitants à la même époque ». MEYER, Frédéric, *Vaudois et protestants dans les Etats de Savoie*, dossier des archives départementales de Chambéry, p. 1

<sup>3</sup> BERTHIER, Bruno, « Les États de Savoie au temps d'Emmanuel-Philibert : des États baroques ? », in *Savoie baroque*, Bologne, 1999, p. 89.

craignant qu'une trop forte répression ne leur aliènât une partie de leurs sujets. Les États de Savoie étaient considérés par Rome comme un pays de « mission », qu'il s'agissait de reprendre au protestantisme qui étendait son influence dans le Genevois, le Chablais, le Faucigny et jusqu'en Tarentaise. Les ducs de Savoie, autant par calcul que par conviction personnelle, appuyèrent de tout leur poids politique les actions tridentines. Indirectement, ces dernières contribuèrent de la sorte au maintien de l'unité territoriale des possessions de la Maison de Savoie. En soutenant de manière presque inconditionnelle l'Église romaine, les princes de Savoie se donnèrent la possibilité de souscrire à la théorie du pouvoir absolu de droit divin.

L'Église catholique, prenant peu à peu la mesure du défi protestant, souhaitait donner aux populations susceptibles de subir une influence protestante une image « pure » de la vraie foi. Par le biais d'œuvres religieuses, notamment des retables, « un grand message posttridentin [était] ainsi transmis dans les paroisses rurales »<sup>1</sup>. Comprendre de quelle manière la réalisation de ces objets utiles au culte a pu servir des motifs de propagande impose de rappeler ici de quelle manière étaient organisés les diocèses dans les États de Piémont-Savoie.

---

<sup>1</sup> MENARD, Michelle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 392

## 2. Espace religieux et visites pastorales

Pour saisir les paroissiens dans cette activité religieuse qui commence avec la commande et la fabrication [du retable] et se poursuit dans la longue durée de la pratique, il [est] primordial de connaître les paroisses, de les situer dans le diocèse, d'évoquer la communication de l'une à l'autre (...)<sup>1</sup>.

Quatre diocèses<sup>2</sup> sont au cœur de cette étude, trois du côté français et un du côté italien, et méritent d'être ici présentés.

Le diocèse de Tarentaise<sup>3</sup>, fondé vers 420, devint archevêché en 794, avec pour capitale Moûtiers. Au XV<sup>e</sup> siècle, cet archevêché comptait 764 paroisses. Les diocèses de Sion, d'Aoste et de Maurienne lui furent rattachés comme suffragants, les deux premiers en 800, le dernier en 878.

Le diocèse de Maurienne<sup>4</sup>, fondé vers 575, qui à l'origine comprenait une partie du Val de Suse et du Briançonnais, acquies au IX<sup>e</sup> siècle ses limites définitives, beaucoup plus restreintes. Avec pour capitale Saint-Jean-de-Maurienne, il comptait vers 1450 environ 80 paroisses.

Le dernier de ces trois diocèses savoyard était celui de Genève, dont l'histoire est étroitement liée aux luttes de pouvoir entre catholiques et protestants. En 1533, l'évêque Pierre de la Baume fut chassé de Genève. En 1568, Monseigneur Ange Justiniani transféra

---

<sup>1</sup> MENARD, Michelle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 16

<sup>2</sup> Il fallut attendre 1779 pour que le diocèse de Chambéry acquière son indépendance. Jusqu'à cette date, sous le nom de décanat de Savoie, il dépendait du diocèse français de Grenoble.

<sup>3</sup> Les limites de ce diocèse débordaient celles de l'arrondissement qui porte actuellement ce nom.

<sup>4</sup> Même remarque que pour le diocèse de Tarentaise.

définitivement le siège épiscopal à Annecy. Très vaste, le diocèse de Genève-Annecy regroupait au début du XV<sup>e</sup> siècle environ 543 paroisses<sup>1</sup>.

Le diocèse d'Aoste fut quant à lui érigé au IV<sup>e</sup> siècle, et devint suffragant de l'archevêché de Tarentaise à partir du VIII<sup>e</sup> siècle.

Dans le diocèse d'Aoste, le réseau paroissial, tel qu'il apparaît vers 1300, traduit un encadrement fortement dualiste. De nombreuses églises tapissent le fond de la vallée principale de la Doire Baltée et montent à l'assaut des cols du Petit et du Grand Saint-Bernard. (...) les vallées latérales valdôtaines sont visiblement sous encadrées. (...) les paroisses sont nombreuses là où les centres de pouvoir le sont<sup>2</sup>.

Le Concile de Trente avait fortement conseillé aux prélats de visiter chaque paroisse tous les deux ans. Un tel rythme était cependant difficile à tenir, en particulier dans des régions de montagne. « Secondé par un vicaire général, les Chanoines du chapitre, et le tribunal ecclésiastique de l'officialité, l'évêque nomme les curés de paroisse et surtout les inspecte lors de ses « visites pastorales » »<sup>3</sup>.

Lors de son passage, d'un ou deux jours, le prélat contrôle l'état de l'église, son aménagement, sa décoration intérieure, la gestion financière de la cure, il interroge le curé sur la foi et les mœurs des paroissiens, puis ceux-ci sur le comportement de leur curé<sup>4</sup>.

Les Pères qui participèrent au Concile de Trente ne donnèrent aucune directive artistique précise, statuant essentiellement sur des points de dogme et de pratique religieuse.

---

<sup>1</sup> MOUTHON, Fabrice, « Circonscriptions religieuses, territoires et communautés dans les Alpes médiévales (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) : une spécificité montagnarde ? », in *Reti Medievali Rivista*, Florence, juillet-décembre 2006, p. 2

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 6-7

<sup>3</sup> Groperrin, Bernard, « La Réforme catholique en Savoie », in *Savoie Baroque*, Bologne, 1998, p. 68

<sup>4</sup> *Idem*, p. 68

« Afin de répondre aux abus dénoncés par le protestantisme conquérant et lancer sa propre réforme interne, (...) le concile de Trente (1545 et 1563) s'était avant tout concentré sur une réfection des cadres : le dogme, l'épiscopat, la formation et la dignité des clercs »<sup>1</sup>. Néanmoins, lors de la dernière session du Concile, en 1563, les religieux s'opposèrent à ce que « l'on place dans les églises aucune image qui s'inspire d'un dogme erroné et qui puisse égarer les simples »<sup>2</sup>, et ordonnèrent que soient évités « toute impureté » ou « attrait provocants »<sup>3</sup>. La stricte application de ces consignes fut confiée aux évêques, le Concile mettant en avant l'importance des visites pastorales et exigeant d'eux une plus grande attention à l'égard des lieux de culte. De cette manière, les membres du Concile influencèrent la production artistique religieuse. Même si tous les évêques alpins ne mirent pas la même volonté à faire observer la volonté des Pères du Concile, certains allèrent au contraire au-delà de ces directives, n'hésitant pas à donner des directives très précises sur les œuvres d'art qui pouvaient orner les églises de leurs diocèses, ou qui étaient au contraire à prohiber.

Nous enjoignons à tous les Curés de notre Diocèse d'oster de dessus les Autels et les autres lieux de l'Eglise les Images et les Statues de quelque matière qu'elles soient, qui y sont exposées, si elles sont difformes, trop anciennes, mutilées ou gastées et de les enterrer dans l'enclos de l'Eglise. Leur faisons en outre très expresse inhibition, sous peine de suspension, d'exposer dans leur Eglise aucun tableau qui contienne des histoires saintes, qui représente quelque Laïc ou quelque Clerc ou autre Prestre en quelque posture qu'il puisse paraître, et sous quelque prétexte que ce soit. Ordonnons à nos Archiprestres sous la même peine de réformer, et biffer les dicts tableaux et portraits et s'ils en trouvent dans les Eglises de leur Archiprestrise dans la première visite qu'ils feront après la publication des présentes. Nous

---

<sup>1</sup> SCHWINDT, Frédéric, *La communauté et la foi. Confréries et société dans l'ouest de l'espace lorrain (XIII<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècles)*, thèse, dactyl. , Université de Nancy II, 2003-2004, p. 6

<sup>2</sup> Cité par MÂLE, Emile, *L'art religieux du XVII<sup>e</sup> siècle*, San Giovanni, 1951, réed. 1984, p. 23

<sup>3</sup> *Idem*, p. 23

défendons à tous Curés, et Vicaires, d'exposer aucune Statue ou Image de notre Seigneur ou des Saints, si elle n'est approuvée et bénie par ceux que nous aurons commis pour ce faire<sup>1</sup>.

Bien évidemment, en Piémont-Savoie comme dans le reste de l'Europe, ces sévères recommandations furent loin d'être appliquées à la lettre. Comme l'affirme Emile Mâle, « l'Eglise ne fit pas de coup d'Etat : elle se montra conciliante, modérée, indulgente pour les anciennes traditions »<sup>2</sup>. Les évêques piémontais et savoyards firent régulièrement remplacer les retables, statues ou tableaux en trop mauvais état. En revanche, ils n'intervinrent que rarement dans les choix iconographiques de leurs paroissiens ou des artistes choisis par ces derniers<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Constitutions synodales de Saint François de Sales*, publiées par Mgr Jean d'Arenthon d'Alex, Annecy, 1672, p. 15-16

<sup>2</sup> Cité par MÂLE, Emile, *L'art religieux du XVII<sup>e</sup> siècle*, San Giovanni, 1951, réed. 1984, p. 35

<sup>3</sup> La part exacte prise par les évêques dans la réalisation des retables est détaillée dans le chapitre III de la présente partie, partie III, p. 102

## Chapitre II

### Contexte historique, géographique et social du retable alpin

La première partie de ce chapitre a permis d'inscrire les retables alpins dans une histoire religieuse d'ensemble. Cette deuxième partie tente pour sa part, toujours dans l'idée de replacer les retables dans un contexte précis, d'établir une relation entre ces œuvres religieuses d'un côté et leur contexte historique, géographique et social de l'autre.

#### **I. Un environnement historique particulier : du duché au royaume de Piémont-Savoie**

Les Etats et leurs appareils administratifs participent à la production et à la distribution de l'art à l'intérieur de leur territoire. (...) Dès lors que l'Etat possède le privilège exclusif de faire les lois à l'intérieur de son territoire (...), il joue fatalement un certain rôle dans la réalisation des œuvres d'art. Chaque fois que l'Etat n'utilise pas les moyens de contrôle que ce privilège exclusif met à sa disposition, il s'agit aussi d'une forme d'intervention, qui a son importance<sup>1</sup>.

Ces propos d'Howard Becker soulignent l'intérêt d'une étude historique et politique complémentaire dès lors que l'on s'intéresse à la conception d'une œuvre d'art. Les retables alpins ne font pas exception à cette règle, et des références historiques s'avèrent indispensables à une bonne compréhension de cette production artistique. « Fortement lié à la

---

<sup>1</sup> BECKER, Howard S., *Les mondes de l'art*, Californie, 1982, Paris, 2006, p. 178

Réforme catholique posttridentine, en réaction contre le protestantisme, cet art subit aussi les influences de la politique »<sup>1</sup>.

## 1. Art et politique en Piémont-Savoie

Au XVII<sup>e</sup> siècle, le Piémont-Savoie était un duché. Ce n'est qu'en 1713, avec le traité d'Utrecht, que Victor-Amédée reçut la Sicile accompagnée d'un titre royal. Bien souvent dans l'Histoire, le catholicisme a été utilisé afin d'affermir le pouvoir royal, selon le principe des monarchies de droit divin<sup>2</sup>. Dans quelle mesure la Maison de Savoie, qui n'hésita pas à utiliser la reconquête catholique pour affermir son pouvoir, usa-t-elle de l'art religieux pour le consolider ?

Les États européens appliquèrent la réforme catholique de différentes manières, mais en règle générale, les considérations politiques se mêlèrent étroitement aux questions religieuses. L'Église devait se soumettre au pouvoir temporel, et celle de Savoie ne fit pas exception à la règle.

Au moment où le chantier de reconstruction et de décoration des édifices religieux piémontais et savoyards se mit en place, les institutions publiques des États de Savoie connurent une importante phase de réorganisation<sup>3</sup>. Bruno Berthier insiste sur l'empreinte pesante du pouvoir régalien, désireux de marquer son territoire aux portes de Genève, la capitale calviniste<sup>4</sup>. Si les encouragements à bâtir venaient avant tout du pouvoir religieux, ils émanaient aussi des autorités civiles. Selon Bruno Berthier, l'élan religieux ne serait alors que

---

<sup>1</sup> BROCARD-PLAUT, Michèle, « Baroque et liturgie en Maurienne et Val de Suse (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle), in *L'histoire en Savoie*, n° 1, Chambéry, septembre 1991, 6 p.

<sup>2</sup> QUILLET, Chantal, « Le catholicisme du Concile de Trente aux Lumières », in *Encyclopédie des religions*, Tome I, Leck (Allemagne), 2000, p. 609.

<sup>3</sup> BERTHIER, Bruno, « Les États de Savoie au temps d'Emmanuel-Philibert : des États baroques ? », in *Savoie baroque*, Bologne, 1999, p. 79. « A l'évidence cette concomitance ne saurait être fortuite ! ».

<sup>4</sup> *Idem*, p. 79

le révélateur de changements politiques. Les édifices paroissiaux, symboles de l'identité villageoise, étaient un moyen d'illustrer la renaissance de la dynastie savoyarde sur le plan international.

De manière subtile, le pouvoir ducal puis royal, tout en soutenant officiellement les décisions du Concile de Trente, s'appuyait sur les résistances locales pour garder une certaine indépendance vis-à-vis de Rome. Les changements apportés à partir du XVII<sup>e</sup> siècle dans les rites locaux sous l'impulsion de la hiérarchie ecclésiastique pouvaient étonner et surprendre les Savoyards, et leur résistance trouvait alors « un appui discret dans l'État et dans une partie du clergé qui [jugeait] parfois excessive l'intervention romaine dans les affaires locales »<sup>1</sup>.

Les princes de la Maison de Savoie surent dès le Moyen Âge tirer partie de la position stratégique de leurs États. Ils y imposèrent le droit romain dès le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, et le duché devint un pays de droit écrit. Les princes savoyards promulguèrent des *Statuta Sabaudiae*, code de lois d'ordre public. L'antique tribunal itinérant se fixa à Chambéry, qui devint alors capitale officielle. La Maison de Savoie prit une part active dans toutes les querelles et conflits qui touchaient l'Occident chrétien, des croisades à la guerre de Cent Ans.

A y regarder de près, on constate que cette politique a été celle de tous les souverains de Savoie jusqu'en 1748, participant, malgré leur dégringolade au classement européen, à toutes les grandes guerres de l'ouest, (...) après s'être vendus au plus offrant, dans l'espoir d'un gain maximum, politique dite de « bascule », admirée comme un chef-d'œuvre d'habileté diplomatique, même par ceux qui l'ont condamnée (...) <sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> GROSPERRIN, Bernard, « La Réforme catholique en Savoie », in *L'Histoire en Savoie*, Société Savoisienne d'Histoire et d'Archéologie, n° 75, Chambéry, 1989, p. 75

<sup>2</sup> PALLIERE, Johannès, *La question des Alpes. Aspects de la question des Alpes Occidentales jusqu'à 1760*, volume II, « De la Savoie au Comté de Nice en 1760 », Montmélian, 2006, p. 77

Au XVI<sup>e</sup> siècle, la Savoie était un État indépendant, érigé en duché depuis 1416, qui couvrait un vaste territoire s'étendant de part et d'autre des Alpes. En 1559, le duc Emmanuel-Philibert récupéra la Savoie, depuis quelques décennies sous domination française. Il épousa Marguerite de France, sœur d'Henri II, pour sceller ces accords et entreprit de réformer son duché. Il le dota d'institutions solides et efficaces, la plus importante étant le Sénat, qui remplaça le Parlement instauré par les Français.

## 2. Princes et sensibilités artistiques

La situation géographique du Piémont-Savoie, état placé de part et d'autre des Alpes, voisin et de la France et des états italiens, influença la politique de ses princes, qui parfois en jouèrent, parfois subirent ces voisinages. En fonction de leur vision politique personnelle, de leurs goûts, de leurs alliances, ils se tournèrent tantôt vers la France, tantôt vers le reste de la péninsule italienne. Pris entre ces deux sphères d'influence, ils encouragèrent aussi bien des artistes piémontais que des artistes savoyards, quand ils ne firent pas venir à leur cour des peintres, sculpteurs ou architectes originaires de France, de différents états italiens, ou d'autres régions d'Europe. Même si les princes n'intervinrent jamais directement dans la réalisation des retables alpins, bien trop éloignés de leurs préoccupations quotidiennes, leurs choix politiques eurent des répercussions non négligeables sur la réalisation de ces œuvres.

Les dirigeants politiques sont souvent persuadés que les symboles diffusés par le grand art comme par l'art populaire ont une influence sur l'aptitude des citoyens à se mobiliser pour telle ou telle cause. (...) Certaines formes d'art exacerbent les mécontentements, sèment le doute dans les esprits et rendent les gens inaptes à remplir leur rôle comme le voudrait l'Etat.

D'autres œuvres d'art inspirent et entretiennent des comportements qui vont dans le sens des buts poursuivis par l'Etat<sup>1</sup>.

a. Les ducs de Savoie : de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> à Charles-Emmanuel II (1580 – 1675)

Le duc Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, fils d'Emmanuel-Philibert, hérita du pouvoir en 1580, à l'âge de dix-huit ans. Au début de son règne, il privilégia la Savoie au détriment du Piémont. Réalisant rapidement qu'il ne pouvait lutter contre le royaume de France, et qu'il lui serait impossible d'envisager une quelconque expansion de ce côté, il se tourna alors vers l'Italie. Pour agrandir son duché, Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> tenta plusieurs conquêtes, et connut tout autant d'échecs, le plus cinglant étant la Nuit de l'Escalade en 1601<sup>2</sup>. Devant l'échec de sa politique guerrière, le prince se rabattit sur un système d'alliances matrimoniales, afin d'asseoir sa position en Europe.

Grand protecteur des arts et des lettres, Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> collectionnait les objets rares, les manuscrits et les livres précieux. Sous son règne travaillèrent à Turin des artistes de différentes nationalités, parmi lesquels Federico Zuccari, le flamand Giovanni Caracca, nommé peintre ducal, et Guglielmo Caccia, dit le Moncalvo, spécialiste de la peinture à fresque.

Pendant son court règne, Victor-Amédée I<sup>er</sup> (1630-1637) se préoccupa essentiellement de préserver l'indépendance de son duché face aux menées de Richelieu, son redoutable voisin, qui tentait d'imposer à la Savoie une attitude conforme aux intérêts français. Victor-

---

<sup>1</sup> BECKER, Howard S., *Les mondes de l'art*, Californie, 1982, Paris, 2006, p. 179

<sup>2</sup> Décidé à conquérir Genève, la « Rome du calvinisme », dont la présence aux portes de ses terres lui semblait insultante, le duc envoya de nuit ses soldats tenter d'escalader les remparts. L'alerte fut donnée, les Savoyards repoussés, et Genève garda sa liberté. Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> reconnut l'indépendance de la ville par le traité de Saint-Julien en 1603

Amédée fut aussi le premier prince de la Maison de Savoie à se faire appeler « Altesse Royale », reprenant le titre de roi de Chypre obtenu par ses ancêtres<sup>1</sup>.

A la mort de Victor-Amédée I<sup>er</sup>, c'est son épouse Christine de France qui assumait la régence. Cette dernière eut fort à faire pour résister aux révoltes de ses beaux-frères<sup>2</sup> et aux entreprises de Richelieu. Malgré tout, de nombreux artistes furent appelés à la cour de Turin sous sa régence. Elle fit notamment venir de Chambéry l'architecte François Cuénot, originaire de Franche-Comté. Nommé « architecte et sculpteur de son Altesse Royale », François Cuénot réalisa non seulement des retables<sup>3</sup>, mais aussi des ponts, des portails ou des fontaines<sup>4</sup>. Christine de France institua aussi une « Congregazione ad Università dei Pittori, Scultori ed Architteti », qui dès 1675 fût liée à l'Académie de Saint-Luc à Rome. Cette institution accueillait de jeunes artistes qui étaient formés aux frais de la cour de Turin. Il est probable que l'un des premiers peintres de la dynastie des Dufour<sup>5</sup>, Pierre (1629-1702), en bénéficia.

Des liens étroits entre la Savoie et la France se tissèrent pendant les vingt-sept années du règne de Charles-Emmanuel II (1648-1675). Ne souhaitant pas s'opposer ouvertement à la France, par ailleurs patrie de sa mère, le duc privilégia une prudente neutralité. Sous son règne, plusieurs grands monuments furent élevés à Turin, notamment la chapelle du Saint-

---

<sup>1</sup> « En 1632, [Victor-Amédée I<sup>er</sup>] s'attribuait le titre d'altesse royale et le palais de Turin devenait dorénavant «royal», d'où la rédaction en 1633 par le père Monod du «*Traité du titre royal dû à la sérénissime Maison de Savoie*», Palluel-Guillard, André, *La maison de Savoie*, Dossier des archives départementales de Chambéry

<sup>2</sup> Le cardinal Maurice et le prince Thomas, tous deux partisans déclarés de l'Espagne, souhaitaient obtenir la régence pendant la minorité de leur neveu

<sup>3</sup> Trop nombreux pour être énumérés ici, ils sont présentés dans le catalogue associé au présent travail. Citons seulement pour mémoire le retable de saint Michel de l'église paroissiale de Champagny-en-Vanoise, daté de 1662, ou le maître-autel de l'église de Beaufort, réalisé en 1656.

<sup>4</sup> François Cuénot est l'auteur de la Fontaine de Lens, des tribunes d'orgues et des vantaux de la Sainte-Chapelle de Chambéry.

<sup>5</sup> Célèbre dynastie de peintres mauriennais, dont de nombreux membres peignirent des tableaux destinés aux retables des vallées savoyardes. KICHENAMA, Sylvaine, *Les Dufour, cinq peintres mauriennais des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, TER Histoire, Université de Savoie, 1980, dactyl., 185 p.

Suaire, œuvre de Guarino Guarini (1624-1683), au complexe dôme reposant sur une superposition d'arcs en accolade enchevêtrés, et le Palais Royal. Soucieux de faire décorer ses nouveaux édifices rapidement, le duc accueille tous les artistes désireux de travailler pour lui, comme le flamand Jean Miel, mort à Turin en 1664. C'est également sous son règne que furent publiés deux grands ouvrages, l'*Histoire généalogique de la royale maison de Savoy* par Samuel Guichenon<sup>1</sup> et le *Theatrum sabaudiae e piemontese*<sup>2</sup>, recueil de vues des plus illustres monuments piémontais et savoyards. Enfin, Charles-Emmanuel II fit aussi venir à sa cour deux artistes originaires de Savoie, et par ailleurs peintres de retables, Pierre Dufour<sup>3</sup>, déjà protégé par la mère du duc, et son jeune frère Laurent, ainsi qu'un élève de Simon Vouet, Charles Dauphin.

Les règnes de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> et Victor-Amédée I<sup>er</sup> furent marqués par une période de construction intensive des églises et chapelles alpines. A chevet plat, les nouvelles églises accueillirent de grands retables majeurs. Après la grande peste de 1630, nombre de ces églises, de ces chapelles ou de ces retables furent dédiés à des saints guérisseurs, comme saint Sébastien ou saint Roch<sup>4</sup>.

A partir de 1660, sous le règne de Charles-Emmanuel II, à Oulx ou Suse, dans le Val de Suse, « les instructions épiscopales préconisent à leur tour l'installation de grands retables décoratifs sculptés et polychromés »<sup>5</sup>. La « récupération des apostats calvinistes et vaudois [en 1689] paraît n'avoir pas été étrangère à une intense reprise artistique, (...) qui joue en faveur des ateliers familiaux »<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> GUICHENON, Samuel, *Histoire généalogique de la royale maison de Savoy*, Lyon, 1660

<sup>2</sup> *Theatrum sabaudiae e piemontese*, 1657

<sup>3</sup> Pierre Dufour peindra pour l'église San Lorenzo, autre œuvre de Guarini, une *Adoration des Bergers*.

<sup>4</sup> Cf. par exemple les retables de saint Sébastien et saint Roch à Chambave dans le Val d'Aoste, ou à Montgellafrey, en Maurienne. Catalogue, pp. 196 et 197, ou pp. 428 et 429

<sup>5</sup> BROCARD-PLAUT, Michèle, « Baroque et liturgie en Maurienne et Val de Suse (XVII<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècle) », in *L'histoire en Savoie*, n° 1, Montmélian, septembre 1991, p. 5

<sup>6</sup> *Idem*, p. 5

b. Du duc au roi : Victor-Amédée II (1675 – 1730)

Le successeur de Charles-Emmanuel II, Victor-Amédée II, n'avait que neuf ans lorsqu'il monta sur le trône ; le pouvoir fut donc confié à sa mère, Jeanne-Baptiste de Nemours, qui l'exerça jusqu'à sa mort en 1684. Pendant cette régence, la Maison de Savoie dut se soumettre, de plus ou moins bon gré, à la domination française. Lorsque le jeune prince accéda au pouvoir, les rapports avec la France ne tardèrent pas à se tendre. Victor-Amédée II s'opposa ouvertement à Louis XIV, ce qui entraîna l'invasion de la Savoie, occupée par l'armée française entre 1690 et 1696. Conflits et escarmouches se multiplièrent dans les années suivantes, le duc de Savoie prenant partie parfois pour Louis XIV, mais plus souvent contre lui. La signature du traité d'Utrecht, le 11 avril 1713, permit à Victor-Amédée de récupérer non seulement la Savoie et le comté de Nice, mais aussi de recevoir la Valsesia, le Montferrat et surtout la Sicile accompagnée du titre de roi<sup>1</sup>.

Sous le règne de Victor-Amédée II, le Piémont accueillit Daniel Seiter, peintre né à Vienne et ayant fait ses études à Venise. Nommé peintre ducal en 1687, il fut chargé de décorer l'une des galeries du Palais Royal<sup>2</sup>. Le peintre Claudio Beaumont, originaire de Turin mais qui étudia plusieurs années à Rome, fut à son retour nommé premier peintre du roi. En 1713, au cours d'un voyage en Sicile, Victor-Amédée rencontra le célèbre architecte Filippo Juvarra (1678-1736), originaire de Messine, et le ramena avec lui à Turin. Juvarra édifia entre autres la basilique de la Superga, la façade du Palais Madama, l'église des Carmes et le château de Stupinigi<sup>3</sup>. Créateur de nombreux décors de théâtre, il possédait un sens aigu de la mise en scène, et influença les maîtres-sculpteurs piémontais ou savoyards qui eurent l'occasion d'admirer ses œuvres.

---

<sup>1</sup> Victor-Amédée II sera obligé d'échanger en 1718 la Sicile contre la Sardaigne, mais il conservera ce précieux titre de roi.

<sup>2</sup> KUNZE, Matthias, *Daniel Seiter 1647 - 1705. Die Gemälde*, Deutsche Kunstverlag, 2000

<sup>3</sup> GRITELLA, Gianfranco, *Filippo Juvarra, l'architettura*, Modène, 1992, ou bien POMMER, Richard, *Architettura del Settecento in Piemonte: le strutture aperte di Juvarra, Alfieri e Vittone*, Turin, 2003

Bien qu'il s'agisse d'un cas unique, ou précisément pour cette raison, il est important de souligner que Victor-Amédée II intervint directement dans le programme de reconstruction et de décoration des églises alpines. En effet, lorsqu'en 1703 l'archevêque de Tarentaise, Monseigneur Milliet de Challes, décéda, une longue vacance se produisit, due à l'occupation française et surtout à un conflit avec Rome à propos du choix du successeur. Le prince décida alors, de son propre chef, de consacrer les revenus conséquents de l'archevêché à la poursuite des travaux de restauration des églises de Tarentaise, dont beaucoup furent aménagées et embellies à cette époque.

c. Les rois de Sardaigne : de Charles-Emmanuel III à Victor-Amédée III (1730 – 1796)

Charles-Emmanuel III (1730-1773) se révéla un souverain très jaloux de ses prérogatives royales et soucieux d'imposer sa volonté à l'ensemble de son peuple, y compris son clergé. Les membres de ce dernier furent priés de se conformer très rigoureusement aux usages consignés dans la *Pratique de Savoie* de 1717. Le roi, qui nommait déjà les titulaires des abbayes et des évêchés, fit aussi prévaloir son autorité sur celle des juges ecclésiastiques et amena progressivement les évêques de Maurienne et de Tarentaise à renoncer à l'autorité temporelle qui leur avait été conférée au Haut Moyen-Âge et qu'ils avaient jusque là réussi à préserver.

Le successeur de Charles-Emmanuel III, Victor-Amédée III (1773-1796), accorda plus d'intérêt que ses prédécesseurs à ses sujets savoyards, parmi lesquels il choisit certains de ses ministres. Il fit restaurer le château de Chambéry, brûlé sous l'occupation espagnole, et obtint

du gouvernement français que le décanat de Savoie fût détaché du diocèse de Grenoble et érigé en évêché. Dans la nuit du 21 au 22 septembre 1792, le général de Montesquiou pénétra en Savoie et envahit Chambéry. Le duché fut abandonné sans combat. En 1796, l'avancée de Bonaparte jusqu'à Cherasco força Victor-Amédée à demander un armistice. Par le traité de Nice, il renonça alors à la Savoie ainsi qu'au comté de Nice.

Cette rapide présentation des princes de la Maison de Savoie à l'époque moderne et de leurs politiques culturelles respectives permet d'éclairer le contexte historique dans lequel furent produits les retables alpins qui sont au centre de ce travail. Comparer les œuvres produites à la cour de Turin aux retables des Alpes permet d'identifier les courants d'influence qui s'établirent entre la capitale et les villages de montagne, et montre que le plus souvent, les grandes périodes de production de retables correspondent aux moments de rayonnement artistique les plus intenses de la cour des princes de Savoie.

## **II. Aspects géographiques et stratégiques : la montagne et ses axes de circulation**

Inscrire l'art dans l'espace, c'est l'inscrire dans l'histoire et dans la société<sup>1</sup>.

L'histoire des voies de circulation aide à comprendre et à analyser les mouvements des populations alpines, et en particulier ceux des artistes qui réalisèrent les retables. Si nombre d'entre eux, originaires du Piémont, et en particulier de la Valsesia, purent venir travailler en Savoie, c'est grâce au col du Petit Saint-Bernard, qui permettait de passer les Alpes. Mais ils ne sont pas les seuls à être concernés par cette question, comme l'illustre la citation suivante :

---

<sup>1</sup> GAMBONI, Dario, *La géographie artistique*, Berne, 1987, p. 2

Le Val de Suse occupe une position privilégiée sur la grande voie de communication reliant le Piémont à la Maurienne par le col du Mont-Cenis. Et ce n'est pas un hasard si la plupart des évêques réformateurs de Maurienne sont originaires du Piémont (...)<sup>1</sup>.

### 1. Circulation et voies de passage

La circulation des hommes à travers les Alpes relève d'une longue tradition, et avec elle celle des courants aussi bien intellectuels qu'artistiques<sup>2</sup>. Ces migrations des populations alpines, toujours vivaces à l'époque moderne, ont sans aucun doute exercé quelque influence sur la production de retables.

---

<sup>1</sup> BROCARD-PLAUT, Michèle, « Baroque et liturgie en Maurienne et Val de Suse (XVII<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècle) », in *L'histoire en Savoie*, n° 1, Montmélian, septembre 1991, p. 31

<sup>2</sup> « [Les] Alpes, (...) tout en ayant une réputation d'inaccessibilité, ne constituaient pas une véritable barrière. Elles représentaient plutôt un système franchissable que l'énergie et la volonté des hommes rendaient praticable sous la poussée de raisons économiques, commerciales ou religieuses. » ALIPRANDI, Laura et Giorgio, « Les Alpes et les premières cartes – itinéraires au XVI<sup>e</sup> siècle », in *Revue de géographie alpine*, n° 3, Milan, 2002, p. 52



*Les pays des Etats de Savoie*, conception A. Palluel-Guillard, réalisation Adret et Territoires, 2000-2001

Dans l'Antiquité, la circulation entre les deux côtés des Alpes se faisait sans difficulté, grâce à l'existence d'une voie romaine reliant Milan en Italie à Vienne en France en passant par le col du Petit Saint-Bernard. Le VIII<sup>e</sup> siècle vit l'ouverture d'un nouvel axe, celui du Mont Cenis, qui éclipsa peu à peu celui du Petit Saint-Bernard. Entre le XIII<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup>

siècles, les Alpes connurent, grâce à l'essor des échanges entre le Nord et le Sud de l'Europe, « des époques de croissance et de renaissance culturelle et urbaine »<sup>1</sup>. Au XVI<sup>e</sup> siècle, les guerres firent oublier les problèmes de voirie. Les régions alpines vécurent en autarcie, développant essentiellement l'élevage. Les cols furent alors surtout utilisés par les montagnards. Sous le règne du duc Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, une politique de grands travaux, soutenue par un engouement accru pour les voyages, relança l'utilisation du Petit Saint-Bernard. En effet, « la route représente pour le pouvoir de l'Etat un indéniable instrument de contrôle du territoire, lui permettant, entre autres, une meilleure maîtrise des frontières »<sup>2</sup>.

Massives et imposantes, [les Alpes] ne sont pas moins un environnement fragile. Au centre de l'Europe, elles ne sont pas moins un espace marginal, une « frontière » entre les espaces métropolitains qui les entourent. Longtemps vécues comme une barrière, l'histoire nous apprend pourtant qu'elles ont été à peine un obstacle : elles ont certes pu ralentir la circulation, jamais l'empêcher. Elles ont plutôt représenté une charnière dans les relations entre les régions et les villes les plus peuplées d'Europe : une véritable articulation de voies de passage, où la verticalité dilatait les temps de voyage, où les chemins suivaient des itinéraires dictés par le relief et par les performances des systèmes de transport<sup>3</sup>.

Les artistes qui réalisaient les retables alpins empruntaient ces voies de passage et étaient dépendants de ces problèmes géographiques, auxquels venaient bien souvent s'ajouter des aspects climatiques. « Je partis ensuite pour Turin et de là par Luria (Ivrée ?), à Pont-Saint-Martin. Je pris la Valeza pour Gressoney où je rencontrais Badarello, le sculpteur, pour

---

<sup>1</sup> TORRICELLI, Gian Paolo, « Traversées alpines, ville et territoire : le paradoxe de la vitesse », in *Revue de géographie alpine*, n° 3, Milan, 2002, p. 25

<sup>2</sup> *Idem*, p. 28

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 26

rejoindre La Trinité », raconte le sculpteur Giuseppe Gilardi dans son journal<sup>1</sup>, montrant ainsi l'importance que ces déplacements occupaient dans la vie de ces gens de métier.

Certes, il est essentiel de s'interroger sur l'état des voies de communication entre les deux côtés des Alpes, mais il est également indispensable de soulever la question de la circulation entre les différentes vallées, « les communications intérieures reliant les différentes vallées entre elles [étant] souvent plus importantes pour leurs habitants que les voies transalpines »<sup>2</sup>. Hommes, matériaux et influences pouvaient circuler entre le Piémont et la Savoie, et inversement. Mais pouvaient-ils aussi facilement se rendre de Maurienne en Tarentaise, de Val d'Aoste en Val Sesia ou encore de Chablais en Faucigny ? Rien n'est moins sûr. Comme l'affirme Enrico Castelnuovo, « à côté d'échanges relativement faciles avec les pays éloignés, ont pu ainsi subsister des communications rares et difficiles avec des zones intérieures pourtant très proches ; aujourd'hui encore, du reste, il est plus simple d'aller en train de Turin à Dijon que de Grosseto à Urbino »<sup>3</sup>. Ce qui est vrai de nos jours l'était encore davantage à l'époque moderne. On constate ainsi qu'alors que les sculpteurs valsesians n'hésitaient pas à traverser tout le Val d'Aoste pour travailler en Tarentaise, il est extrêmement rare qu'ils aient ensuite fait le choix de se rendre dans le Chablais ou le Faucigny. De la même manière, plusieurs sculpteurs mauriennais empruntèrent volontiers le col du Mont-Cenis pour exercer leur talent dans le Val de Suse, mais ne gagnèrent qu'exceptionnellement la Tarentaise voisine.

---

<sup>1</sup> GILARDI, Giuseppe A., *Riche journal d'un artiste pauvre*, Aubenas, 1998, p. 67

<sup>2</sup> GAMBONI, Dario, *La géographie artistique*, Berne, 1987, p. 92

<sup>3</sup> CASTELNUOVO, Enrico, et GINZBURG, Carlo, « Domination symbolique et géographie artistique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, année 1981, volume 40, numéro 1, p. 52

## 2. Géographie artistique

« Domaine alpin – culture alpestre ? » C'est ainsi que Dario Gamboni intitule l'une des parties de son ouvrage *La géographie artistique*<sup>1</sup>. Selon lui, « en dépit de la compartimentation favorisée par la topographie, les Alpes ont en effet constitué à de nombreux égards un espace commun, régi par des conditions de vie communes »<sup>2</sup>. A la fois milieu clos, propice à la permanence de modèles artistiques, et zone d'échanges, sans cesse parcourues par les idées et les hommes, les vallées alpines ont tiré parti de cette dualité, qui s'est traduite dans l'art religieux par cette production très spécifique que constituent les retables.

Les territoires alpins sont donc particulièrement propices à l'étude des questions de géographie artistique chères à Enrico Castelnuovo<sup>3</sup>. Pour cet auteur, qui réfute l'existence d'une « race alpine », l'existence de problèmes communs peut néanmoins aboutir à une uniformisation de la production artistique<sup>4</sup>. Dario Gamboni, pour sa part, définit la géographie artistique comme étant « l'étude des relations entre les biens et les pratiques artistiques d'une part, et le territoire (...) d'autre part »<sup>5</sup>. Il s'agit en pratique de l'idée qu'associées à un lieu particulier, des conditions naturelles peuvent influencer non seulement sur le mode de vie des populations, mais aussi sur leurs productions, notamment artistiques. A un lieu donné et à des conditions géographiques particulières correspondrait un certain type de production. Quel rapport a donc pu, en Piémont-Savoie, s'établir entre une géographie sociale bien spécifique

---

<sup>1</sup> GAMBONI, Dario, *La géographie artistique*, Berne, 1987, p. 92

<sup>2</sup> *Idem*, p. 92

<sup>3</sup> CASTELNUOVO, Enrico, et GINZBURG, Carlo, « Domination symbolique et géographie artistique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, année 1981, volume 40, numéro 1, p. 50-72

<sup>4</sup> CASTELNUOVO, Enrico, « Pour une histoire dynamique des arts dans la région alpine au Moyen-Âge », in *Revue suisse d'histoire*, n°29, Lausanne, 1979, pp. 265-286, p. 274

<sup>5</sup> GAMBONI, Dario, *op. cit.*, p. 1

et la tendance artistique développée dans les retables, tendance qui se caractérise par une magnificence religieuse ?

A plusieurs reprises, les régions frontières italiennes se sont trouvées dans des situations analogues ; et la situation de « double périphérie » propre à ces marches a même pu contribuer à la naissance de zones-charnières, lieux de rencontre de cultures différentes et d'élaboration d'expériences originales<sup>1</sup>.

Il est certain que la nature même du domaine alpin a favorisé un certain type de production artistique. Conditionné par les aspects géographiques, mais aussi climatiques, l'art religieux alpin s'est exprimé essentiellement à travers la production de retables. La facilité de certains échanges au détriment d'autres, l'instabilité des terrains de montagne qui entraîne un type d'architecture et donc de décoration particulier, la profusion de certains matériaux, la concentration d'un savoir-faire centré sur ces matériaux, se sont retrouvés illustrés dans ces œuvres religieuses.

En Piémont-Savoie, la meilleure preuve de l'existence de ce lien entre art et géographie est l'usage quasiment systématique du bois pour la réalisation des retables montagnards<sup>2</sup>. Alors que les modèles originaux, ceux des grandes villes comme Turin ou Chambéry, étaient réalisés en marbre, les retables destinés aux églises et chapelles de montagne le furent en bois. On peut évidemment avancer des raisons financières ; certaines de ces communautés étaient trop pauvres pour se procurer du marbre. Leurs membres n'hésitèrent pourtant pas à faire entièrement dorer certains retables ou à en faire réaliser cinq ou six pour leur église. D'autre part, cela n'explique pas pour quelle raison les retables alpins privilégient la sculpture au détriment de la peinture. A ces questions, une réponse s'impose,

---

<sup>1</sup> CASTELNUOVO, Enrico, et GINZBURG, Carlo, « Domination symbolique et géographie artistique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, année 1981, volume 40, numéro 1, p. 63

<sup>2</sup> Cette question, évoquée ici rapidement à titre d'exemple, sera traitée bien plus longuement dans le chapitre II de la deuxième partie, partie I, p. 151

liée à la géographie : les communautés montagnardes maîtrisaient le bois, avaient accès à des forêts de pin cembro et savaient le travailler. Elles n'avaient donc aucune raison de préférer à un matériau connu et familier un autre avec lequel elles n'avaient aucune affinité.

Cette particularité des retables alpins, dont les caractéristiques sont étroitement liées à ce contexte géographique précis, a malheureusement largement contribué au manque d'intérêt pour cette production.

« [L]'œuvre d'art étant définie comme porteuse d'un message universel libre de toute détermination, un objet est jugé d'autant plus artistique et une œuvre d'autant plus valable qu'ils paraissent davantage détachés de circonstances historiques et géographiques précises. De même que l'objet trop situé historiquement est renvoyé au « document », à la « caricature » ou à la « propagande », l'objet trop enraciné géographiquement est confiné dans le « local » et le « vernaculaire » »<sup>1</sup>.

### **III. La structure sociale des communautés montagnardes**

Après s'être intéressé au contexte historique, puis au contexte géographique qui servirent de cadre à la production des retables alpins, il reste à illustrer le contexte social. Voulus et réalisés par des hommes, concepteurs, commanditaires ou fabricants, ces retables sont le produit de communautés montagnardes, régies par leurs propres règles. « (...) lorsque la société pénètre avec ses règles auprès du sacré, elle doit aussi s'y soumettre à de nouveaux

---

<sup>1</sup> GAMBONI, Dario, *La géographie artistique*, Berne, 1987, p. 16

modes d'autorité, en fonction d'enjeux dépassant largement le quotidien »<sup>1</sup>. L'étude du fonctionnement de ces communautés montagnardes et la compréhension de leur structure sociale permettent donc elles aussi une meilleure appréhension des retables alpins, ne serait ce que parce qu' « on peut supposer qu'existait une communication entre les émetteurs (clercs, bienfaiteurs ou notables, donateurs, fabriciens, confrères, artistes, paroissiens influents de la *sanior pars* des habitants) et les récepteurs »<sup>2</sup>.

### 1. Vie sociale et communautés montagnardes

Dans le Piémont-Savoie de l'époque moderne, le mode de vie différait fortement entre habitants des vallées et des montagnes. Les vallées, plus pauvres, étaient aussi moins alphabétisées que les zones de montagne. Restés très proches de leurs seigneurs, les habitants des vallées, qui pour la plupart ne rachetèrent leurs droits féodaux qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ne disposaient pas de l'indépendance dont jouissaient les communautés de montagne. De forts contrastes économiques influèrent également sur le niveau de vie. Malgré des conditions climatiques parfois rudes, les montagnards s'enrichissaient grâce à l'élevage, tandis que dans la vallée, les moyens de subsistance étaient peu nombreux. Ces facteurs sociaux, culturels et financiers influèrent sur les conditions de création. Ainsi, alors qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, rares étaient les chapelles de montagne ne disposant pas d'au moins un retable, de nombreuses églises des villages de vallées n'avaient même pas été rénovées, et encore moins décorées.

Aussi loin que les sources alpines permettent de remonter, c'est à dire à la fin du XII<sup>e</sup> siècle en Italie, au XIII<sup>e</sup> siècle bien engagé ailleurs, ce sont des communautés de village ou de quartier

---

<sup>1</sup> JULIEN, Pascal, «L'édifice religieux : lieu de pouvoir, pouvoir du lieu», in *Rives nord-méditerranéennes*, L'édifice religieux : lieu de pouvoir, pouvoir du lieu, [En ligne], mis en ligne le : 13 février 2004. URL : <http://rives.revues.org/document59.html>

<sup>2</sup> MENARD, Michelle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 10-11

de paroisse qui apparaissent en premier. « Les hommes de », « la communauté des hommes de », telles sont les formulations les plus courantes sous lesquelles elles se manifestent dans les textes<sup>1</sup>.

En 1774, le Congrès de Chambéry note que l'on trouve dans les communautés montagnardes : « le paysan robuste, commerçant, industriel ; l'agriculture y est si animée que les terres manquent aux laboureurs plutôt que les laboureurs aux terres »<sup>2</sup>.

L'institution paroissiale n'est pas un simple relais de l'autorité ecclésiastique. Elle constitue un enjeu entre différents acteurs : l'évêque ; le curé et les autres prêtres ; le seigneur ; enfin, et non des moindres, les fidèles et ceux qui les représentent. Pour les fidèles, l'église est un lieu de pouvoir religieux, économique mais aussi symbolique<sup>3</sup>.

## 2. Niveau de vie et émigration

La poussée démographique que connut l'Europe entre 1650 et 1792, avec un pic vers 1750, influa fortement sur les niveaux de vie des populations. Trop nombreux pour se satisfaire des faibles ressources économiques de leurs montagnes, de nombreux habitants des Alpes furent obligés de s'expatrier. En Savoie, ces mouvements de population ont été particulièrement étudiés par Chantal et Gilbert Maistre, qui constatent que « l'art baroque religieux des hautes vallées et montagnes de Tarentaise, Maurienne, Beaufortain et Faucigny a grandement bénéficié du mécénat des marchands migrants (...). Sa géographie coïncide

---

<sup>1</sup> MOUTHON, Fabrice, « Circonscriptions religieuses, territoire et communautés dans les Alpes médiévales (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) : une spécificité montagnarde ? », in *Reti Medievali Rivista*, Florence, juillet-décembre 2006, p. 8

<sup>2</sup> OURSEL, R., *L'art populaire baroque en Savoie*, Annecy, 1955, p. 189

<sup>3</sup> MOUTHON, Fabrice, *op. cit.*, p. 18

avec celle des principaux foyers d'émigration marchande, et ce fait n'a rien de fortuit »<sup>1</sup>. Lorsqu'on observe la carte des principaux foyers de l'émigration marchande savoyarde réalisée par ces deux auteurs<sup>2</sup>, on s'aperçoit effectivement qu'à des lieux d'émigration massive correspondent des églises ou des sanctuaires particulièrement décorés, comme par exemple à Sallanches ou encore à Saint-Nicolas-de-Véroce. Les émigrés disposaient en effet des moyens monétaires qui manquaient cruellement à certaines paroisses alpines. Ces migrants, qui d'une certaine manière jouaient le rôle autrefois tenu par les seigneurs dans les villages de montagne, étaient prêts à investir cet argent dans des réalisations religieuses.



*Les principaux foyers de l'émigration marchande (première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle), Chantal et Gilbert Maistre, carte extraite de l'ouvrage réalisé sous la direction de Dominique Peyre, Savoie baroque, Bologne, 1998*

<sup>1</sup> MAISTRE, Chantal et Gilbert, « L'émigration marchande : l'épanouissement du baroque savoyard », in *Savoie baroque*, Bologne, 1999, p. 181

<sup>2</sup> *Idem*, p. 181

La contribution matérielle des émigrés à la réalisation des retables fut de deux types. D'une part, un certain nombre d'artistes, chassés de leur région d'origine par la pauvreté ou l'absence de chantiers de construction, vinrent travailler dans des vallées voisines. C'est de cette manière que de nombreux sculpteurs originaires de la Valsesia se retrouvèrent en Tarentaise. D'autre part, les montagnards partis chercher fortune ailleurs se montrèrent particulièrement généreux vis-à-vis de leurs villages d'origine, pas toujours de leur plein gré d'ailleurs. En effet, prêtres et évêques entreprirent rapidement de taxer les émigrés qui avaient fait fortune du tiers de leur revenu<sup>1</sup>. Certains choisirent alors d'envoyer, au lieu d'une contribution en liquide, des peintures ou des objets d'orfèvrerie, parfois même des retables entiers en pièces détachées.

D'autres, revenant eux aussi d'Allemagne ou d'Autriche, ont mis dans leurs bagages des ornements éclatants pour leur chapelle, où tous pourront lire leur réussite et leur fidélité, tableaux, ex-voto, tissus précieux, parfois même un retable entier, qui voyage en pièces détachées et qu'on monte à l'arrivée<sup>2</sup>.

Le retable majeur de Saint-Nicolas-de-Véroce<sup>3</sup>, en Haute-Savoie, réalisé par Jacques Clérant en 1698, et retouché par Joseph Albertini, fut ainsi complété par un tableau d'Antoine Herzog, acheté par un émigrant à Vienne en 1733. Le retable du maître-autel de l'église d'Arâches, installé entre 1730 et 1735, aurait lui aussi été fabriqué à Vienne en Autriche<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> BROCARD, Michèle et Edmond, *Patrimoine baroque religieux en Savoie et Haute-Savoie*, dossier des archives départementales de Chambéry, p. 17

<sup>2</sup> NICOLAS, Jean et Renée, *La vie quotidienne en Savoie aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1979, p. 275 et 274.

<sup>3</sup> Cf. catalogue, pp. 852 et 853

<sup>4</sup> Cette affirmation est contestée par l'auteur d'une monographie sur la paroisse d'Arâches, E. Plantaz, qui insiste sur les difficultés et le coût d'un tel transport. Cf. PLANTAZ, E., « Monographie d'Arâches », in *Mémoires et documents de l'Académie Salésienne*, tome VII, 1884

Quant au maître-autel de l'église d'Argentière<sup>1</sup>, daté de 1720, il fut réalisé dans le Valais et transporté en pièces détachées via le col du Grand Saint-Bernard<sup>2</sup>.

La religion, notamment à travers les sacrements qui marquaient les étapes de la vie, occupait une place importante dans la vie des marchands migrants. Ils étaient « les acteurs les plus zélés de toutes les œuvres de la piété de cet âge baroque »<sup>3</sup>. Et leur totale adhésion à la religion catholique était sincère. La théologie du mérite leur paraissait tout à fait satisfaisante et conforme de surcroît à leur mode de vie terrestre. L'utilité des legs religieux pour le salut de l'homme, contestée par les protestants, avait été réaffirmée par le Concile de Trente. Les marchands passaient ainsi une sorte d'accord avec Dieu, et payaient en échange de l'assurance du salut éternel<sup>4</sup>. Un marchand émigré en Italie, Maurice Merle, fit ériger un autel à l'église de la Trinité, à Peisey-Nancroix, en 1699, au nom de la confrérie des Âmes du Purgatoire<sup>5</sup>. En échange, il obtint de faire représenter sur la toile son saint patron, s'assurant de cette manière d'une « publicité » qui devait lui ouvrir toutes grandes les portes du Paradis.

Les motivations qui animaient ces émigrants pouvaient aussi être plus altruistes et résulter de leur profond attachement à leur village d'origine. Comme il s'agissait de réalisations très coûteuses, les paroissiens accueillaient avec plaisir l'aide des marchands. Ces derniers suivaient le bon déroulement des réalisations grâce à des mandataires, souvent des religieux de leur propre famille. De cette manière, les riches marchands migrants servaient de

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 854 et 855

<sup>2</sup> Ce dernier exemple prouve que les échanges n'étaient pas à sens unique, et que même si le plus souvent, c'était des artistes piémontais qui se rendaient en Savoie, l'inverse pouvait également se produire.

<sup>3</sup> MAISTRE, Chantal et Gilbert, « L'émigration marchande ; l'épanouissement du baroque savoyard », in *Savoie baroque*, Bologne, 1999, p.182.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 196. « Pour mériter le salut éternel, il faut faire la preuve de son désintéressement des biens de ce monde par une abondance de gestes charitables et pieux ».

<sup>5</sup> Cf. catalogue, pp. 598 et 599

modèle au reste de la communauté, à laquelle ils proposaient un exemple fastueux qui s'opposait à la mentalité paysanne plus parcimonieuse<sup>1</sup>.

Les généreux donateurs furent sans doute parfois tentés de se faire représenter directement sur les retables, bien que la Réforme catholique eût proscrit cette pratique. Il y a cependant très peu d'exemples d'un tel usage dans les Alpes de Piémont-Savoie. Les marchands ou les riches familles qui finançaient ces retables trouvaient pourtant des moyens plus ou moins discrets de rappeler leur rôle. À Tignes par exemple, le tableau central est orné d'un écusson aux armes de la famille d'un des donateurs<sup>2</sup>. L'exemple était d'ailleurs donné par de plus grands personnages, comme le marquis de Saint-Maurice qui, à Sainte-Foy-Tarentaise, se fit représenter aux pieds de la Vierge sur le retable dédié à Notre-Dame du Mont-Carmel<sup>3</sup>.

La participation des émigrants ne se limitait pas au financement d'autels secondaires à la gloire de leurs saints patrons. Certains bienfaiteurs choisirent parfois de faire sculpter et dorer à leurs frais des maîtres-autels. À Peisey-Nancroix, le retable principal fut financé par « l'hoirie de Claude Benoît, marchand peiserot fixé à Sandigliano, (...) en Piémont »<sup>4</sup>. Par testament daté du 24 mai 1699, il fit un legs qui permit l'érection de cet autel pour cinq mille florins.

Par ailleurs, les relations entre ces émigrants et les foyers artistiques étrangers permirent à des modèles plus lointains de se répandre dans les montagnes<sup>5</sup>. Dès leur adolescence, les Savoyards empruntaient les routes du négoce et se trouvaient confrontés à

---

<sup>1</sup> MAISTRE, Chantal et Gilbert, « L'émigration marchande : l'épanouissement du baroque savoyard », in *Savoie baroque*, Bologne, 1999, p. 196.

<sup>2</sup> Cf. catalogue, pp. 638 et 639

<sup>3</sup> *Idem*, pp. 546 et 547

<sup>4</sup> MAISTRE, Chantal et Gilbert, « L'émigration marchande : l'épanouissement du baroque savoyard », in *Savoie baroque*, Bologne, 1999, p. 189. Cf. catalogue, pp. 614 et 615

<sup>5</sup> Cette question sera traitée de manière plus détaillée dans la troisième partie du deuxième chapitre, p. 193

d'autres cultures, à des modes de vie différents. Les marchands migrants installés à Turin, en Autriche ou en Bavière, furent enclins à faire reproduire ces modèles en Savoie. Une initiative rare et insolite d'un nommé Jean-Baptiste Périnet mérite à ce titre d'être mentionnée ; cet émigré fit réaliser un retable en Autriche, à Vienne, avant de le faire transporter jusqu'à Megève<sup>1</sup>. Cela occasionna d'ailleurs aussi de curieux transferts de dévotions dans l'autre sens, de la Savoie vers les pays alémaniques : ce fut entre autre de cette manière que le culte de saint François de Sales fut introduit à Vienne.

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 841 et 841

## Chapitre III

### Le retable alpin et ses acteurs

Tout travail artistique, de même que toute activité humaine, fait intervenir les activités conjuguées d'un certain nombre, et souvent d'un grand nombre, de personnes. L'œuvre d'art que nous voyons (...) au bout du compte commence et continue à exister grâce à leur coopération. L'œuvre porte toujours des traces de cette coopération<sup>1</sup>.

Comme toute œuvre d'art, le retable naît de la conjonction de différentes volontés. Plusieurs acteurs interviennent pour commander, concevoir, et enfin exécuter cet objet religieux. Tous n'apparaissent pas explicitement dans les prix-faits, ces contrats passés devant notaire et détaillant entre autres les aspects financiers. Pour autant, cela ne signifie pas qu'ils n'aient joué aucun rôle dans l'édification de ces retables alpins.

L'historien de l'art qui ferait l'histoire des seuls artistes se comporterait comme un historien de l'économie qui ne considérerait comme agents économiques que les producteurs à l'exclusion des consommateurs<sup>2</sup>.

#### I. Les « gens de métier » : sculpteurs, peintres et doreurs

A tout objet artistique correspond un artiste, une personne qui réalise cet objet. Mais ce terme d'artiste mérite avant d'être utilisé d'être défini, ainsi que ceux qui gravitent autour

---

<sup>1</sup> BECKER, Howard S., *Les mondes de l'art*, Californie, 1982, Paris, 1988, p. 27

<sup>2</sup> ARGAN, Giulio Carlo, « La storia dell'Arte », in *Storia dell'Arte*, 1-2, 1969, p. 18, cité par CASTELNUOVO, Enrico, « L'histoire sociale de l'art. Un bilan provisoire », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°5, décembre 1976, p. 71

de lui, créateur, artisan ou fabricant. En 1680, dans son *Dictionnaire Universel*, Antoine Furetière écrit que l'artiste est « l'ouvrier qui travaille avec grand art »<sup>1</sup>. La condition d' « ouvrier » ne suffit donc pas à définir l'artiste, ce dernier est aussi et avant tout quelqu'un qui excelle dans son domaine.

1751, *Encyclopédie*. Artiste : nom que l'on donne aux ouvriers qui excellent dans ceux des arts mécaniques qui supposent l'intelligence ; et même à ceux qui, dans certaines sciences, moitié pratiques, moitié spéculatives, en entendent très bien la partie pratique ; ainsi on dit d'un chimiste qui fait exécuter adroitement les procédés que d'autres ont inventés, que c'est un bon artiste ; avec cette différence que le mot artiste est toujours un éloge dans le premier cas, et que, dans le second, c'est presque un reproche de ne posséder que la partie subalterne de la profession<sup>2</sup>.

Ces quelques lignes mettent l'accent sur la différence entre artiste et artisan. Il ne s'agit pas uniquement d'un problème de vocabulaire, mais bien de la façon de considérer le créateur d'une œuvre. Au terme artiste sont généralement associés les vocables de « talent » ou « création », alors qu'à celui d'artisan ne sont souvent joints que ceux de « fabricant » ou « imitateur ». Il serait vain de chercher ici une réponse générale applicable aux très nombreux spécialistes qui ont collaboré à la réalisation des retables alpins. Il semble dès lors plus pertinent de reprendre l'appellation « gens de métiers », utilisée par Annick-Bogey Rey dans son commentaire du journal d'un sculpteur valsesian. Cette expression permet de regrouper les différents corps de métier mis à contribution lors de la réalisation d'un retable, des charpentiers aux sculpteurs en passant par les peintres et les doreurs. En outre, il s'agit de l'expression la plus adaptée à une évidente réalité : les créateurs de retables ne possédaient

---

<sup>1</sup> FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire Universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes*, tome I, La Haye et Rotterdam, 1690

<sup>2</sup> Cité par HEINICH, Nathalie, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, 2003, p. 285

pas tous les mêmes talents, et si, parmi eux, ont émergé de véritables « créateurs », aux talents manifestes et novateurs, d'autres, bien que très bons « exécutants », ne peuvent prétendre à la même reconnaissance.

## 1. Un travail d'équipe

L'expression « travail d'équipe » a été employée par Annick Bogey-Rey dans son commentaire du *Riche journal d'un artiste pauvre*<sup>1</sup>. Les divers travaux de recherche qui leur sont consacrés ont confirmé la dimension collective de la réalisation des retables alpins, dimension collective qui s'impose à simple vue comme une évidence. La collaboration de plusieurs artistes, aux compétences variées, était indispensable à la réalisation d'une œuvre d'une telle ampleur<sup>2</sup> et d'une telle variété. Différents corps de métiers intervenaient aux différents stades de la production. L'étude approfondie de ces spécialités permettra de mettre en avant les relations entre sculpteurs, peintres, menuisiers, doreurs... et d'évoquer les questions hiérarchiques. Sera ensuite traitée la question de l'atelier, et plus précisément de deux aspects : son fonctionnement d'une part, les avantages et inconvénients de ce type d'organisation sur la production artistique d'autre part.

Œuvre complexe de grande taille réunissant différentes techniques artistiques et donc faisant appel à différents savoir-faire, le retable était donc le produit d'un travail d'équipe. La « tête pensante » de cette opération, c'est-à-dire le maître-sculpteur chargé de la conception de l'œuvre, celui qui signait le prix-fait, déléguait donc une partie des tâches à des artisans plus

---

<sup>1</sup> BOGEY-REY, Annick, « Le commentaire du journal », in *Riche journal d'un artiste pauvre*, Aubenas, 1998, p. 140

<sup>2</sup> Parmi les plus imposants retables du corpus, citons le retable majeur d'Aussois (8 mètres de hauteur et 7 mètres 60 de largeur) et le retable majeur de Montaimont (8 mètres 10 de hauteur et 6 mètres 90 de largeur).

spécialisés. L'intervention de ces différents corps de métiers soulève d'intéressantes questions de hiérarchie et de prééminence de certains « gens de métier » par rapport à d'autres.

Les maîtres-sculpteurs, qui supervisaient la construction des retables, étaient assistés par des aides locaux, menuisiers ou charpentiers, qui préparaient les planches et assemblaient le « fond » du retable. Cette main-d'œuvre locale était vraisemblablement parfois aussi chargée de réaliser des ornements ou des décors secondaires, ce qui explique les différences dans la qualité de l'exécution sur un même retable. En règle générale, ils faisaient aussi appel à des doreurs de profession, pour la plupart italiens<sup>1</sup>, qui intervenaient une fois le travail de peinture et de sculpture achevé. En se basant sur des documents d'archives<sup>2</sup>, Paul Guichonnet confirme cette théorie. Dans un article consacré aux retables de l'église des Barnabites de Bonneville<sup>3</sup>, dans le Faucigny, il affirme que de nombreux artisans locaux participèrent à la réalisation de ces derniers, notamment en fabriquant des colonnes, des chapiteaux ou encore de panneaux de bois non décorés<sup>4</sup>.

Trois sculpteurs collaboraient pour l'exécution d'une statue : l'un était spécialisé dans le travail des têtes ; un deuxième était chargé des corps et des vêtements ; le dernier, des mains, des pieds et des attributs qui permettent d'identifier un saint. Mais il n'y avait pas de spécialisation systématique : le même ouvrier pouvait être affecté à l'un ou l'autre de ces travaux, tout comme il pouvait aussi préparer le bois, le sculpter, le dorer ou le peindre<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> BROCARD, Michelle et Edmond, *Patrimoine baroque religieux en Savoie et Haute-Savoie*, dossier des archives départementales de Chambéry, p. 12

<sup>2</sup> Il se réfère principalement au livre journalier de la maison de Bonneville, tenu par Dom Bonaventura Rosset, conservé aux archives municipales de Bonneville (registre 188).

<sup>3</sup> Le retable du maître-autel est l'œuvre de Nicolas Landol. Réalisé entre le 26 novembre 1678 et le 26 novembre 1679, il fut achevé par un dénommé Bernard le fils.

<sup>4</sup> GUICHONNET, Paul, « Les sculpteurs du retable de Bonneville au XVIII<sup>e</sup> siècle », *L'Allobrogie*, 1944

<sup>5</sup> ROULIER, Fernand, *Un art retrouvé. Eglises et chapelles baroques du diocèse d'Annecy*, tome I, « Voies d'approche », Marseille, 2001, p. 52

La répartition des tâches entre les différents « spécialistes » n'était pas toujours clairement définie. Ainsi, le dessin initial du retable pouvait aussi bien être le fait d'un sculpteur que celui d'un peintre<sup>1</sup>. Parfois même, les maîtres sculpteurs faisaient appel à une personne extérieure au projet pour réaliser les esquisses qui étaient ensuite présentées aux commanditaires<sup>2</sup>. En revanche, seul(s) le ou les maîtres-sculpteurs signaient les prix-faits<sup>3</sup>, et par conséquent prenaient la responsabilité du bon déroulement du chantier. La réputation de certains peintres était au moins aussi grande que celle des sculpteurs avec lesquels ils réalisaient les retables ; il leur fallait donc nécessairement trouver des compromis. Ces peintres n'étaient pas toujours prêts à se plier aux directives d'artistes moins expérimentés qu'eux. Ce fut notamment le cas de la dynastie des Dufour en Maurienne<sup>4</sup>. Forts de leur célébrité locale, ces derniers se trouvaient en situation de quasi monopole. Lorsque les villageois souhaitaient faire réaliser un retable en y insérant un tableau signé Dufour, le sculpteur était tenu de mettre ce dernier en valeur, quels que soient par ailleurs ses propres goûts ou pratiques artistiques. Les trois retables de l'église Saint-Saturnin, à Saint-Sorlin-d'Arves, le retable du maître-autel<sup>5</sup>, le retable du Rosaire<sup>6</sup> et le retable des Carmes<sup>7</sup>, œuvres de Sébastien Rosaz et Jean Symond, sont tous les trois ornés de tableaux de Gabriel Dufour. Malgré un décor relativement chargé, caractéristique des deux maîtres-sculpteurs, ces trois retables accordent une place de choix aux œuvres peintes, qu'ils mettent largement en valeur.

---

<sup>1</sup> BROCARD, Michelle et Edmond, *Patrimoine baroque religieux en Savoie et Haute-Savoie*, dossier des archives départementales de Chambéry, p. 15

<sup>2</sup> GILARDI, Giuseppe A., *Riche journal d'un artiste pauvre*, Aubenas, 1998. Gilardi raconte qu'il a commandé certains dessins au directeur de l'école de dessin de Varallo, ou qu'il a fait appel à l'un de ses amis, le peintre Schirra.

<sup>3</sup> Voir plus loin l'exemple du contrat passé entre le sculpteur Pierre Gualaz et les menuisiers Chabert et Pignard. ROBBE, Marie-Agnès, *Les retables de bois sculptés axu XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Chambéry, 1939

<sup>4</sup> KICHENAMA, Sylvaine, *Les Dufour, cinq peintres mauriennais des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, TER Histoire, Université de Savoie, 1980, dactyl., 185 p.

<sup>5</sup> Cf. catalogue, pp. 486 et 487

<sup>6</sup> *Idem*, pp. 526 et 527

<sup>7</sup> *Ibid*, pp. 444 et 445

Lorsque les sculpteurs avaient achevé la taille de la ou des pièces de bois, à leur convenance, c'était au tour des doreurs d'intervenir. On possède très peu de renseignements sur ces derniers, à peine quelques noms. Il n'était pas rare que des sculpteurs s'essayent eux-mêmes à la dorure<sup>1</sup>, soit afin de diminuer les coûts de production des retables, soit pour augmenter leur propre bénéfice, soit parce qu'ils n'avaient pu trouver de spécialistes à qui confier cette tâche.

Un contrat passé entre un maître-sculpteur et deux menuisiers a été publié par Marie-Agnès Robbe<sup>2</sup>. Daté du 4 juin 1702, dressé par un notaire de Moûtiers, cet acte fut signé par le sculpteur Pierre Gualaz et deux menuisiers, Chabert et Pignard. L'association envisagée par les trois hommes fut scrupuleusement définie, afin d'éviter toute difficulté ultérieure. Dans ce contrat, tous trois s'engagèrent donc, d'une part à exécuter ensemble « tous les travaux qu'ils [feraient] tant en sculpture, menuiserie, qu'autrement », d'autre part à mettre en commun tous les matériaux employés, et, les travaux finis, à se partager les éléments restants. Maître Gualaz, reconnu en tant que « directeur de fabrique », pouvait mener seul les négociations avec les commanditaires et signer les prix-faits, à condition d'en référer, avant accord définitif, à ses associés. Ce contrat prouve que ce type d'association n'était pas lié à la réalisation d'un seul retable. Il s'agissait bien d'un système organisé, d'un mode de fonctionnement rationnel tenant compte des réalités de fabrication et de gestion.

Les ateliers auxquels étaient confiées les commandes de retables, et qui regroupaient sculpteurs, peintres, doreurs et menuisiers, se trouvaient le plus souvent dans les villes, en

---

<sup>1</sup> Le sculpteur Giuseppe Gilardi évoque régulièrement dans son journal les travaux de dorure qu'il a été amené à effectuer dans les différentes paroisses auxquelles il a proposé ses services. « Puis j'allais à Peisey où M. le Curé m'a accueilli gentiment et il m'a fait un contrat pour redorer de nouveau le maître-autel, un travail compliqué dans lequel il y avait soixante figures ». GILARDI, Giuseppe A., *Riche journal d'un artiste pauvre*, Aubenas, 1998, p. 65

<sup>2</sup> ROBBE, Marie-Agnès, *Les retables de bois sculptés aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Chambéry, 1939

particulier près des sièges épiscopaux, à Annecy, Moûtiers, Aoste ou encore Saint-Jean-de-Maurienne<sup>1</sup>. Les « gens de métier » occupaient ainsi une position géographique privilégiée, très centrale, qui leur permettait de se déplacer d'un chantier à l'autre, au gré des commandes. La fabrication de retables nécessitait la présence d'une équipe importante, disposant des outils adaptés nécessaires à la réalisation, entre autre, des colonnes torsées. Ces ateliers jouaient un rôle économique important, et constituaient une source de richesse pour la ville qui les abritait et qui leur offrait de s'installer à des conditions avantageuses. Les retables étaient ainsi fréquemment réalisés dans des ateliers en ville, avec de plus grandes facilités que dans les villages, avant d'être transportés et mis en place dans les églises auxquelles ils étaient destinés<sup>2</sup>.

Dans certaines vallées, l'existence d'artistes originaires de la région permettait néanmoins aussi l'implantation d'ateliers locaux dans des villages de moins grande importance. C'est le cas notamment dans la Valsesia ou en Maurienne<sup>3</sup>.

Ce fonctionnement en équipe nécessitait une planification rigoureuse des commandes, afin de répartir au mieux les tâches tout au long de l'année.

Ainsi un ou deux membres vont dorer un travail antérieur alors que les autres « font le bois » sur un autre chantier<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Le cas de Moûtiers a été particulièrement bien étudié. Se référer à l'article de Jean-Paul BERGERI, « Moûtiers, foyer culturel au XVII<sup>e</sup> siècle », in *Arts et Artistes en Savoie, Actes du XXXVII<sup>e</sup> Congrès des Sociétés Savantes de Savoie*, Thonon-les-Bains, 19 et 20 septembre 1998, Saint-Just-la-Pendue, 2000, pages 481 à 489

<sup>2</sup> Le retable du maître-autel de la chapelle du village de Montgirod, en Tarentaise, fût transporté depuis Macôt par son sculpteur, André Martel, comme l'indique le prix-fait. Archives diocésaines de Moûtiers, série 7Y, dossier 4

<sup>3</sup> Cf. dynastie des Clappier à Bessans

<sup>4</sup> BOGEY-REY, Annick, « Le commentaire du journal », in *Riche journal d'un artiste pauvre*, Aubenas, 1998, p. 142

Cette organisation sous forme d'ateliers, à même de satisfaire à des commandes de grande envergure, facilitait aussi la transmission des savoirs et permettait de former de nouvelles générations d'artistes.

Ecoles très modestes, limitées à des ateliers où le petit artisan un peu doué vient, moyennant contrat, apprendre le métier, prendre un « style » auquel il restera fidèle ou qu'il perfectionnera suivant ses qualités personnelles, mais qui conservera cependant un savoir-faire et des procédés permettant de reconnaître le ou les maîtres qui le formèrent<sup>1</sup>.

Un autre avantage de ce fonctionnement en « réseau » était de permettre la transmission des informations. Les Valsesians, organisés en communautés très soudées, échangeaient ainsi des nouvelles, aussi bien pratiques que professionnelles, allant de l'ouverture d'un nouveau chantier aux chemins à emprunter pour parcourir la montagne et franchir les cols. « Il ne semble pas exister de concurrence entre eux », affirme Annick Bogey-Rey. « Au contraire un sculpteur confirmé, s'il a suffisamment de travail, en laisse volontiers un peu à des compatriotes débutants »<sup>2</sup>.

Alors qu'au départ c'est très certainement l'œuvre qui imposa la structure de production, au fil du temps, l'existence même de cette organisation comprenant sculpteurs, peintres, charpentiers, menuisiers, doreurs, a pu engendrer une surenchère dans la sophistication des retables. En effet, la réalisation de retables de plus en plus monumentaux nécessitait l'emploi d'artistes et d'artisans qualifiés de plus en plus nombreux. Mais une fois

---

<sup>1</sup> VESCO, Emile, « L'art en Savoie », in *Visages de la Savoie*, Paris, 1949, p. 183

<sup>2</sup> BOGEY-REY, Annick, « Le commentaire du journal », in *Riche journal d'un artiste pauvre*, Aubenas, 1998, p. 142

formés, ces maîtres-sculpteurs et leurs associés recherchaient de nouvelles commandes d'autels, susceptibles de leur procurer du travail pour plusieurs années<sup>1</sup>.

## 2. Formation, culture, apprentissage

Très peu de renseignements sont parvenus jusqu'à nous sur la façon dont étaient formés les artistes, et notamment les sculpteurs, qui réalisèrent les retables alpins. *Le riche journal d'un artiste pauvre*, écrit par Giuseppe A. Gilardi vers 1848<sup>2</sup>, bien que postérieur à la période étudiée ici, constitue cependant une source précieuse d'informations de première main. Dans ce texte, à la fois carnet de voyage et mémoire, Gilardi, Valsesian d'origine, révèle à travers son propre exemple ce qu'était la vie d'un sculpteur itinérant. Il met en avant l'importance de l'apprentissage et de la formation des futurs artistes. Les jeunes gens qui se destinaient au métier de sculpteur apprenaient les rudiments de cet art auprès des anciens, entre autre pendant la saison d'hiver, peu propice à d'autres activités. Cette tradition, qui selon Gilardi avait déjà cours aux siècles précédents, permettait un premier apprentissage dans un cadre familial. Vers l'âge de douze ans, les jeunes garçons se mettaient à accompagner leurs pères dans leurs « tournées », afin de découvrir le métier. Une formation plus officielle était ensuite jugée nécessaire<sup>3</sup>, les futurs artistes devaient apprendre leur métier auprès d'artistes confirmés.

---

<sup>1</sup> La réalisation d'un retable de maître-autel nécessitait au moins une année de travail, rarement moins. Le travail pouvait cependant parfois durer deux à trois ans.

<sup>2</sup> GILARDI, Giuseppe A., *Riche journal d'un artiste pauvre*, traduit et présenté par BOGEY-REY, Annick, Aubenas, 1998

<sup>3</sup> « S'il [le jeune élève] a quelques talents les parents paieront un maître d'apprentissage », BOGEY-REY, Annick, *op. cit.*, p. 136

La *butéja* ou *bottega* fut un centre fondamental pour l'apprentissage des arts mineurs et, plus école qu'atelier, permit aux adolescents les plus doués de développer leurs dons dans une atmosphère familiale<sup>1</sup>.

Les jeunes gens les plus talentueux et les plus ambitieux pouvaient quant à eux tenter d'intégrer un « *laboratorio* » réputé, à Turin, pour couronner [leur] formation »<sup>2</sup>.

Cette formation, qui débute d'abord au sein de la famille avant de prendre une dimension plus officielle, explique que se soient ainsi constituées de véritables dynasties d'artistes, jalouses de leurs techniques, de leurs talents et de leurs prérogatives.

Pour accéder aux techniques, il faut impérativement être accepté comme apprenti par un *patron* qui est rémunéré pour cela et s'insérer dans une équipe. Cette cooptation explique la spécialisation de chacun des villages de la vallée. Lorsqu'on détient un savoir-faire, on ne le délivre qu'à l'intérieur de la « tribu », les « étrangers » en sont exclus<sup>3</sup>.

Le travail du sculpteur ne se limitait pas à la réalisation de retables. Pour survivre, il lui arrivait régulièrement d'effectuer de menus travaux de nettoyage ou de restauration<sup>4</sup>. Cette pratique se révèle doublement intéressante. D'une part, elle explique qu'on reconnaisse parfois la « griffe » d'un artiste sur un retable dont il n'est pas l'auteur, mais dont il a pu être amené à retoucher ou à remplacer une sculpture à un moment donné. D'autre part elle prouve que les artistes connaissaient parfaitement les œuvres de leurs prédécesseurs, qu'ils remaniaient régulièrement, et par lesquelles ils pouvaient être influencés lorsqu'ils réalisaient

---

<sup>1</sup> BOGEY-REY, Annick, « Le commentaire du journal », in *Riche journal d'un artiste pauvre*, Aubenas, 1998, p. 126-127

<sup>2</sup> *Idem*, p. 136

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 137

<sup>4</sup> GILARDI, Giuseppe A., *Riche journal d'un artiste pauvre*, Aubenas, 1998

leurs propres ouvrages, même si, « au terme du parcours, au moment de la fabrication, l'artiste, même en imitant, restait maître de l'invention (...) »<sup>1</sup>.

La formation des peintres, bien moins documentée, présentait sans doute beaucoup de similitudes avec celle des sculpteurs. La meilleure preuve en est l'existence de dynasties de peintres, qui prouve que la transmission familiale avait cours aussi chez cette catégorie d'artistes. Les Dufour, artistes mauriennais, en sont le meilleur exemple<sup>2</sup>. En Valsesia existaient des écoles de dessins, en particulier à Varallo, où les jeunes gens se destinant à une carrière de peintre pouvaient débiter leur apprentissage<sup>3</sup>.

### 3. Les grands noms : célébrités locales, dynasties et intervenants extérieurs

Il serait fastidieux d'énumérer ici les noms de tous les sculpteurs qui pendant deux siècles parcoururent les Alpes de Piémont-Savoie pour peupler les églises de retables polychromes. Certains d'entre eux méritent néanmoins d'être évoqués un peu plus longuement, soit parce que leur contribution à cet art alpin s'avéra particulièrement conséquente, soit parce que les modèles qu'ils créèrent et les innovations qu'ils proposèrent marquèrent leurs successeurs au point de s'imposer comme la meilleure réponse, celle méritant d'être systématiquement reprise.

Le premier de ces créateurs de retables, celui dont les modèles firent de multiples émules, avait pour nom François Cuénot (1618-1689). Originaire de Franche-Comté, formé à

---

<sup>1</sup> MENARD, Michelle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 15

<sup>2</sup> KICHENAMA, Sylvaine, *Les Dufour, cinq peintres mauriennais des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, TER Histoire, Université de Savoie, 1980, dactyl., 185 p.

<sup>3</sup> TESTORI Giovanni et STEFANI PERRONE Stefania, *Artisti del legno. La scultura in Valsesia dal XV al XVIII secolo*. Borgosesia, 1985

Fribourg, il s'installa à Chambéry à partir de 1662. Nommé architecte et sculpteur de Son Altesse Royale le duc de Savoie, il réalisa plusieurs ouvrages de génie civil, routes, ponts et digues. Il est l'auteur de très nombreux retables alpins, et notamment tarins, dont beaucoup ont malheureusement été détruits, déplacés ou remaniés. Parmi ceux encore en place dans les églises savoyardes, citons le retable du maître-autel de l'église Saint-Maxime à Beaufort<sup>1</sup>, le retable du maître-autel de l'église Saint-Laurent à La Côte-d'Aime<sup>2</sup>, le retable de saint Michel de l'église Saint-Sigismond à Champagny-en-Vanoise<sup>3</sup>, le retable du Rosaire de l'église Saint-Martin à Villargerel<sup>4</sup>, ou encore le retable du maître-autel de l'église Saint-Maurice à Orelle<sup>5</sup>.

Marqué par des œuvres françaises, allemandes et italiennes, [François Cuénot] sort du modèle unique « italien » ; il peut être considéré dans [ces] régions comme « chef de file » surtout dans le domaine de la sculpture<sup>6</sup>.

La position officielle de cet artiste à la cour de Savoie, ainsi que la publication en 1659 à Annecy de son *Livre d'architecture*, firent rapidement de lui une référence absolue pour les maîtres-sculpteurs qui officiaient en Tarentaise et en Maurienne, leur rendant difficile la tâche de se détacher de ses œuvres et de trouver leur propre style. Son influence fut moins manifeste en Haute-Savoie, et beaucoup plus légère dans le Val d'Aoste.

La Maurienne abrita pendant près de deux siècles une longue lignée de sculpteurs, les Clappier, originaires de Bessans. Cette dynastie de sculpteurs se trouva pendant de nombreuses décennies en position de quasi-monopole, ses membres n'acceptant que très

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 766 et 767

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 648 et 649

<sup>3</sup> *Ibid*, pp. 588 et 589

<sup>4</sup> *Ibid*, pp. 726 et 727

<sup>5</sup> *Ibid*, pp. 478 et 479

<sup>6</sup> HUDRY, Marius, *En Tarentaise sur les chemins du baroque*, Bologne, 1999, p. 323

rarement de former des élèves extérieurs à la famille et veillant à empêcher tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle l'installation dans la vallée de sculpteurs piémontais. Peu de retables réalisés par les Clappier ont survécu aux destructions révolutionnaires et aux outrages du temps. Parmi ceux-ci, citons le retable du Rosaire de l'église de Lanslevillard<sup>1</sup>, œuvre du fondateur de la lignée, Jean Clappier. Son neveu Antoine réalisa en 1666 le retable des Carmes de l'église de Bessans<sup>2</sup>. Benoît Clappier, fils d'Antoine, est quant à lui l'auteur du retable de saint Antoine de l'église de Lanslevillard<sup>3</sup>.

L'empreinte des Clappier en Maurienne fut très forte. La grande majorité des sculpteurs qui travaillèrent dans cette vallée alpine furent formés par eux, directement comme Claude Rey et son fils Jean Rey<sup>4</sup>, élèves de Jean Clappier, ou Sébastien Rosaz<sup>5</sup>, lui-même élève de Jean Rey.

Une autre dynastie de sculpteurs, piémontaise celle-là, mérite d'être ici évoquée. Il s'agit des Gilardi, originaires de Campertogno dans la Valsesia, et dont l'un des membres écrivit le fameux *Journal*<sup>6</sup>, importante source de renseignements sur la vie des maîtres-sculpteurs alpins. La tradition fait remonter l'origine de cette lignée à 1510<sup>7</sup>. L'existence d'un Gilardi sculpteur de retables est attestée dans le Val d'Aoste, avec la réalisation par les frères Giovanni et Giuseppe du retable majeur d'Issime<sup>8</sup>. Des membres de la famille Gilardi ne tardèrent pas à traverser les Alpes afin d'exercer leur talent dans les vallées savoyardes. L'un d'entre eux, sans doute Giovanni Battista Gilardi, exécuta le retable du maître-autel de l'église

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 520 et 521

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 440 et 441

<sup>3</sup> *Ibid*, pp. 406 et 407

<sup>4</sup> Ils réalisèrent ensemble le retable du maître-autel de l'église de Termignon. *Ibid*, pp. 464 et 465

<sup>5</sup> Auteur entre autre des retables majeurs de Beaune, Montaimont, Sainte-Marie-de-Cuines ou Saint-Sorlin d'Arves. *Ibid*, pp. 456 et 457, 470 et 471, 462 et 463, 486 et 487

<sup>6</sup> GILARDI, Giuseppe A., *Riche journal d'un artiste pauvre*, traduit et présenté par BOGEY-REY, Annick, Aubenas, 1998

<sup>7</sup> BOGEY-REY, Annick, *op. cit.*, p. 129

<sup>8</sup> Cf. catalogue, pp. 250 et 251

de Fontcouverte en 1715<sup>1</sup>. Giuseppe Gilardi réalisa entre 1778 et 1781 le retable majeur et les deux retables latéraux de Saint-Nicolas-la-Chapelle<sup>2</sup>, probablement avec l'aide de son fils, Giovanni Battista, auquel fut commandé quelques années plus tard, vers 1780-1790, le retable du maître-autel de Flumet<sup>3</sup>.

Outre les membres de la famille Gilardi, de nombreux Valsesians exercèrent leur art aussi bien dans le Val d'Aoste qu'en Tarentaise, en Maurienne ou dans le Faucigny. Parmi eux, Jacques-Antoine Todesco, Jean-Baptiste Gualaz, Jean-Marie Molino ou encore Joseph-Marie Martel, qui à eux quatre réalisèrent entre 1677 et 1738 treize retables tarins.

L'une des premières œuvres de Jacques-Antoine Todesco fut le retable du maître-autel de l'église de Granier<sup>4</sup>, en Tarentaise, daté de 1677. Ce maître-sculpteur originaire d'Alpe Collico exécuta la même année le retable majeur des Allues<sup>5</sup>, puis le retable de saint Jean-Baptiste de Peisey-Nancroix<sup>6</sup>. Satisfaits de son travail, les habitants de Peisey-Nancroix lui confièrent quelques années plus tard, en collaboration avec Jean-Baptiste Gualaz, son compatriote, la charge de réaliser le retable majeur de leur église<sup>7</sup>. Les retables exécutés par Jacques-Antoine Todesco, et plus particulièrement le retable majeur de Peisey-Nancroix, inspirèrent par la suite de nombreux maîtres-sculpteurs alpins, notamment le chambérien Jacques Clérant, auteur du retable du maître-autel de Champagny-en-Vanoise<sup>8</sup>, daté de 1710.

Jean-Baptiste Gualaz, né à Campertogno, fut longtemps considéré comme un simple menuisier, travaillant toujours en association avec des sculpteurs plus talentueux que lui. Bien qu'il ait collaboré avec Jean-Marie Molino, Jacques-Antoine Todesco puis Jacques Clérant, le

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 460 et 461

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 910 et 911, 918 et 919, 934 et 935

<sup>3</sup> *Ibid*, pp. 938 et 939

<sup>4</sup> *Ibid*, pp. 624 et 625

<sup>5</sup> *Ibid*, pp. 652 et 653

<sup>6</sup> *Ibid*, pp. 568 et 569

<sup>7</sup> *Ibid*, pp. 614 et 615

<sup>8</sup> *Ibid*, pp. 672 et 673

fait que son nom apparaisse sur les prix-faits montre que sa contribution était aussi importante que celle de ses partenaires<sup>1</sup>.

Jean-Marie Molino, sculpteur originaire de Campertogno, travailla aussi souvent seul qu'en association avec ses compatriotes Jacques-Antoine Todesco et Jean-Baptiste Gualaz. En compagnie du premier, il réalisa entre 1680 et 1683 le retable du maître-autel de l'église de Sollières<sup>2</sup>, et avec l'aide du second, le retable de saint Joseph de la cathédrale de Moûtiers, détruit pendant la Révolution. Jean-Marie Molino est aussi l'auteur du retable du Rosaire de Saint-Jean-de-Belleville<sup>3</sup>, du retable majeur du sanctuaire Notre-Dame-de-la-Vie à Saint-Martin-de-Belleville<sup>4</sup>, du retable du maître-autel et du retable du Rosaire de l'église de Nâves<sup>5</sup>, et des retables du maître-autel, du Rosaire et de saint Antoine de l'église de Saint-Bon<sup>6</sup>.

Joseph-Marie Martel, né à Campertogno, réalisa dans sa vallée natale le retable du Rosaire de l'église de Molliat<sup>7</sup>, entre 1710 et 1720. Il s'installa par la suite en Tarentaise, où il réalisa le retable majeur et le retable du Rosaire de l'église d'Hauteville-Gondon<sup>8</sup>, le retable de Notre-Dame des Sept Douleurs de l'église de Peisey-Nancroix<sup>9</sup>, ainsi que le retable majeur et probablement les retables latéraux du sanctuaire Notre-Dame-des-Vernettes<sup>10</sup>.

---

<sup>1</sup> « L'an mil sept cent et le jour second du mois d'août, par devant moi notaire ducal royal soussigné et présents : les témoins bas nommés personnellement se sont établis et constitués honorable Mauris fils de feu honorable Pierre Merlon et honorable George fils de feu Martin Garçon fieux agissants tant à leurs noms que d'honorables Michel [ ? ] et Sébastien [ ? ] de la paroisse de Peisey (...) donnent et baillent à tâche et prix-fait à honorable Jacques Antoine fils de feu Jean Pierre Todesco, et à honorable Jean Baptiste fils de feu Pierre Gualaz tous deux maîtres sculpteurs, le dit Todesco de la paroisse d'Alpe et le dit Gualaz de la paroisse de Campertogno et tous deux de la diocèse de [ ? ] présents et acceptants pour eux et les leurs, et [ ? ] de l'un pour l'autre [ ? ] d'eux seuls [ ? ] et pour le tout sans division ou discussion au bénéfice de laquelle ils renoncent par serment, en premier lieu de faire le retable du maître-autel de l'église paroissiale dudit Peisey ». Prix-fait du retable majeur de l'église paroissiale de la Trinité, Peisey-Nancroix, 2 août 1700. Archives diocésaines de Tarentaise, Moûtiers, série 7Y, dossier 3.

<sup>2</sup> Cf. catalogue, pp. 468 et 469

<sup>3</sup> *Idem*, p. 714 et 715

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 674 et 675

<sup>5</sup> *Ibid*, pp. 666 et 667, 732 et 733

<sup>6</sup> *Ibid*, pp. 626 et 627, 696 et 697, 554 et 555

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 68 et 69

<sup>8</sup> *Ibid*, pp. 650 et 651, 718 et 719

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 544 et 545

<sup>10</sup> *Ibid*, pp. 678 et 679, 572 et 573, 590 et 591

Le cas de ces quatre maîtres-sculpteurs s'avère particulièrement intéressant parce qu'il illustre la perméabilité des vallées alpines. Nés dans une vallée piémontaise, ces sculpteurs n'hésitèrent pas à se déplacer jusqu'aux vallées savoyardes, dont certains furent d'ailleurs pratiquement chassés<sup>1</sup>, afin d'y faire carrière, et parfois même de s'y établir définitivement<sup>2</sup>.

## II. Les communiers et la commande

« La naissance du retable paroissial est l'affaire de la communauté » affirme Michelle Ménard<sup>3</sup>. Les retables alpins étaient bien sûr réalisés par des gens de métiers, d'origines et de compétences variées. Mais l'initiative de ces réalisations ne leur appartenait pas. Ils agissaient comme des prestataires, au service de ceux qui avaient voulu ces retables et à qui ils étaient liés par contrat : les membres des communautés paroissiales.

Il semble (...) normal que la commune, née au sein d'une institution paroissiale dont il est longtemps difficile de la distinguer, tente de se révéler à elle-même en inaugurant la longue série de ses réalisations matérielles par l'aménagement des bâtiments les plus symboliques de la vie paroissiale<sup>4</sup>.

Les communiers, qui représentaient l'ensemble de la communauté, étaient chargés de veiller à la bonne marche des affaires aussi bien laïques que religieuses. Propriétaires, chefs

---

<sup>1</sup> Jean-Marie Molino et Jacques-Antoine Todesco ne réalisèrent en Maurienne qu'un seul retable, celui de Sollières, avant d'être poussés dehors par le clan des Clappier.

<sup>2</sup> Jacques-Antoine Todesco épousa une jeune fille de Granier, en Tarentaise. Les héritiers de Jean-Marie Molino demeurèrent en Savoie, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle où plusieurs de leurs descendantes épousèrent des Gilardi de Campertogno..

<sup>3</sup> MENARD, Michelle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 117

<sup>4</sup> BERTHIER, Bruno, « Le chantier paroissial à l'âge d'or des communautés villageoises », in *Savoie baroque*, Bologne, 1998, p. 96

de famille, veufs ou célibataires, leur seule obligation était de posséder un bien sur le territoire de la commune. Ils disposaient d'une certaine autonomie qui leur permettait de gérer au mieux les différentes questions paroissiales. Comme près de soixante-dix pour cent des terres jouissaient d'un statut collectif, les communiens étaient en outre chargés de les faire fructifier, les revenus étant partagés entre tous les habitants de la paroisse. Choisis parmi les hommes les plus riches et les plus influents de la communauté, ces communiens étaient au XVII<sup>e</sup> siècle assistés par des « procureurs des œuvres pies », notables auxquels était confiée la tâche de veiller à l'entretien des édifices religieux de la paroisse, qui assistaient aux visites pastorales et n'hésitaient pas à prélever des cotisations exceptionnelles pour faire reconstruire et réparer « leur » église. Ces procureurs, élus par les paroissiens, furent peu à peu, au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, remplacés par des syndics professionnels.

Les communiens, qui passaient commande aux artistes et discutaient avec eux des conditions de réalisation des retables, devaient, avant même d'imposer leur volonté, trouver entre eux un terrain d'entente. Néanmoins, même s'ils se mettaient généralement d'accord sur la quantité d'anges dorés ou polychromes qu'ils souhaitaient voir apparaître sur leur retable – le plus souvent autant que ce dernier pouvait en contenir –, ils ne l'étaient pas toujours sur les saints à représenter, chacun faisant intervenir ses dévotions personnelles. Enrico Castelnuovo définit d'ailleurs le commanditaire – rôle tenu ici par les communiens – comme étant une sorte de « régisseur », « celui qui établit, en fonction des intérêts et de la culture de son groupe, une véritable « stratégie des images » »<sup>1</sup>.

Leur rôle de bailleurs de fonds mettait les communiens en position de force. Le prix d'un retable pouvait énormément varier en fonction de sa taille, de la quantité de sculptures destinées à l'orne, de la réputation et du niveau de compétences du maître-sculpteur chargé

---

<sup>1</sup> CASTELNUOVO, Enrico, « L'histoire sociale de l'art. Un bilan provisoire », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°5, décembre 1976, p. 70

de sa réalisation. La même année, en 1760, les trois retables des Contamines-Montjoie ne coûtèrent à leurs commanditaires que 1.400 florins, alors que 1.920 florins<sup>1</sup> furent nécessaires à la réalisation du retable du maître-autel de Seythenex. Néanmoins, malgré ces disparités, la réalisation du retable du maître-autel revenait souvent aussi cher aux communiens que la reconstruction ou la restauration de l'église elle-même<sup>2</sup>. « Les chefs de famille s'engageaient jusque sur leurs biens propres à rétribuer l'artiste et à le régler grâce à une quête faite dans toute la paroisse, ou au produit de la boîte des Âmes »<sup>3</sup>, urne dans laquelle les paroissiens déposaient de l'argent destiné aux rachats des âmes du Purgatoire. A cette rémunération en argent s'ajoutait le logement et l'entretien des ouvriers, assurés gratuitement par les paroissiens, ainsi que la fourniture de certaines matières premières, comme le bois, les couleurs ou la feuille d'or<sup>4</sup>. L'étude du prix-fait du maître-autel de l'église de Rognaix en Tarentaise illustre la répartition de l'apport des matériaux entre les artistes et les communiens, qui n'était pas toujours au détriment des communiens. Les sculpteurs, Claude-Antoine Marin et Jacques Clérant, « acceptant pour eux et les leurs, a scavoir de faire à leurs propres fraicts et despens le retable du maistre hautel de lesglise ducdit rougnaix », tandis que les « les dicts communiens seront tenus fournir tout le bois, aix plattons et clauz que sera requis et necessaire pour faire le dict travail avec deux chambres »<sup>5</sup>. Autrement dit, les communiens s'engageaient à loger les deux artistes et à leur offrir le bois nécessaire à la réalisation du retable, mais leur imposaient de fournir les couleurs et l'or, et de rémunérer les artisans qui travailleraient avec eux.

---

<sup>1</sup> ROULIER, Fernand, *Un art retrouvé. Eglises et chapelles baroques du diocèse d'Annecy*, tome I, « Voies d'approche », Marseille, 2001, p. 100

<sup>2</sup> Rappelons ici qu'une vache coûtait alors environ 40 florins, le prix d'un retable équivalait à celui d'un beau troupeau.

<sup>3</sup> CHAVOUTIER, Lucien, « La Savoie Baroque », in *L'histoire en Savoie*, Société savoisienne d'Histoire et d'Archéologie, n° spécial, Chambéry, 1980, p. 17.

<sup>4</sup> La fourniture de ces matériaux pouvait revenir fort cher aux communiens, surtout lorsqu'ils avaient évalué les besoins *a minima*. « Comme nous avions utilisé plus d'or que ce qu'ils avaient cru, ils étaient perdants ; nous leur avons fait voir le numéro des feuillets que nous avions employés », GILARDI, Giuseppe A., *Riche journal d'un artiste pauvre*, Aubenas, 1998, p. 71

<sup>5</sup> Prix-fait du 24 août 1698, cité par ROBBE, Marie-Agnès, *Les retables de bois sculpté en Tarentaise aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Chambéry, 1939

Et puis, toujours, ils [les communiens] donnèrent de leur temps, de leurs biens, de leur peine pour un sanctuaire qui était le leur<sup>1</sup>.

Enrico Castelnuovo affirme que « la présence simultanée, dans une série de centres urbains, d'un pouvoir communal et d'un pouvoir épiscopal qui, parfois alliés, plus souvent affrontés, [permet] l'existence pour un temps considérable d'une commande artistique double, laïque et ecclésiastique »<sup>2</sup>. Forts de la certitude que celui qui finance est en dernier recours le seul et unique décideur, les communiens n'hésitèrent pas à imposer leur volonté, y compris à leurs évêques. C'est en tout cas ce que suggère l'étude des prix-faits et des dessins préparatoires. Ces contrats indiquent en effet que les dessins étaient signés par un responsable religieux, parfois l'évêque ou l'archevêque, qui donnait de cette manière son accord à la réalisation du retable concerné. Pourtant, cela n'empêchait pas les communiens d'apporter à ce dessin des modifications de dernière minute, mentionnées sur le prix-fait, mais en aucun cas validées par la hiérarchie ecclésiastique<sup>3</sup>.

Les communiens devaient aussi trouver un certain équilibre avec les artistes auxquels ils passaient commande. Ces derniers possédaient une expérience et un savoir-faire qui leur donnaient une autorité certaine, mais pas toujours suffisante face à des montagnards aux

---

<sup>1</sup> ROULIER, Fernand, *Un art retrouvé. Eglises et chapelles baroques du diocèse d'Annecy*, tome I, « Voies d'approche », Marseille, 2001, p. 16

<sup>2</sup> CASTELNUOVO, Enrico, et GINZBURG, Carlo, « Domination symbolique et géographie artistique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, année 1981, volume 40, numéro 1, p. 52

<sup>3</sup> Cette habitude d'imposer une volonté locale aux autorités religieuses n'était pas récente, et s'étendait à d'autres domaines que l'art religieux. Frédéric Mouthon rapporte qu'au XV<sup>e</sup> siècle à Beaufort, la communauté voulut imposer à la tête de l'église Saint-Maxime un prêtre originaire de la vallée. S'opposant aux religieux de l'abbaye de Saint-Maurice-d'Agaune, dans le Valais, légalement responsables de l'église de Beaufort, les villageois obtinrent que leur curé fût à l'avenir officiellement désigné par les syndics, les conseillers et les principaux chefs de famille de la communauté. MOUTHON, Fabrice, « Circonscriptions religieuses, territoire et communautés dans les Alpes médiévales (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) : une spécificité montagnarde ? », in *Reti Medievali Rivista*, Florence, juillet-décembre 2006, p. 16

exigences affirmées. La lecture des prix-faits est révélatrice de cette volonté des commanditaires villageois d'imposer leur volonté.

Les dits prix-factaires feront une sainte trinité en sculpture au milieu (...) feront l'Enfant Jésus embrassant sa croix habillé en or et la croix dorée et la nudité et chevelure couleur naturelle, et à côté dudit dôme feront deux grandes statues l'une de sainte Catherine et l'autre de saint Jean-Baptiste leurs habits dorés et argentés avec la laque fine dessus, et aux deux contre retables ajoutés aux deux côtés du retable feront les statues de saint Pierre et saint Paul leurs habits dorés et argentés avec la laque fine dessus, et dans le vide des piédestaux des dites statues sera représentée l'Annonciation à demi-relief<sup>1</sup>.

Peu de choses étaient laissées au hasard par les communiens, qui intervenaient à toutes les étapes de la réalisation du retable, depuis la technique employée, jusqu'à l'utilisation des matériaux en passant par les personnages représentés. Les requêtes de ces bailleurs de fonds étaient très précises, et les artistes devaient s'y conformer s'ils désiraient obtenir la complète rémunération qui leur avait été promise. Néanmoins, sculpteurs et peintres, habitués à travailler dans ces régions de montagne et à traiter avec les villageois, étaient aussi habiles à proposer des projets qui puissent satisfaire aux exigences des communiens<sup>2</sup>.

Dans un système de mécénat qui fonctionne bien, les artistes et les mécènes adhèrent à des conventions et une esthétique communes, grâce à quoi ils peuvent coopérer à la production d'une œuvre, le mécène apportant le soutien financier et les directives tandis que l'artiste apporte la créativité et le travail d'exécution<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Prix-fait du maître-autel de l'église paroissiale de Peisey-Nancroix, 1700. Archives diocésaines, série 7Y, dossier 4.

<sup>2</sup> « [Dans] une situation d'autarcie artistique comme celle des paysans, la tendance à l'innovation est pratiquement nulle ». CASTELNUOVO, Enrico, et GINZBURG, Carlo, « Domination symbolique et géographie artistique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, année 1981, volume 40, numéro 1, p. 54

<sup>3</sup> BECKER, Howard S., *Les mondes de l'art*, Californie, 1986, Paris, 2006, p. 122

### III. Le rôle du pouvoir religieux

Un des devoirs les plus essentiels des Ecclésiastiques envers Dieu est d'être comme le Roi prophète, dévoré du zèle de la maison de Dieu, d'en aimer la beauté et d'en procurer l'ornement, avec d'autant plus de soin que le culte extérieur a une force particulière pour exciter la dévotion intérieure des fidèles<sup>1</sup>.

Les directives du Concile de Trente (1545-1563), qui eurent une influence plus ou moins directe sur l'art religieux des pays catholiques, mirent un certain temps à s'imposer dans les Alpes. Victor-Amédée II eut avec le Saint-Siège de nombreux démêlés, obéissant en cela à une longue tradition d'indépendance et d'autonomie. Néanmoins, se voulant avant tout à la tête d'un Etat catholique, les princes de Savoie encouragèrent de manière générale le respect de ces directives.

Parfois directement, souvent de manière plus subtile, les représentants du pouvoir religieux en Piémont et en Savoie contribuèrent au développement de cet art religieux que représente la production de retables.

Les ruraux auraient pu (...) consacrer leur temps, leur peine et leur argent à autre chose qu'à la construction d'églises. S'ils le firent, c'est parce qu'on les en persuada et qu'ils se laissèrent convaincre<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Constitutions et Instruction synodales de Saint-François de Sales, évêque et prince de Genève, mises en ordre et nouvellement augmentées par Monseigneur Jean-Pierre Biord, Annecy, 1773, p. 1*

<sup>2</sup> ROULIER, Fernand, *Un art retrouvé. Eglises et chapelles baroques du diocèse d'Annecy*, tome I, « Voies d'approche », Marseille, 2001, p. 15

## 1. Les évêques

Au premier plan des religieux susceptibles d'intervenir dans la réalisation des retables alpins se trouvaient les évêques. Au sommet de la hiérarchie religieuse locale, tenus dans le cadre de l'après Concile de Trente de visiter régulièrement leurs paroisses, ils furent les témoins privilégiés du grand chantier de reconstruction et de décoration des églises alpines. « C'est parce qu'elles furent voulues que les églises ont été bâties. En tête il y eut la volonté des évêques »<sup>1</sup> affirme Fernand Roulier. La première de ces affirmations est incontestable. Mais qu'en est-il de la seconde ? Quels éléments permettent de considérer les évêques alpins comme des acteurs de l'érection de retables ?

Depuis 1451, un indult du pape Nicolas V autorisait les ducs de Savoie à contrôler les nominations aux bénéfices ecclésiastiques. Evêques et archevêques étaient donc nommés par les princes de la Maison de Savoie, même si seul le souverain pontife, en mesure d'accorder l'investiture spirituelle, pouvait par la suite ratifier ce choix. Attribués par les princes de Savoie, les sièges épiscopaux étaient bien évidemment le plus souvent réservés aux membres de la noblesse. Partagés entre pouvoir spirituel et pouvoir temporel, les évêques des régions alpines firent régulièrement preuve d'une certaine indépendance d'esprit, tant à l'égard de la papauté qu'à l'égard de la Maison de Savoie. L'évêque de Maurienne et l'archevêque de Tarentaise bénéficiaient, en plus de leurs prérogatives religieuses, du titre et de la fonction de comte. Lorsqu'en 1661 Rome voulut soumettre le diocèse d'Aoste aux mêmes pratiques que les autres diocèses italiens, l'évêque Philibert-Albert Bailly fit savoir que la région entendait conserver ses propres habitudes et coutumes.

---

<sup>1</sup> ROULIER, Fernand, *Un art retrouvé. Eglises et chapelles baroques du diocèse d'Annecy*, tome I, « Voies d'approche », Marseille, 2001, p. 15

Les directives conciliaires prévoyaient que les évêques devaient avoir au minimum vingt-quatre ans, être docteurs en théologie, ne pas cumuler les diocèses et effectuer des visites pastorales environ tous les deux ans. Ils devaient d'autre part assurer eux-mêmes leurs prêches, et étaient autorisés, voire encouragés, à prendre des sanctions sévères pour s'assurer de la bonne tenue de leur clergé. Ces consignes relativement contraignantes ne furent évidemment pas appliquées partout ni par tous avec la même ardeur. L'impact sur la vie religieuse et artistique des différents évêques qui se succédèrent à la tête des évêchés piémontais et savoyards pendant près de deux siècles dépendit énormément des personnalités de chacun. L'exemple de la Tarentaise, et des trois évêchés qu'elle connut au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, est très révélateur du rôle que pouvaient jouer des évêques à la forte personnalité.

Anastase Germonio (1607-1627) fut le premier prélat à agir efficacement en Tarentaise. Nommé par le pape Paul V le 12 octobre 1607, il occupa également le poste d'ambassadeur de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> à Rome, ce qui semblait à priori peu conforme à l'esprit du Concile de Trente. Il prit possession de son archevêché le 7 octobre 1608 et établit entre autres les *Constitutions synodales monumentales* qui répandirent dans les communautés montagnardes les décisions tridentines. Tout en effectuant une série de visites pastorales entre 1609 et 1610, il réaménagea la cité de Moûtiers. Ses ambassades le tenant éloigné de son archevêché, Anastase Germonio le confia en 1614 à saint François de Sales, lui-même évêque de Genève. Le rôle de monseigneur Germonio dans le courant artistique tarin fut déterminant. Les comptes-rendus de ses visites pastorales soulignent l'attention toute particulière qu'il accordait à la tenue du maître-autel et à l'entretien du tabernacle, ainsi que le soutien qu'il apporta au culte de certains saints. Il fut le premier prélat dans ces régions à exiger que

chaque projet pour la réalisation d'un édifice religieux et de sa décoration lui fût au préalable soumis. Il mourut le 4 août 1627. Malheureusement, aucun des retables érigés sous son épiscopat n'a été conservé.

Lui succédèrent Benoît-Théophile de Chevron-Villette, cousin de saint François de Sales, et François-Amédée Milliet de Challes. Tous deux favorisèrent la construction ou la reconstruction des églises et chapelles de montagne et de leurs retables. Le premier ne fut placé à la tête de l'archevêché qu'après une vacance de six ans. Choisi par Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> pour gouverner l'Église métropolitaine de Tarentaise, il commença par refuser, avant de devenir le 8 février 1633 archevêque et comte de Tarentaise. Benoît-Théophile de Chevron-Villette entreprit de réformer l'archevêché et de supprimer les abus. Il entama la première tournée pastorale qu'ait connue l'archevêché depuis vingt et un ans, considérant qu'il s'agissait du moyen le plus efficace d'acquérir les connaissances nécessaires au bon gouvernement d'un diocèse. Son rôle indirect dans l'érection de multiples retables tarins fut considérable, puisque c'est lui qui exigea l'agrandissement de plusieurs églises et la construction ou la reconstruction de chevets à fond plat, susceptibles de les accueillir. Il proposa lui-même son successeur au duc de Savoie, avant son décès le 16 juin 1658. Pendant qu'il était archevêque de Tarentaise, furent réalisés le retable de Notre-Dame du Mont Carmel de l'église paroissiale de Sainte-Foy (1630-1635), le retable du Rosaire de l'église paroissiale de Beaufort (1633) ainsi que le retable des Apôtres du sanctuaire Notre-Dame-de-la-Vie à Saint-Martin-de-Belleville (1636).

François-Amédée Milliet de Challes, sénateur, fit ses études à Paris, ce qui lui valut la bienveillance de la cour de France, à laquelle son père, premier président du Sénat de Savoie, avait plusieurs fois été envoyé en ambassade. Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> le nomma archevêque de

Tarentaise le 23 août 1658, mais il ne prit possession de son siège que le 12 octobre 1660. Il occupa en même temps des fonctions à la cour de Savoie, puisqu'il fut également premier président à la Chambre des comptes et gouverneur de la Savoie dès 1680<sup>1</sup>. Ses multiples fonctions ne l'empêchèrent pas d'effectuer de nombreuses visites pastorales et de consacrer trente-trois églises, construites ou rénovées entre 1659 et 1703.

Sous son épiscopat furent réalisés le retable du Rosaire de l'église paroissiale de Champagny-en-Vanoise (1662), les retables majeurs des églises de Sainte-Foy (1674), des Allues (1677), de Queige (1677), de Granier (1677), de Nâves (1684), le retable majeur du sanctuaire Notre-Dame-de-la-Vie de Saint-Martin-de-Belleville (1686), le retable majeur de l'église de Sééz (1686), le retable majeur de l'église de Macôt (1688), les retables du Rosaire et de saint Antoine de l'église de Saint-Bon (1689), le retable majeur de l'église de Doucy (1698), et dans l'église paroissiale de Peisey-Nancroix, les retables de saint Laurent (1686), du Rosaire (1690), de saint Antoine (1692), saint Jean-Baptiste (1693), le retable des Âmes du Purgatoire (1699), et le retable majeur (1700).

Le prix-fait du retable majeur de Doucy<sup>2</sup>, daté du 14 septembre 1698, met en valeur le rôle de l'archevêque, auquel furent soumis les dessins préparatoires. Cet acte indique que le contrat n'a pu être établi qu'après que l'archevêque, consulté, eut donné son accord en signant les esquisses<sup>3</sup>.

L'exemple de ces trois prélats tarins, sous l'épiscopat desquels furent érigés de nombreux retables, prouve l'influence que ces hommes d'église pouvaient avoir sur la production de ces œuvres religieuses. Bien qu'ils n'intervinssent pas dans les négociations entre « gens de métier » et communiens, l'intérêt que les évêques montraient pour les

---

<sup>1</sup> MARTARESCHE, Anne, *Un patrimoine savoyard : contribution à l'architecture et à l'iconographie tarine (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Université de Lyon, dactyl., 1997, p. 44

<sup>2</sup> Pour avoir une idée de l'apparence d'un prix-fait, cf. annexes, pp. 314 à 316

<sup>3</sup> Archives diocésaines, série 7Y, dossier 4

paroisses de leurs diocèses, et qui se traduisait notamment par la fréquence de leurs visites pastorales, entretenait la ferveur religieuse et artistique des fidèles montagnards, se traduisant bien souvent par l'érection de nouveaux retables.

## 2. Les prêtres

Malgré l'ampleur des responsabilités assumées par les communiens, responsabilités préalablement évoquées, il est peu probable que les prêtres aient été cantonnés à un rôle purement consultatif et leur action fut certainement bien souvent décisive<sup>1</sup>. Leur exact degré d'implication dans la réalisation des retables alpins est cependant difficile à évaluer. Les prêtres ne sont mentionnés que très exceptionnellement dans les prix-faits, ces contrats passés devant notaire et détaillant les modalités de financement et d'exécution des retables. Peut-on pour autant en déduire qu'ils se contentaient de rester spectateurs lorsque leurs paroissiens décidaient de l'érection d'un nouveau retable ? N'intervenaient-ils que de manière occasionnelle ? Se limitaient-ils à un rôle de conseiller religieux auprès de leurs paroissiens, ou donnaient-ils des directives précises aux artistes ?

Parmi les chercheurs qui s'intéressent à cette question et s'interrogent sur l'importance du rôle joué par les religieux en général et les prêtres en particulier, les avis divergent, naviguant bien souvent entre deux extrêmes.

Les prêtres sont parfois considérés comme les principaux acteurs de la réalisation des retables, souhaitant leur érection et intervenant à toutes les étapes de leur réalisation, de la commande au paiement final. Annick Bogey-Rey assure ainsi que « les donateurs ou les municipalités qui financent l'achat du mobilier n'interviennent pas dans le choix de l'artiste,

---

<sup>1</sup> ROULIER, Fernand, *Un art retrouvé. Eglises et chapelles baroques du diocèse d'Annecy*, tome I, « Voies d'approche », Marseille, 2001, p. 15

les prêtres se chargeant de réunir les fonds et de passer la commande »<sup>1</sup>. Cette vision se base sur les affirmations du sculpteur valsesian Giuseppe Andrea Gilardi (1797-1877), qui dans son journal insiste sur le soutien qu'il a obtenu auprès des religieux rencontrés au cours de ses pérégrinations dans les Alpes. Il va jusqu'à écrire: « Heureusement que les bons ecclésiastiques nous protégeaient et nous ont aidé de tout leur possible pour nous trouver du travail »<sup>2</sup>.

En l'absence fréquente d'éléments concrets permettant de préciser la part exacte prise par les prêtres dans la réalisation de ces retables, il est tout aussi facile d'affirmer que leur participation était purement anecdotique, et que les curés étaient systématiquement tenus de s'effacer devant les réels commanditaires, ceux dont les prix-faits prouvent l'implication au minimum financière, c'est-à-dire les communiers<sup>3</sup>.

La réalité se situe très certainement entre ces deux théories, et la part prise par chaque religieux dans l'érection d'un retable dépendait indubitablement beaucoup de sa personnalité, et de son investissement personnel dans la vie de sa paroisse. Mandatés par des évêques désireux de faire appliquer les directives post-conciliaires sans pour autant visiter trop fréquemment des paroisses difficiles d'accès, proches de leurs fidèles, les curés des paroisses alpines influèrent très souvent sur les choix iconographiques. Parfois à l'origine même de la commande, soit en tant que financiers soit en usant de leur statut religieux pour encourager les fidèles à faire ériger de nouveaux retables, ils allèrent même pour certains jusqu'à jouer le rôle d'« artiste », en réalisant des peintures intégrées aux retables.

---

<sup>1</sup> BOGEY-REY, Annick, « Le commentaire du journal », in *Riche journal d'un artiste pauvre*, Aubenas, 1998, p. 144-145

<sup>2</sup> GILARDI, Giuseppe A., *Riche journal d'un artiste pauvre*, Aubenas, 1998, p. 111

<sup>3</sup> Cette idée est largement défendue par de nombreux auteurs locaux, qui s'appuient sur les prix-faits pour prouver le pouvoir décisionnaire des communiers. Cf. par exemple CHAVOUTIER, Lucien, et AUBERT, Jean, « La Savoie baroque », in *L'histoire en Savoie*, n° spécial, Société Savoisienne d'Histoire et d'Archéologie, Chambéry, 1980

Le premier rôle qui pouvait être tenu par les prêtres montagnards, le plus évident, était donc celui de conseiller religieux, rôle qu'ils étaient en mesure de jouer grâce aux réformes de la vie religieuse provoquées par le Concile de Trente. Nommés par les évêques savoyards, secondés par le vicaire général, les chanoines du chapitre et le tribunal ecclésiastique de l'officialité, les curés de paroisse étaient formés dans un séminaire, où, pris en charge dès l'adolescence, « ils [étudiaient] l'Écriture sainte, les livres de science ecclésiastique, les homélies des saints, tout ce qui [paraissait] opportun pour administrer les sacrements et surtout pour entendre les confessions, les règles concernant les rites et les cérémonies »<sup>1</sup>. Le coût de cette formation était tel que la majeure partie de ces séminaristes appartenaient aux classes moyennes. Ainsi, relève Bernard Groperrin, « (...) à Annecy, entre 1707 et 1736, les deux tiers des clercs originaires de la ville qui reçoivent le sacrement de l'ordination appartiennent à la haute et moyenne bourgeoisie. A Moûtiers, sur 286 ordonnés entre 1661 et 1732, les trois quarts viennent de vingt-six paroisses seulement alors que l'archidiocèse en compte quatre-vingt-deux, et il s'agit de celles où existe une bourgeoisie urbaine ou rurale »<sup>2</sup>.

Contrairement à ce qui se passa en Piémont, il fallut un certain temps pour que ces mesures fussent appliquées en Savoie et en Haute-Savoie, à la fois par manque de conviction et par manque d'argent. Le séminaire de Moûtiers ne vit le jour qu'en 1676, celui d'Annecy en 1688 et celui de Saint-Jean-de-Maurienne en 1735. En raison de la proximité avec les pasteurs calvinistes, la hiérarchie religieuse se montra cependant très rapidement particulièrement soucieuse d'éviter toute forme de scandale<sup>3</sup>, et veilla au strict respect des règles essentielles. Ainsi formés et encadrés, les prêtres alpins étaient à même de rappeler à leurs fidèles les prescriptions religieuses et les règles canoniques, et de s'assurer que les sujets

---

<sup>1</sup> PEYRE, Dominique, « Vers une nouvelle vision du monde », in *Savoie baroque*, Bologne, 1999, p. 28.

<sup>2</sup> GROSPERRIN, Bernard, « Le destin inégal de la réforme catholique », in *La Savoie de la Réforme à la Révolution française*, Chambéry, 1985, p. 455

<sup>3</sup> GROSPERRIN, Bernard, « La réforme catholique en Savoie », in *Savoie baroque*, Bologne, 1999, p. 69. Au XVI<sup>e</sup> et parfois même encore au XVII<sup>e</sup> siècle, la situation du bas-clergé savoyard était désastreuse. Les curés étaient régulièrement signalés comme ignorants, luxurieux, avides et violents.

traités sur les retables convenaient à la dignité de leurs églises. L'exemple suivant permet d'illustrer ce propos. Le retable majeur de l'église Saint-Nicolas, à Combloux, fut modifié à l'initiative du prêtre de la paroisse, le curé Rouge. Estimant que « le Père et le Fils [étaient] dans une disposition ridicule devant un pot de fleurs placé au milieu d'eux », il proposa de « remédier à cette indécence en mettant au lieu de ce vase une statue de la Très Sainte Vierge reçue avec accueil dans le ciel et couronnée par la Sainte Trinité »<sup>1</sup>. Suggestion qui fut aussitôt appliquée : une statue de la Vierge Marie fut placée à l'attique du retable, transformant l'initiale représentation de la Sainte Trinité en Couronnement de la Vierge<sup>2</sup>.

Certains prêtres piémontais ou savoyards s'impliquèrent de manière plus évidente encore dans la réalisation des retables alpins. Ils furent directement à l'origine de reconstructions d'églises ou d'érections de retables, soit parce qu'ils convainquirent leurs paroissiens de remplacer un autel ancien ou trop abîmé, soit parce qu'eux-mêmes fournirent l'argent nécessaire aux travaux. Les exemples abondent, au XVII<sup>e</sup> comme au XVIII<sup>e</sup> siècles. Le curé de la paroisse de Beaufort organisa en 1656 une « cueillette des aumônes » pour faire réaliser par François Cuénot le retable du maître-autel de l'église paroissiale<sup>3</sup>. Jean-Pierre Marion, curé de la paroisse de Peisey-Nancroix, en Tarentaise, fit élever à ses frais, vers 1690, le retable du Rosaire destiné à l'église de la Trinité<sup>4</sup>. Le prix-fait du retable du maître-autel de Montgirod, daté du 28 mai 1767<sup>5</sup>, indique que le curé du lieu, trouvant le retable précédent « fort ancien et trop petit », suggéra d'en faire réaliser un nouveau.

Les dons des prêtres, tout comme ceux des fidèles, ne se limitaient pas uniquement à des libéralités financières. Il leur arrivait aussi d'offrir des toiles peintes qui étaient alors

---

<sup>1</sup> Texte cité par ROULIER, Fernand, *Un art retrouvé*, t. 2, *Le Faucigny*, Seynod, 2002, p. 125. Repris de BAUD, Henri, *Histoire des communes de Savoie*, t. II, *Le Faucigny*, Roanne, 1980, p. 502-503

<sup>2</sup> Cf. catalogue, pp. 850 et 852

<sup>3</sup> Ce retable coûta 1.500 florins, soit environ la moitié du prix d'une maison bourgeoise. LEROY, Michelle, et MONTLEAU (de), Geneviève, *En Beaufortain sur les chemins du baroque*, Montmélian, 1999, p. 75

<sup>4</sup> MARTARESCHE, Anne, *Un patrimoine savoyard : contribution à l'architecture et à l'iconographie tarine (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Université de Lyon, dactyl., 1997, p. 97

<sup>5</sup> Archives diocésaines de Moûtiers, série 7Y, dossier 4.

intégrées aux retables, parfois en place depuis plusieurs années. Le retable majeur de l'église de Granier, en Tarentaise, réalisé par Jacques-Antoine Todesco en 1677, comprend deux tableaux offerts à la paroisse par le curé Gachet en 1706 : l'un d'entre eux, représentant saint Barthélemy et saint Nicolas aux pieds d'une Vierge à l'Enfant, fut placé au registre principal, et l'autre, figurant le martyr de saint Barthélemy, prit place au niveau d'attique<sup>1</sup>.

D'autres religieux s'impliquèrent dans la réalisation des retables alpins en choisissant de protéger et patronner des artistes. Ce fut le cas du révérend Duclos, curé de Séez en Tarentaise, qui obtint en 1686 pour le sculpteur Etienne Fodéré la commande du retable majeur de l'église paroissiale. Le fait que ce retable se présente comme un véritable « catéchisme en images » n'est sans doute pas sans rapport avec le lien qu'entretenaient le prêtre et le sculpteur. Bien que l'association des différents saints présents sur ce retable ne soit pas inhabituelle, elle reste suffisamment peu fréquente pour qu'il soit possible de l'attribuer ici à l'influence du révérend Duclos, profitant de sa position de protecteur pour influencer le sculpteur en charge de la réalisation de ce retable.

Quelques rares prêtres poussèrent encore plus loin leur investissement personnel dans la réalisation des retables, en exécutant eux-mêmes des œuvres destinées à les orner ou à les compléter. L'un des exemples les plus frappants est celui d'Avrieux, en Maurienne, et date de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. L'abbé Damé (1640-1722), auteur d'une version simplifiée du catéchisme du Concile de Trente, publiée à Turin en 1706, conçut pour l'église et les deux chapelles de sa paroisse un programme iconographique complexe. Des représentations de la Passion du Christ aboutissaient au maître-autel, véritable porte du ciel, qui devait donner aux fidèles un aperçu du Paradis. Réalisé entre 1676 et 1678 par Laurent Portaz et Pierre Bertrand,

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 624 et 625

le retable du maître-autel est antérieur à l'arrivée du curé Damé à Avrieux, le 6 avril 1680. Mais il est manifeste que le cycle de fresques a été imaginé autour de ce retable. Les peintures de la façade, représentant les Vices et les Vertus, invitaient les fidèles à faire pénitence avant de pénétrer dans l'église. Suivait alors une méditation sur la mort, dominée par le martyre de saint Thomas Becket peint sur la voûte. Le tableau central du retable, montrant le saint accueilli par la Vierge dans les cieux, complétait cet édifiant programme. Non content de le concevoir, l'abbé Damé rédigea aussi une série de quatrains explicitant les panneaux peints, et réalisa lui-même une partie des peintures, dont certaines portent sa signature. Il s'agit bien évidemment d'un cas rare, et très peu de prêtres alpins, à ce que l'on en sait du moins, poussèrent le zèle jusqu'à devenir des artistes au sens propre du terme.

L'évocation des différents rôles tenus par les prêtres dans la réalisation des retables alpins soulève une question : celle du partage des prérogatives entre prêtres et communiers. Force est de constater que celui-ci ne se faisait pas sans heurts. Chacun tentait de définir le rôle et les devoirs de l'autre, et de l'obliger à s'y astreindre<sup>1</sup>. La tradition voulait que le curé, bénéficiaire des dîmes, veillât à l'entretien du chœur, du maître-autel, de la sacristie, des ornements, des vases sacrés ainsi que du presbytère, les autres charges incombant aux paroissiens. La définition des tâches de chacun donnait parfois lieu à des procès, la communauté jugeant que la qualité du travail effectué par son curé était insuffisante<sup>2</sup>. Les paroissiens surveillaient de très près les faits et gestes de leur curé, et n'hésitaient pas à se plaindre à l'évêché lorsqu'ils estimaient que ce dernier avait failli à sa tâche. Ces querelles se terminaient le plus souvent au profit des communiers, pour la simple raison qu'au final, c'étaient eux qui payaient et entretenaient leur curé.

---

<sup>1</sup> MARTARESCHE, Anne, *Un patrimoine savoyard : contribution à l'architecture et à l'iconographie tarine (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Université de Lyon, dactyl., 1997, p. 58

<sup>2</sup> NICOLAS, Renée, et NICOLAS, Jean, *La vie quotidienne en Savoie aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Biarritz, 1979, p. 265 et 266.

Forts de la certitude que celui qui finance est en dernier recours le seul et unique décideur, les communiens n'hésitaient pas à imposer leur volonté, aussi bien à leurs prêtres qu'à leurs évêques. Rappelons que c'est en tout cas ce que suggère l'analyse des prix-faits et des dessins préparatoires, et le fait qu'une fois ces derniers signés et donc validés par la hiérarchie ecclésiastique, les communiens n'hésitaient pas à apporter de nouvelles modifications. Quelle qu'ait été l'influence des prêtres, les communiens conservaient donc leur libre-arbitre... et ne se privaient pas d'en user.

La traduction sur les retables de ces tensions entre prêtres et fidèles n'est hélas pas toujours évidente à percevoir... sauf à considérer que les représentations de saints dits « traditionnels », tels saint Guérin ou saint Grat, représentent autant de victoires des communiens, tandis que celles du sacrifice de l'Eucharistie ou de l'ostension du Saint Suaire, à la portée théologique plus recherchée, illustrent pour leur part l'influence des religieux.

### 3. Les confréries

Double spirituel de la communauté, (...), la confrérie symbolise et concrétise l'expression des solidarités qui fondent cette communauté<sup>1</sup>.

Dans une thèse consacrée aux confréries lorraines<sup>2</sup>, Frédéric Schwindt définit les confréries en se référant au dictionnaire de l'Académie française. Il s'agirait d'une « compagnie de personnes associées pour quelques exercices de piété »<sup>3</sup>. Officiellement, ce

---

<sup>1</sup> MOUTHON, Fabrice, « Circonscriptions religieuses, territoire et communautés dans les Alpes médiévales (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) : une spécificité montagnarde ? », in *Reti Medievali Rivista*, Florence, juillet-décembre 2006, p. 9

<sup>2</sup> SCHWINDT, Frédéric, *La communauté et la foi. Confréries et société dans l'ouest de l'espace lorrain (XIII<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècles)*, thèse, dactyl., Université de Nancy II, 2003-2004

<sup>3</sup> *Dictionnaire de l'Académie française*, 4<sup>e</sup> (1762) à 8<sup>e</sup> éditions (1932-1935)

regroupement juridique de personnes pieuses remplit une fonction spirituelle et charitable<sup>1</sup>. Une autre définition, souvent reprise, est celle proposée par Gabriel Le Bras en 1941 : « familles artificielles dont tous les membres sont unis par une fraternité volontaire, les confréries ont pour objet de satisfaire dans un cadre étroit les plus poignants besoins du corps et de l'âme »<sup>2</sup>. Après de nombreux atermoiements, Frédéric Schwindt propose quant à lui la définition suivante : « Des groupes populaires, plus ou moins officiels mais de plus en plus instrumentés par les pouvoirs civils et religieux, destinés à la dévotion, même s'ils se donnent d'autres buts, principaux ou secondaires, qui fonctionnent au sein d'un système économique et social local, lequel influe, en retour, sur leur organisation et leur fonctionnement »<sup>3</sup>.

Les confréries se retrouvent (...) à la croisée des chemins de la tradition et de la Réforme catholique, de l'environnement géopolitique et des réseaux d'influence, des relations sociales et de l'économie, de la nature et de l'âme humaine<sup>4</sup>.

Les confréries de piété, très présentes en Savoie, Haute-Savoie et Val d'Aoste, ne fonctionnaient pas tout à fait de la même manière que les prestigieuses congrégations étudiées par Louis Châtellier dans son livre *L'Europe des dévots*<sup>5</sup>. Pour ces petites confréries locales, le moment le plus important de l'année était sans aucun doute le service religieux en l'honneur du saint patron, occasion, après un banquet<sup>6</sup>, de présenter les comptes et de célébrer une messe à la mémoire des confrères défunts.

---

<sup>1</sup> SCHWINDT, Frédéric, *La communauté et la foi. Confréries et société dans l'ouest de l'espace lorrain (XIII<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècles)*, thèse, dactyl., Université de Nancy II, 2003-2004, p. 30

<sup>2</sup> LE BRAS, Gabriel, « Les confréries chrétiennes. Problèmes et propositions », in *Revue historique de droit français et étranger*, Paris, 1940-1941, 52 p., p. 310

<sup>3</sup> SCHWINDT, Frédéric, *op. cit.*, p. 62

<sup>4</sup> *Idem*, p. 9

<sup>5</sup> CHATELLIER, Louis, *L'Europe des dévots*, Paris, 1987

<sup>6</sup> Cette pratique fut d'ailleurs critiquée par Luther. « S'il existait [une confrérie] qui rassemblât de l'argent pour nourrir les pauvres ou pour apporter de l'aide à quelques malheureux, celle-là serait bonne et trouverait au ciel mérite et indulgence. Mais il n'en est sorti que banquets et beuveries ». LUTHER, « A la noblesse chrétienne de la nation allemande », in *Œuvres*, Genève, 1966, t. II, p. 136. Cité par VENARD, Marc, « La crise des confréries

La confrérie ne se contente pas de regrouper les fidèles dans un but de piété mais aussi pour faciliter l'échange et pas seulement sur une base religieuse<sup>1</sup>.

Trois principaux types de confréries coexistaient à l'époque moderne : les confréries de charité, les confréries de métier, et enfin les confréries de dévotion<sup>2</sup>.

Les confréries de métier, souvent héritières des corporations moyenâgeuses, prirent de l'ampleur à partir du moment où elles obtinrent un statut légal. Le contexte religieux de la Contre-Réforme encouragea pour sa part la création de confréries de dévotion. Les confréries de charité, nées au XVII<sup>e</sup> siècle, demeuraient, elles, largement minoritaires, vraisemblablement parce que toutes les autres confréries possédaient déjà un système d'assistance<sup>3</sup>, même lorsqu'il ne s'agissait pas de leur vocation première. En Piémont comme en Savoie existaient essentiellement des confréries de métier, présentes surtout dans les villes relativement importantes, et des confréries de dévotion, dites aussi de piété<sup>4</sup>. Parmi elles, les trois plus représentées étaient celles du Rosaire, du Saint-Esprit et enfin du Saint-Sacrement.

Composées de membres recrutés dans la paroisse, organisées comme de petites sociétés, ces confréries avaient pour principale fonction d'encourager un culte spécifique. Aucune ne pouvait être fondée sans l'accord de l'évêque ou de l'archevêque, mais ce contrôle paraissait insuffisant aux prélats qui confiaient en outre aux prêtres de la paroisse le soin de surveiller les confréries et de prévenir toute dérive. D'ailleurs le pouvoir religieux n'était pas le seul à redouter l'indépendance des confréries, qui éveillaient aussi la méfiance des

---

en France au XVI<sup>e</sup> siècle », in *Populations et cultures. Etudes réunies en l'honneur de François Lebrun*, Rennes, 1989, p. 397

<sup>1</sup> SCHWINDT, Frédéric, *La communauté et la foi. Confréries et société dans l'ouest de l'espace lorrain (XIII<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècles)*, thèse, dactyl., Université de Nancy II, 2003-2004, p. 9

<sup>2</sup> *Idem*, p. 107

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 109

<sup>4</sup> MARTARESCHE, Anne, *Un patrimoine savoyard : contribution à l'architecture et à l'iconographie tarine (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Université de Lyon, dactyl., 1997, p. 59

autorités. Frédéric Schwindt affirme néanmoins qu'avant la Révolution française, une majorité de confréries vivait dans l'illégalité canonique, ne détenant pas l'approbation épiscopale et s'en passant fort bien<sup>1</sup>.

Les nombreux retables érigés en leur nom firent de ces confréries une source importante du développement de cet art religieux. En effet, la majorité d'entre elles possédait un autel secondaire dans l'église paroissiale, qu'elles dotaient d'un retable dès qu'elles en avaient les moyens. L'église de la Trinité, à Peisey-Nancroix, ne possède pas moins de six retables latéraux. Or dans ce village existait à l'époque moderne une confrérie du Rosaire, fondée en 1604, une confrérie de la Sainte-Trinité, fondée en 1686, une confrérie du Saint-Sacrement, fondée en 1742, ainsi qu'une confrérie de saint Joseph, une confrérie de la Sainte-Famille, une confrérie de l'Apostolat de la Prière et une Confrérie de la Communion Réparatrice.

(...) à la campagne, quand il n'existe qu'une confrérie, celle-ci cumule toutes les fonctions tant religieuses que profanes. (...) Dans les petites localités, (...) la confrérie est le seul organisme à accumuler des capitaux et donc à pouvoir les prêter<sup>2</sup>.

Les confréries alpines jouaient en réalité dans l'érection des retables un rôle à peu près similaire à celui des communiers. Elles disposaient en effet de moyens financiers relativement importants, obtenus grâce aux cotisations, aux donations et aux legs. Elles étaient donc en mesure de faire réaliser des retables, dont la présence dans l'église paroissiale attestait de la bonne santé morale et financière des confrères. Entre les différentes confréries

---

<sup>1</sup> SCHWINDT, Frédéric, *La communauté et la foi. Confréries et société dans l'ouest de l'espace lorrain (XIII<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècles)*, thèse, dactyl. , Université de Nancy II, 2003-2004, p. 138

<sup>2</sup> *Idem*, p. 36

existait une émulation certaine, qui poussait leurs membres à rivaliser de générosité pour orner la maison de Dieu.

#### 4. Les ordres religieux

[La] réfection des cadres séculiers fut donc complétée par la réforme des Ordres religieux et monastiques anciens (...). Mis au contact direct des fidèles par leurs missions, palliant les manquements du clergé séculier – en attendant l'époque flamboyante des séminaires – ils jouèrent un grand rôle dans l'application concrète des décrets du Concile de Trente, parfois même, comme en France, avant leur admission légale par l'autorité publique<sup>1</sup>.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, le Piémont-Savoie connut une extraordinaire floraison monastique<sup>2</sup>. Entre 1560 et 1680, quarante-cinq fondations eurent lieu dans le duché, dont celles des capucins, des jésuites, des oratoriens, des barnabites, des ursulines ou encore des visitandines, ordre né de la volonté de saint François de Sales et de sainte Jeanne de Chantal.

Ces ordres religieux jouèrent un rôle certain dans le développement artistique des régions alpines. D'une part, en contribuant à l'évangélisation et à l'alphabétisation des populations, qui de ce fait, devinrent à la fois plus exigeantes et plus réceptives aux thèmes iconographiques des œuvres qui ornaient leurs églises. D'autre part, en relayant auprès des fidèles des préceptes et des directives religieuses qui ne l'étaient pas toujours par les institutions en place. Certains de ces ordres religieux, encouragés et patronnés par les ducs puis rois de Savoie, servaient de lien entre l'Eglise, l'Etat et les populations.

---

<sup>1</sup> SCHWINDT, Frédéric, *La communauté et la foi. Confréries et société dans l'ouest de l'espace lorrain (XIII<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècles)*, thèse, dactyl. , Université de Nancy II, 2003-2004, p. 6

<sup>2</sup> GROSPERRIN, Bernard, « La Réforme catholique en Savoie », in *Savoie baroque*, Bologne, 1998, p. 71

Bien plus que les bénédictins, quasiment absents des secteurs d'altitude, ou que les chartreux et les cisterciens, théoriquement épris de solitude, les chanoines de Saint-Augustin ont bouleversé l'organisation religieuse des vallées où ils se sont implantés<sup>1</sup>.

L'un des ordres les plus actifs dans les Alpes piémontaises et savoyardes fut celui des capucins, une des trois branches de l'ordre franciscain. Cet ordre s'adressait à l'origine à des populations peu ou pas christianisées. Il s'implanta en Piémont-Savoie à partir de 1575 à l'initiative de saint Charles Borromée, qui demanda au père Mathias de Salo<sup>2</sup> de négocier leur venue auprès du duc Emmanuel-Philibert. Leur intervention directe auprès des fidèles eut une grande influence sur la pénétration des idées de la Contre-Réforme dans les Alpes. Lorsque ces religieux arrivaient dans un village, ils organisaient trois jours de pénitence, les « Quarante Heures », au cours desquels ils réaffirmaient solennellement par des cérémonies, des processions, des représentations de scènes bibliques, les grands points du dogme catholique<sup>3</sup>. Ces cérémonies influèrent non seulement sur la foi des fidèles, mais aussi sur leur vision de l'art religieux. Elles ancrèrent dans les esprits l'idée que le faste était nécessaire au culte de Dieu. Plusieurs descriptions, retranscrites par Denis Cerclet, soulignent l'importance de la mise en scène et de l'ornementation lors de ces cérémonies religieuses. L'une des plus parlantes, retranscrite ci-après, décrit l'entier réaménagement de l'église Saint-Augustin de Thonon à l'occasion des Quarante Heures :

[La nef] fut tendue d'une haute et riche tapisserie à liste de drap d'or et d'argent et velours violet d'un côté. (...) Les colonnes étoient quarrées, deüement assorties de leurs bases, chapiteaux, frises, cornices, architraves et moulures peintes et dorées, le tout d'ordre dorique,

---

<sup>1</sup> MOUTHON, Fabrice, « Circonscriptions religieuses, territoire et communautés dans les Alpes médiévales (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) : une spécificité montagnarde ? », in *Reti Medievali Rivista*, Florence, juillet-décembre 2006, p. 6

<sup>2</sup> Fondateur de la confrérie romaine de Notre-Dame du Gonfalon.

<sup>3</sup> CERCLET, Denis, *Art religieux des vallées de Savoie*, Aubenas, 1994, pp. 80 et suivantes

soutenant la voûture tirée à demy-rond, foncée d'azur, parsemée d'étoiles de clinquant et brillantes à la splendeur des chandelles allumées, à guise de ciel astré. Dès le milieu du parbas, s'élevoit un eschaliér dont les marches alloyent de l'une à l'autre, s'estressissant jusques à l'autel sur lequel étoit posé le petit tabernacle, enrichy de toutes sortes d'ornementz convenables, dans lequel on devoit mettre le très Saint Sacrement. Le frontispice de cette chapelle ou paradis étoit accomodé à l'avenant de figures excitantes à dévotion, nottamment de deux grandes schelettes de platte peinture, vrays miroirs de la vanité du monde, sy bien renfondrées et for jettans hors leurs niches qu'ils sembloient de plein relief<sup>1</sup>.

Comme dans le reste de l'Europe, les jésuites furent en Piémont-Savoie très liés au pouvoir temporel. Appelés à Chambéry par le duc Emmanuel-Philibert, ils durent à son successeur Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> la fondation en 1599 de leur église<sup>2</sup>. Leur influence dans les affaires religieuses se fit sentir jusqu'à leur expulsion de Savoie vers 1773. Vers 1670, l'archevêque de Grenoble, Etienne Le Camus, responsable du Décanat de Savoie, entra en conflit avec les jésuites, qui à cette époque avaient à leur tête deux frères de l'archevêque de Tarentaise. Il empêcha ces derniers de fonder une université à Chambéry.

Les ordres religieux dont l'autorité s'exerçait sur des paroisses n'ont pas construit d'églises neuves mais ils ont engagé un certain nombre de travaux de réaménagement, parfois considérables. Ce fut le cas, par exemple, des jésuites de Megève à Flumet et dans leur propre église, des Barnabites à Contamines-sur-Arve, des Chanoines de Saint-Augustin à Peillonex, des Chevaliers de Malte à Chevrier<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> GENEVE (de), Charles (père), « Les trophées sacrés ou Missions des Capucins en Savoie, dans l'Ain, la Suisse romande et la Vallée d'Aoste à la fin du XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle », publié par F. Tisserand in *Mémoires et documents de la Société d'Histoire de la Suisse Romande*, 3<sup>e</sup> série, t. XII, 3 vol., 1976, p.246-247

<sup>2</sup> Construite entre 1599 et 1646, il s'agit de l'actuelle église Notre-Dame de Chambéry.

<sup>3</sup> ROULIER, Fernand, *Un art retrouvé. Eglises et chapelles baroques du diocèse d'Annecy*, tome I, « Voies d'approche », Marseille, 2001, p. 15

#### IV. Le pouvoir temporel, intervenant discret et indirect

Il ne s'agit pas seulement d'examiner les influences du mécénat sur la forme, le contenu et l'évolution de l'art. Il s'agit surtout d'analyser comment le pouvoir des œuvres d'art s'organise en relation avec le pouvoir en général<sup>1</sup>.

Au moment où le chantier de reconstruction et de décoration des édifices religieux piémontais et savoyards se mit en place, les institutions publiques des États de Savoie connurent une phase de réorganisation très profonde<sup>2</sup>. Bruno Berthier insiste sur l'empreinte pesante du pouvoir régalien, désireux de marquer son territoire aux portes de la capitale calviniste Genève<sup>3</sup>. Le rôle de la foi catholique, principal support de toute monarchie de droit divin, justifiait l'appui inconditionnel du pouvoir ducal puis royal au clergé tridentin. Si les encouragements à bâtir venaient comme indiqué auparavant du pouvoir religieux, ils émanaient aussi des autorités civiles. Les édifices paroissiaux, symboles de l'identité villageoise, traduisaient d'une certaine manière la renaissance de la dynastie savoyarde sur le plan international. D'où un recours systématique à des modèles dit baroques, exprimant la victoire d'un ordre nouveau remplaçant celui du Moyen-Âge.

Parmi les valeurs civiles qui ont favorisé l'art de somptuosité baroque, on doit penser à l'institution monarchique et au luxe que les princes croyaient nécessaire à leur prestige<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> LE GOFF, J, « Is Politics still the Backbone of History ? », in *Daedalus*, 100, 1971, pp. 1-19, cité par CASTELNUOVO, Enrico, « L'histoire sociale de l'art. Un bilan provisoire », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°5, décembre 1976, p. 74

<sup>2</sup> BERTHIER, Bruno, « Les États de Savoie au temps d'Emmanuel-Philibert : des États baroques ? », in *Savoie baroque*, Bologne, 1999, p. 79. « A l'évidence cette concomitance ne saurait être fortuite ! ».

<sup>3</sup> *Idem*, p. 79.

<sup>4</sup> TAPIE, Victor-Lucien, *Le Baroque*, Paris, 1961, Paris, 1997, p. 32

Deux lettres<sup>1</sup> échangées entre le roi Charles-Emmanuel III et Mgr Biord, évêque de Genève-Annecy, en 1767, sont révélatrices du subtil équilibre de pouvoir qui existait entre le roi, représentant du pouvoir temporel, et l'évêque, représentant du pouvoir spirituel. Informé qu'au cours d'une visite pastorale, le greffier de l'évêque de Genève-Annecy, Mgr Biord, aurait réclamé un paiement supplémentaire de la part de la communauté paroissiale, afin de dresser le procès verbal de cette visite, le roi Charles-Emmanuel III juge nécessaire d'intervenir. Il rappelle alors à l'évêque que « le greffier de l'Evêché ne peut absolument rien exiger qu'un salaire modéré pour les extraits des susdits actes (...) lequel lui sera païé par ceux qui le lui demanderont pour leur usage en cet intérêt particulier », et que « les frais de la simple nourriture de l'Evêque et de sa suite, pendant le temps qu'il visite son diocèse, sont à la charge des cures et autres bénéficiés qui reçoivent la visite, sans que les habitants, ni en commun ni en particulier, soient tenus d'y contribuer la moindre chose »<sup>2</sup>. A cette ferme mise au point des droits et des devoirs de chacune des parties, l'évêque répond quelques jours plus tard :

Il faudra que je dédommage moi-même le greffier de ses peines et de son travail, quoique ce soit une charge jusqu'ici inconnue aux évêques de Genève. Cependant, pour ne pas manquer à un devoir de mon ministère que je regarde comme le plus essentiel, je tâcherai, soit par la frugalité à laquelle j'ai soin de me réduire, soit par le retranchement de quelques autres bonnes œuvres, quoique d'ailleurs assez nécessaires, de me mettre en état de supporter cette nouvelle dépense. Je souhaite seulement que mes successeurs n'y trouvent pas plus d'obstacles que moi à faire les visites aussi assidûment que l'exigerait le bien des paroisses. (...) [Mais] je n'en sens pas moins l'impossibilité où seront mes successeurs de fournir à cette dépense quand nombre de curés qui, réduits à la simple portion fort incongrue, et même au-dessous en

---

<sup>1</sup> Cf. anexes, pp.319 et 320

<sup>2</sup> Lettre écrite par Charles-Emmanuel III le 6 mars 1767, citée par le chanoine REBORD, *Visites pastorales du diocèse de Genève-Annecy. 1411-1900*, Annecy, 1921, pp. 107 et suivantes

plusieurs endroits, ne peuvent déjà se soutenir dans un genre de vie des plus étroits qu'au moyen des secours charitables du Clergé – et par rapport à ceux-ci, je ne puis entrevoir qu'un embarras des plus réels, et qui me gênera beaucoup pour une partie des visites qui me restent à faire.<sup>1</sup>

Tout en affirmant obéir à la volonté du roi<sup>2</sup>, l'évêque de Genève, obligé juge-t-il de se priver pour satisfaire aux exigences du souverain et ne pas mettre à contribution les communautés qu'il visite, s'avance presque jusqu'à menacer. Dans les conditions réclamées par le roi, les visites pastorales ne pourront peut-être plus se faire, Mgr Bior ne s'estimant alors pas responsable du mal qui en résultera.

Le message se veut clair de part et d'autre ; le roi estime de son devoir d'intervenir en cas d'abus commis dans ses Etats, quels qu'en soient les responsables, tandis que les religieux préfèrent régler seuls leurs affaires.

Il semble que la part prise par le pouvoir ducal puis royal savoyard dans la réalisation des retables ne soit jamais vraiment allée au-delà d'un encouragement des arts<sup>3</sup> et d'une lutte d'influence avec le pouvoir religieux. Il n'existe pas de trace d'intervention financière directe des souverains dans l'érection de retables, même si la tradition orale fait de Victor-Amédée III le donateur du retable majeur de Saint-Nicolas-la-Chapelle<sup>4</sup>.

Il serait néanmoins réducteur de leur dénier tout rôle dans l'érection de ces retables. Leur intervention pouvait passer par l'encouragement de certaines dévotions exemplaires, comme celle de saint François de Sales. Figure idéale de religieux, à l'origine de la

---

<sup>1</sup> Lettre écrite par Mgr Bior le 10 mars 1767, citée par le chanoine REBORD, *Visites pastorales du diocèse de Genève-Annecy. 1411-1900*, Annecy, 1921, pp. 107 et suivantes

<sup>2</sup> « Mais enfin V. M. en a décidé ; c'en est assez, et il ne me reste qu'à acquiescer à ses déterminations avec tout le respect que je dois à la sagesse de ses jugements ». Lettre écrite par Mgr Bior le 10 mars 1767, citée par le chanoine REBORD, *Visites pastorales du diocèse de Genève-Annecy. 1411-1900*, Annecy, 1921, pp. 107 et suivantes

<sup>3</sup> Cf. dans la présente partie la sous-partie intitulée « Princes et sensibilités artistiques », pp. 60 et suivantes

<sup>4</sup> Cf. catalogue, pp. 934 et 935

reconquête du Chablais, saint François fut aussi un sujet loyal, qui refusa de se rendre à Paris et de servir le roi de France, par fidélité envers la Maison de Savoie, allant jusqu'à écrire dans son *Introduction à la vie dévote* :

Dieu donc, voulant rendre toutes choses bonnes et belles, a réduit la multitude et distinction d'icelles en une parfaite unité et, pour ainsi dire, il les a toutes rangées à la monarchie. (...) Il réduit tous les membres en un corps, sous un chef ; de plusieurs personnes, il forme une famille ; de plusieurs familles, une ville ; de plusieurs villes, une province ; de plusieurs provinces, un royaume, et soumet tout un royaume à un seul roy<sup>1</sup>.

Une telle loyauté ne représentait sans doute pas la moindre de ses vertus aux yeux des princes de Savoie, qui laissèrent volontiers se développer le culte d'un personnage ayant une valeur d'exemple si bénéfique pour eux. Alors que bien d'autres saints de la Contre-Réforme n'apparaissent que très occasionnellement sur les retables alpins<sup>2</sup>, saint François de Sales est présent sur nombre d'entre eux, y compris sur des retables de maîtres-autels, comme à Argentièrè<sup>3</sup>, Tignes<sup>4</sup>, Servoz<sup>5</sup>, Macôt<sup>6</sup> ou Fontcouverte<sup>7</sup>.

Le rôle exact joué par le pouvoir temporel dans l'apparition des retables alpins reste donc difficile à déterminer. L'existence de la Maison de Savoie et les politiques artistiques, culturelles et religieuses que ses membres mirent en place contribuèrent cependant à créer un contexte historique particulier, contexte qui se montra singulièrement favorable au développement des retables dans les églises des Alpes. En outre, les liens étroits existant entre

---

<sup>1</sup> François de SALES, *Introduction à la vie dévote*, 1619, texte intégral révisé et présenté par Etienne-Marie LAJEUNIE, Paris, 1995

<sup>2</sup> C'est le cas par exemple de saint François-Xavier.

<sup>3</sup> Cf. catalogue, pp. 854 et 855

<sup>4</sup> *Idem*, pp. 638 et 639

<sup>5</sup> *Ibid*, pp. 842 et 843

<sup>6</sup> *Ibid*, pp. 664 et 665

<sup>7</sup> *Ibid*, pp. 460 et 461

le pouvoir temporel et le pouvoir spirituel influèrent nécessairement sur cette production. Par conséquent, le pouvoir temporel mérite d'être considéré comme l'un des acteurs ayant contribué à l'essor des retables alpins.

Ce premier chapitre a permis de démontrer l'existence d'un contexte particulier, aussi bien religieux qu'historique, politique, géographique et social. La Contre-Réforme catholique, l'évolution politique du Piémont-Savoie, qui de duché devint royaume en 1713, la relative perméabilité des Alpes, la structure des communautés montagnardes, rigoureusement organisées, sont autant de facteurs qui favorisèrent l'épanouissement d'une production spécifique, celle des retables alpins.

La connaissance et la compréhension de ce contexte est indéniablement nécessaire à celle des retables eux-mêmes. S'intéresser à l'histoire du retable, mais aussi plus spécifiquement à celle des retables de Piémont-Savoie, et au rôle qu'ils jouèrent dans une situation de reconquête catholique, évoquer les relations entre l'histoire, la géographie, la société et cette production artistique, a permis de mieux appréhender les acteurs à l'origine de cette production.

Le décor ayant ainsi été planté, il convient désormais de laisser parler les œuvres et d'examiner en détail les retables qui virent le jour et se développèrent dans les Alpes de Piémont-Savoie.

## **Deuxième partie**

### **Les retables alpins : présentation et étude d'un corpus d'œuvres**



La deuxième partie de cette thèse est entièrement consacrée aux retables : la description et l'analyse d'un corpus de plus de quatre cent soixante retables répertoriés et étudiés à l'occasion de cette thèse fourniront donc la matière de cette deuxième partie.

Quelques précisions méritent d'être données avant même d'entamer cette présentation, notamment concernant la représentativité de ce corpus de retables.

Le premier élément qu'il convient de garder à l'esprit concerne les multiples transformations subies par ces derniers au cours des trois ou quatre siècles de leur existence. Au nombre de ces modifications, on peut ainsi compter certaines bases rongées par l'humidité et remplacées à des époques plus récentes, de nombreux éléments volés<sup>1</sup>, des restaurations multiples, ou encore des statues et des ornements déplacés<sup>2</sup>. De même, une partie de ces retables a changé de place, des maîtres-autels ont été relégués dans les chapelles latérales, d'autres ont été transférés dans des églises pour lesquelles ils n'avaient pas été conçus. La majorité a subi des restaurations plus ou moins heureuses, qui ont parfois altéré leurs couleurs. Prenant comme référence des œuvres aussi retouchées, il convient de rester prudent. Les retables qui subsistent et sont parvenus jusqu'à nous ne peuvent en aucun cas être considérés comme le reflet exact des volontés de leurs concepteurs. Certaines anomalies, comme par exemple l'association inhabituelle de deux saints, ne traduisent pas automatiquement une grande indépendance des artistes savoyards ou piémontais par rapport aux traditions iconographiques de l'époque moderne, mais peuvent tout simplement être le fait de remaniements postérieurs. De la même manière, l'analyse des couleurs vives employées par les faiseurs de retables, qui a conduit certains auteurs à construire toute une symbolique, peut être totalement faussée par les restaurations successives.

---

<sup>1</sup> Entre le début de la présente recherche et la rédaction de cette thèse, le retable du Rosaire de l'église de Landry, en Tarentaise, a été dépouillé d'une grande partie de ses ornements. Et il ne s'agit malheureusement que d'un exemple parmi beaucoup d'autres.

<sup>2</sup> Au sommet du retable de Notre-Dame du Mont-Carmel, à Sainte-Foy-en-Tarentaise, le prêtre de la paroisse a fait placer il y a quelques années un buste reliquaire de sainte Foy, qui se trouvait jusqu'alors dans la sacristie.

La solution consistant à ne pas prendre en compte les retables trop remaniés, afin de se faire une idée plus juste de la production initiale, n'est malheureusement pas satisfaisante. D'une part parce que faute de documents, ces modifications ne sont pas toujours connues, et que vraisemblablement bon nombre de retables en ont été victimes. D'autre part parce que lorsqu'il s'agit de retables conçus et réalisés au XVII<sup>e</sup> siècle, le fait d'avoir été remaniés au XVIII<sup>e</sup> siècle ne suffit pas à remettre en question leur place dans cette étude, à condition toutefois de ne pas attribuer aux créateurs les innovations des « remanieurs ».

Abordons aussi dès cette introduction le problème des retables disparus. Les retables démantelés qui sont mentionnés dans ces tableaux ou qui apparaissent dans le catalogue sont ceux dont on peut attester l'existence, soit au moyen de documents, dessins, prix-faits ou traces de legs ayant trait à l'érection d'un autel, soit encore grâce à des sculptures ou des tableaux ayant perduré malgré la destruction de l'autel initial pour être réemployés. Bien que n'existant plus en tant que tels, ces retables peuvent ainsi dans une certaine mesure être pris en compte dans une étude d'ensemble, et apporter un complément d'information. L'examen des tableaux comparatifs atteste qu'une part très importante de la production des retables des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles existe toujours. Néanmoins, cette première impression mérite d'être nuancée. Il est incontestable qu'en Savoie, et dans une moindre mesure dans le Val d'Aoste, de nombreux retables ont été victimes de la Révolution française. Pour protéger les œuvres religieuses de la ferveur révolutionnaire, certains paroissiens démontèrent les maîtres-autels et les enterrèrent. Mais ils prirent rarement cette précaution pour les trop nombreux retables latéraux qui ornaient les chapelles secondaires. Ainsi, il n'est guère vraisemblable que certaines églises n'aient pas disposé d'un retable pour le maître-autel, surtout lorsque la présence de plusieurs retables latéraux prouve que les paroissiens furent sensibles à ce renouveau artistique. Il apparaît alors probable que ces retables aient été détruits, et que, soit les éléments permettant de prouver leur existence l'aient été aussi, soit que ceux-ci n'aient pas

encore été retrouvés. Quoi qu'il en soit, on ne peut pas tirer de conclusions systématiques de l'absence d'un retable majeur ou de retables secondaires dans certaines églises ou chapelles.

Ces quelques réserves établies, il reste donc à disposition de multiples œuvres, disséminées dans les églises et chapelles des Alpes<sup>1</sup>. Le présent corpus en regroupe presque cinq cent de part et d'autre de l'actuelle frontière entre la France et l'Italie, auxquels cette deuxième partie est entièrement consacrée. Le premier chapitre mettra l'accent sur les diversités stylistiques, en fonction du lieu ou de l'époque de réalisation, rappelant ainsi que bien que présentant beaucoup de caractéristiques communes, cette production n'est en aucun cas uniforme. Le deuxième chapitre insistera sur les particularités de ces retables alpins, sur les éléments qui les caractérisent. Le troisième chapitre reviendra sur les traditions et les influences multiples et croisées qui ont fait de ces retables ce qu'ils sont. Enfin, un quatrième et dernier chapitre établira un parallèle entre les retables alpins et les retables réalisés dans d'autres régions d'Europe, permettant ainsi de replacer la production alpine dans un ensemble plus vaste, et de disposer d'éléments de comparaison extérieurs.

---

<sup>1</sup> Cf . carte page suivante.



Les Alpes de Piémont-Savoie, réalisation E. Charabidzé. Source : IGN, avril 2009

## **Chapitre I**

### **Diversité des retables de Piémont-Savoie**

Si les retables alpins présentent un certain nombre de caractéristiques communes, à commencer par leur localisation, il serait cependant très réducteur de les considérer comme une production uniforme, tant les disparités sont nombreuses selon les lieux et les époques. Les étudier de manière trop globale, sans se préoccuper des distinctions existant entre les œuvres de différentes vallées ou réalisées à plus d'un siècle d'intervalle, serait une erreur.

Ce chapitre se propose donc d'examiner les éléments de différenciation au sein du corpus des quatre cent soixante et une œuvres étudiées.

#### **I. Villes et villages, plaine et montagne**

La simple observation de l'ensemble des retables produits en Maurienne, Beaufortain, Tarentaise, Vallée d'Aoste, Val de Suse, Faucigny, Chablais, Genevois, Valsesia, révèle de réelles disparités entre les productions des villes et celles des montagnes. Peut-on pour autant se limiter à un facteur d'altitude et considérer qu'à partir d'une certaine hauteur, les goûts, les techniques et les moyens changeaient ? Cela serait évidemment insuffisant sans chercher à comprendre plus avant les causes de telles différences de réalisations entre villes et villages, plaines et montagnes.

Trois types de retables alpins peuvent être distingués : ceux qui ornaient les églises des campagnes alpines, ceux qui étaient placés dans les églises et sanctuaires de montagne, et

enfin ceux destinés aux églises des villes de grande ou très grande importance. Bien que cette étude soit essentiellement consacrée aux retables « d'altitude », il est intéressant d'évoquer ici les différences existant entre ces trois catégories d'œuvres.

### 1. La pauvreté des plaines, la richesse des montagnes

Bien que différant clairement des retables de villes, tous les retables ruraux ne se ressemblent pas et ne peuvent être considérés comme appartenant à une seule et même catégorie. De manière générale, les retables de plaine sont beaucoup moins nombreux, moins ornés, moins travaillés, que les retables de montagne. Les thèmes traités sur les retables varient aussi entre plaine et montagne, les sujets s'avérant beaucoup plus limités dans la plaine.

La première explication que l'on peut avancer à de telles disparités est d'ordre économique. Les régions de montagne étaient moins soumises à l'emprise seigneuriale que les plaines, et étaient par conséquent moins lourdement soumises aux charges seigneuriales et féodales<sup>1</sup>. En outre, dans les régions de montagne, les communiars avaient pour habitude de mettre en commun les ressources issues de l'exploitation des forêts ainsi que de l'élevage. Il leur était alors plus facile de consacrer ces revenus communs à des dépenses engageant l'ensemble de la communauté, telles que l'érection d'un retable.

---

<sup>1</sup> ROULIER, Fernand, *Un art retrouvé. Eglises et chapelles baroques du diocèse d'Annecy*, tome I, « Voies d'approche », Marseille, 2001, p. 15

Les montagnards étaient donc moins pauvres et plus libres que les paysans des plaines, qui, pour la plupart, surtout au XVIII<sup>e</sup> siècle, étaient endettés. (...) Quelques activités artisanales, voire la contrebande, étaient des sources, sinon d'enrichissement, du moins d'aisance relative<sup>1</sup>.

Les émigrants, dont l'importante contribution à l'embellissement des églises alpines a déjà été soulignée, étaient également plus nombreux dans les montagnes que dans la plaine<sup>2</sup>. La relative richesse de ces communautés de montagne permettait ainsi à leurs membres d'offrir à leurs églises de fastueux retables, que ne pouvaient se payer les habitants des plaines.

## 2. Un cas à part : les grandes villes

Une distinction s'établit clairement entre les retables réalisés dans les sites d'altitude et ceux produits dans les grandes villes des basses-vallées, Chambéry, Turin, Aoste ou encore Annecy.

Les retables « urbains » se distinguent des retables « ruraux » précédemment mentionnés par une différence essentielle, celle du matériau employé. A Turin, Chambéry ou Aoste, mais aussi à Moûtiers ou Saint-Jean-de-Maurienne, dans les villes de relative importance, beaucoup de retables sont en marbre et non en bois<sup>3</sup>. La deuxième différence, évidemment liée à la première, concerne la polychromie et la dorure. Les retables de plaine et de montagne sont beaucoup plus colorés que leurs homologues destinés aux églises et

---

<sup>1</sup> ROULIER, Fernand, *Un art retrouvé. Eglises et chapelles baroques du diocèse d'Annecy*, tome I, « Voies d'approche », Marseille, 2001, p. 15

<sup>2</sup> Cf. à ce sujet le livre de Chantal et Gilbert MAISTRE, *Colporteurs et marchands savoyards dans l'Europe des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Académie salésienne, Annecy, 1992

<sup>3</sup> Cf. par exemple le retable de saint Michel archange de la cathédrale de Turin.

cathédrales des grandes villes. Enfin, dans les villes, la période de production des retables est beaucoup plus réduite que dans les zones rurales, où elle s'étend sur au moins deux siècles.

Les facteurs économiques et le niveau de vie différent existant entre villes et campagnes ne suffisent pas à expliquer les disparités artistiques entre les retables. Les églises d'Aoste ou de Chambéry, par ailleurs richement décorées et détentrices de fastueux trésors, possédaient un moins grand nombre de retables que celles de Peisey-Nancroix, d'Orelle ou de Brusson. Certes, les retables de ces grandes villes étaient en marbre, non en bois, et coûtaient donc beaucoup plus cher. Mais il est aussi possible que soit intervenue une question de goût, et que ce qu'il faut bien appeler la « mode » des retables ait exercé moins d'attrait sur les habitants d'Aoste ou de Chambéry que sur leurs concitoyens montagnards. A moins que l'explication de ces différences entre retables d'altitude et retables de plaines ne soit celle des différences entre centre et périphérie, étudiées par Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg<sup>1</sup>.

Si le centre tend à apparaître comme le lieu de l'innovation artistique, la périphérie tend corrélativement à apparaître (même si tel n'est pas toujours le cas) comme le lieu du retard. (...) dans une situation d'autarcie artistique comme celle des paysans, la tendance à l'innovation est pratiquement nulle. (...) il est possible d'utiliser des modèles parfois très anciens, sans courir le risque de décevoir les attentes d'un public dépourvu de toute possibilité de comparaison.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> CASTELNUOVO, Enrico, et GINZBURG, Carlo, « Domination symbolique et géographie artistique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, année 1981, volume 40, numéro 1, p. 52

<sup>2</sup> *Idem*, p. 54

## II. De vallée en vallée

Bien que de manière générale, les communautés de montagne aient été plus prospères que celles des plaines, il existait malgré tout de forts contrastes entre les situations économiques, géographiques et démographiques des différentes vallées. Ces contrastes avaient un impact sur la production artistique de ces régions, et peuvent expliquer en partie les différences stylistiques entre des retables issus de vallées différentes. Disposer de moyens financiers plus faibles que ceux de la Tarentaise n'empêcha ni la Maurienne ni le Val d'Aoste de faire réaliser des retables aussi grandioses, mais ces disparités économiques influèrent sur certains choix artistiques. Ajoutées à d'autres facteurs, elles rendent compte de certaines divergences dans la production des retables. Le développement qui suit s'attachera à préciser les éléments de diversification entre vallées et à tenter d'en déceler les causes.

### 1. Les vallées piémontaises

#### a. La Valsesia

Les retables de la Valsesia<sup>1</sup> font partie des œuvres les plus accomplies de cette production alpine. Cela tient sans doute au contexte artistique très particulier de cette vallée, déjà évoqué. Rappelons que c'est à Varallo, situé à l'embouchure de la vallée, que fut édifié entre 1570 et 1584 le premier Sacro Monte italien<sup>2</sup>, à l'instigation du bienheureux Bernardino Caimi, moine franciscain, et de saint Charles Borromée. La réalisation puis l'entretien des quelques quarante-trois chapelles de ce « Mont sacré », peuplées de centaines de statues,

---

<sup>1</sup> Cf. carte, annexes, p. 306

<sup>2</sup> Cf. par exemple BERNARDI, M., *Il Sacro Monte di Varallo*, Turin, 1960, ou encore GILLET, Louis, *Dans les montagnes sacrées. Orta. Varallo. Varese*, Paris, 1928

nécessita la présence de dizaines d'artistes, peintres et sculpteurs, parmi lesquels Gaudenzio Ferrari, Giovanni et Antonio d'Enrico, ou Antonio Orgiazzi, qui se spécialisèrent dans la fabrication et la restauration de ce type d'œuvres religieuses. De nombreuses écoles de dessins ouvrirent à Varallo, ainsi que des ateliers d'artistes, notamment de sculpteurs sur bois. Beaucoup de familles de la vallée envoyèrent leurs enfants y étudier. « A Varallo, le Sacro Monte est, à l'évidence, une pépinière d'artistes »<sup>1</sup>. Le Sacro Monte ne suffisant cependant pas à assurer la subsistance d'autant d'artistes et d'artisans, ces jeunes gens, une fois formés, proposaient leurs services dans leurs villages d'origine. Beaucoup d'entre eux choisirent aussi d'émigrer et réalisèrent nombre des retables du Val d'Aoste, de Tarentaise ou du Faucigny<sup>2</sup>.

Le plus souvent entièrement dorés, les retables valesesians sont parfaitement intégrés à l'espace pour lequel ils ont été conçus. Inspirés des polyptiques médiévaux, comme le retable de l'église paroissiale de Zuccaro<sup>3</sup>, œuvre de Cristophorus de Venetiis datée de 1543, en forme de tabernacle, ou encore le retable majeur de l'église de Roccapietra<sup>4</sup>, réalisé par Gaudenzio Sceti en 1668, ou conçus comme des pyramides, comme le retable majeur de l'église de Boccioleto<sup>5</sup>, exécuté par Francesco Antonio d'Alberto entre 1702 et 1708, les retables de cette vallée se caractérisent par la finesse de leur exécution et la recherche de formes variées<sup>6</sup>. Bien qu'accordant une large place à la sculpture, comme le retable majeur de l'oratoire Saint-Jean-Baptiste-et-Saint-Martin, à Valpiana<sup>7</sup>, les retables valesesians abritent aussi des peintures, qu'il s'agisse de retables aux proportions imposantes et aux décors

---

<sup>1</sup> BOGEY-REY, Annick, « Le commentaire du journal », in *Riche journal d'un artiste pauvre*, Aubenas, 1998, p. 126

<sup>2</sup> GILARDI, Giuseppe Andrea, *Riche journal d'un artiste pauvre*, Aubenas, 1998

<sup>3</sup> Cf. catalogue, pp. 10 et 11

<sup>4</sup> *Idem*, pp. 42 et 43

<sup>5</sup> *Ibid*, pp. 44 et 45

<sup>6</sup> TESTORI, Giovanni, et STEFANI PERRONE, Stefania, *Artisti del legno. La scultura in Valsesia dal XV al XVIII secolo*, Borgosesia, 1985

<sup>7</sup> Cf. catalogue, pp. 54 et 55

exubérants, comme le retable majeur de l'oratoire Notre-Dame-des-Grâces, à Rima<sup>1</sup>, ou de retables beaucoup plus simples, comme le retable majeur de l'oratoire Saint-Bernard à Zuccaro<sup>2</sup>.

#### b. Le Val d'Aoste

Dans le Val d'Aoste<sup>3</sup>, les retables furent souvent le reflet de modèles plus répandus dans la plaine du Pô. Le déplacement de la capitale de Chambéry à Turin fit de cette vallée d'Aoste une province périphérique, au même titre que la Savoie, y compris sur le plan artistique. La situation économique peu florissante de la vallée ne permit que très rarement la construction ou la transformation de nouveaux bâtiments. Les réfections se limitèrent donc aux intérieurs, et notamment aux autels. Construits pour prendre place dans des édifices déjà réalisés, dont les dimensions modestes n'auraient pas toujours pu être adaptées à des autels monumentaux, les retables valdôtains se caractérisent pourtant par leur parfaite intégration à l'espace. Alors qu'en Tarentaise, bien que la majorité des églises ait été reconstruite au XVII<sup>e</sup> siècle et que les anciennes absides romanes en cul-de-four aient cédé la place à des chevets plats dans le but d'accueillir les nouveaux autels, nombreux sont les autels qui donnent l'impression d'être trop grands et prêts à percer la voûte, les retables du Val d'Aoste, eux, paraissent parfaitement adaptés aux espaces qui les accueillent.

D'autre part, le style des artistes valdôtains paraît plus mesuré, peut-être plus abouti. Les draperies qui en Savoie semblent animées d'une vie propre, tellement elles se soulèvent et gonflent autour des personnages, retombent en Val d'Aoste en plis souples autour des corps, au point même de donner à certaines statues de saintes une certaine sensualité.

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 48 et 49

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 50 et 51

<sup>3</sup> Cf. carte, annexes, p. 307

Parmi les retables les plus caractéristiques du Val d'Aoste, citons les retables majeurs d'Antagnod<sup>1</sup>, d'Issime<sup>2</sup>, de Fontainemore<sup>3</sup>, de Gressoney-la-Trinité<sup>4</sup>, d'Hône<sup>5</sup>, de Sarre<sup>6</sup>, ou encore le retable de la Sainte-Trinité de Brusson<sup>7</sup>, le retable du Rosaire et le retable du Saint-Esprit de Challant-Saint-Victor<sup>8</sup>, le retable du bienheureux Vuillerme de Morgex<sup>9</sup>, le retable des saints Pierre et Paul de Quart<sup>10</sup>.

### c. Le Val de Suse

Les retables du Val de Suse<sup>11</sup>, proches par de nombreux aspects de ceux de Maurienne, les deux vallées étant reliées par le col de l'Iseran, possèdent cependant aussi des caractéristiques propres liées à la proximité de Turin.

De forme assez simple, privilégiant le modèle du retable porche, les retables du Val de Suse abritent généralement un tableau en leur centre, comme de nombreux retables de Maurienne. C'est le cas du retable de saint Joseph, à Bardonecchia<sup>12</sup>, ou du retable du Rosaire, à Oulx<sup>13</sup>. Le retable de saint Antoine abbé, à Melezet<sup>14</sup>, abrite d'ailleurs un tableau attribué à Gabriel Dufour, peintre mauriennais.

La relative sobriété des retables du Val de Suse peut s'expliquer par le voisinage de Turin, dont les églises abritaient des retables de pierre, aux formes plus épurées que celles des œuvres alpines. La simplicité et l'absence de polychromie du retable majeur de l'église Saint-

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 258 et 259

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 250 et 251

<sup>3</sup> *Ibid*, pp. 238 et 239

<sup>4</sup> *Ibid*, pp. 226 et 227

<sup>5</sup> *Ibid*, pp. 246 et 247

<sup>6</sup> *Ibid*, pp. 260 et 261

<sup>7</sup> *Ibid*, pp. 96 et 97

<sup>8</sup> *Ibid*, pp. 322 et 323, 336 et 337

<sup>9</sup> *Ibid*, pp. 216 et 217

<sup>10</sup> *Ibid*, pp. 194 et 195

<sup>11</sup> Cf. carte, annexes, p. 308

<sup>12</sup> Cf. catalogue, pp. 354 et 355

<sup>13</sup> *Idem*, pp. 376 et 377

<sup>14</sup> *Ibid*, pp. 352 et 353

François de Suse<sup>1</sup> et du retable de Notre-Dame du Mont-Carmel de l'église Saint-Grégoire-le-Grand, à Oulx<sup>2</sup>, renvoient très certainement à ces modèles de pierre. Le retable de sainte Catherine d'Alexandrie et saint François d'Assise, à Oulx<sup>3</sup>, dont le cadre est entièrement orné de motifs en bas-relief, n'est quant à lui pas sans rappeler le retable de la Sainte-Trinité de la cathédrale de Turin.

## 2. Les vallées savoyardes

### a. La Maurienne

Le rapport d'un Intendant de Maurienne daté de 1774 soulignait la misère qui régnait d'Argentine à Montmélian, et qui se traduisait par une faible vie artistique. Pourtant, on conserve près de soixante-dix retables construits en Maurienne entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, contre seulement cinquante-quatre en Tarentaise, région pourtant réputée beaucoup plus riche. Mais c'est peut-être à sa relative pauvreté que la Maurienne dut sa principale spécificité, le fait de posséder ses propres artistes. Alors que la richesse de la Tarentaise attirait des émigrants piémontais qui venaient chercher du travail, et parmi eux des artistes auxquels fut confiée la réalisation de nombreux retables, la Maurienne dut se contenter de ses propres ressources. Des générations de sculpteurs locaux<sup>4</sup> formèrent ainsi leurs successeurs, donnant à cette production une unité plus marquée, et la différenciant de celle des vallées voisines, plus perméables aux influences extérieures puisque employant des artistes étrangers. Cette tradition de sculpteurs locaux s'implanta si bien en Maurienne qu'il devint difficile de passer outre. Ainsi, des artistes comme les valesiens Jean-Marie Molino et Jacques Todesco,

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 374 et 375

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 358 et 359

<sup>3</sup> *Ibid*, pp. 356 et 357

<sup>4</sup> Cf. première partie, partie III, pp. 91 et suivantes

qui rencontrèrent pourtant un grand succès dans les vallées alpines, ne réalisèrent-ils en Maurienne qu'un seul retable<sup>1</sup>. Ces dynasties de sculpteurs mauriennais se trouvèrent rapidement en situation de monopole et purent imposer leurs conditions. C'est la raison pour laquelle Etienne Fodéré ne put travailler dans son village d'origine, Bessans, où exerçait déjà les Clappier, qui n'acceptèrent de le former qu'à la condition qu'il s'exilât. Poussés dehors par leurs prédécesseurs, qui étaient peu désireux de leur faire une place, certains artistes mauriennais empruntèrent le col du Mont-Cenis pour aller pratiquer leur art de l'autre côté des Alpes, dans le Val-de-Suse, particulièrement à Giaglione.

Les retables de Maurienne<sup>2</sup> étaient souvent beaucoup plus larges que ceux des autres vallées alpines, comme par exemple le retable du Rosaire de l'église de Termignon, œuvre de Sébastien Rosaz datée de 1705<sup>3</sup>, qui plut tellement que les communiens de Sollières exigèrent de l'artiste un retable semblable pour leur propre église. En Maurienne, une place importante était aussi accordée aux œuvres peintes placées sur les retables. Citons à titre d'exemple le retable de tous les saints à Fontcouverte<sup>4</sup>, le retable de saint Joseph à Villarodin<sup>5</sup>, ou encore le retable de saint Jean-Baptiste à Aussois<sup>6</sup>. La présence dans cette région des Dufour explique probablement en grande partie ce goût pour la peinture. Quasiment tous les retables mauriennais étaient agrémentés d'au moins un tableau, alors qu'en Tarentaise ou dans le Val d'Aoste, il n'était pas rare de placer au centre de ces derniers une statue, un panneau ou un

---

<sup>1</sup> Le prix-fait du maître-autel de l'église paroissiale de Sollières fut signé le 15 août 1680 par Jacques Todesco et Jean-Marie Molino.

<sup>2</sup> Cf. carte, annexes, p. 309

<sup>3</sup> Cf. catalogue, pp. 504 et 505

<sup>4</sup> *Idem*, pp. 438 et 439

<sup>5</sup> *Ibid*, pp. 422 et 423

<sup>6</sup> *Ibid*, pp. 414 et 415

groupe sculpté, comme au retable du Rosaire de Landry<sup>1</sup>, au retable du Rosaire de Doucy<sup>2</sup> ou au retable majeur de Gressoney-la-Trinité<sup>3</sup>.

#### b. La Tarentaise et le Beaufortain

La Tarentaise accueille des artistes originaires de différentes régions, ce qui explique la grande diversité de sa production de retables. De cette manière, assez paradoxalement, ce qui caractérise le mieux les retables de Tarentaise<sup>4</sup> est peut-être leur diversité stylistique beaucoup plus marquée que dans les autres régions alpines. François Cuénot, Franc-Comtois, Jean-Marie Molino et Jacques-Antoine Todesco, deux Valsesians, ou Etienne Fodéré, originaire de Bessans, ne possédaient pas les mêmes références et ne travaillaient pas de la même manière. A titre d'illustration, il est donc difficile de trouver une « manière » commune entre le maître-autel entièrement doré du sanctuaire Notre-Dame-de-la-Vie à Saint-Martin-de-Belleville<sup>5</sup>, œuvre de Jean-Marie Molino datée de 1676, et celui beaucoup plus austère de l'église Saint-Pierre de Séez, réalisé par Etienne Fodéré vers 1686<sup>6</sup>. Entre ces deux extrêmes prend place toute une série d'œuvres : les retables majeurs d'Hauteville-Gondon<sup>7</sup>, de Champagny-en-Vanoise<sup>8</sup>, des Allues<sup>9</sup> ou de Montvalezan<sup>10</sup>, ou bien encore le retable du Rosaire de Saint-Bon<sup>11</sup>, le retable de saint Antoine d'Hautecour<sup>12</sup> ou le retable de la Sainte-Famille de Bozel<sup>13</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 728 et 729

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 692 et 693

<sup>3</sup> *Ibid*, pp. 226 et 227

<sup>4</sup> Cf. carte, annexes, p. 310

<sup>5</sup> Cf. catalogue, pp. 674 et 675

<sup>6</sup> *Idem*, pp. 668 et 669

<sup>7</sup> *Ibid*, pp. 650 et 651

<sup>8</sup> *Ibid*, pp. 672 et 673

<sup>9</sup> *Ibid*, pp. 652 et 653

<sup>10</sup> *Ibid*, pp. 644 et 645

<sup>11</sup> *Ibid*, pp. 696 et 697

<sup>12</sup> *Ibid*, pp. 556 et 557

<sup>13</sup> *Ibid*, pp. 538 et 539

Les retables du Beaufortain sont quant à eux probablement les moins exubérants des retables alpins. Sans faire référence à la polychromie, dont on ne peut être assuré qu'elle soit d'origine, on peut constater que les formes sont plus droites, moins chantournées, et que le remplissage systématique des parties vides n'est pas de mise ici. En atteste le retable du Rosaire de l'église d'Arêches<sup>1</sup>, constitué d'une simple toile encadrée d'un sobre cadre doré. les retables majeurs de l'église de Queige<sup>2</sup> et de l'église de d'Hauteluze<sup>3</sup>, malgré leurs imposantes dimensions et la présence d'anges et de colonnes torsées, conservent une certaine sobriété, du moins lorsqu'on les compare à certains de leurs homologues tarins, comme le retable majeur de Peisey-Nancroix<sup>4</sup>, ou genevois, comme les trois retables de l'église de Saint-Nicolas-la-Chapelle<sup>5</sup>.

### c. Le Faucigny

Les retables du Faucigny<sup>6</sup>, très colorés, accordent certainement moins de place à l'or que ceux des vallées voisines. Peut-être parce que les habitants de Haute-Savoie étaient moins riches que leurs voisins... L'or est en tout cas plus souvent utilisé sur ces retables comme un élément décoratif, rehaussant vêtements, fleurs, arabesques, corniches... que comme un élément de base, couvrant l'ensemble de l'autel. C'est le cas des retables majeurs d'Argentière<sup>7</sup>, des Contamines-Montjoie<sup>8</sup> ou des Houches<sup>9</sup>, pour lesquels l'or est employé par touches légères, de manière à faire ressortir la polychromie de l'ensemble.

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 774 et 775

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 760 et 761

<sup>3</sup> *Ibid*, pp. 762 et 763

<sup>4</sup> *Ibid*, pp. 614 et 615

<sup>5</sup> *Ibid*, pp. 910 et 911, 918 et 919, 934 et 935

<sup>6</sup> Cf. carte, annexes, p. 311

<sup>7</sup> Cf. catalogue, pp. 854 et 855

<sup>8</sup> *Idem*, pp. 828 et 829

<sup>9</sup> *Ibid*, pp. 838 et 839

Les retables du Faucigny sont par ailleurs moins riches en représentations iconographiques. Il est rare qu'ils abritent plus de quatre ou cinq statues, généralement elles ne sont que deux à encadrer le panneau central. Et hormis sur les retables du Rosaire, pour lesquels la tradition impose le plus souvent une représentation des quinze mystères, comme à Argentièr<sup>1</sup> ou à Servoz<sup>2</sup>, il est rare que les retables de cette vallée accueillent de multiples petites scènes sur les soubassements ou le fond. Les retables majeurs de Combloux<sup>3</sup>, de Saint-Nicolas-de-Véroce<sup>4</sup> ou de Servoz<sup>5</sup> sont ainsi loin d'accueillir autant de statues que le retable du maître-autel d'Issime par exemple.

#### d. Le Chablais et le Genevois

Les retables du Chablais et du Genevois<sup>6</sup> présentent une production quasiment aussi diversifiée qu'en Tarentaise, allant de grands retables entièrement en bois peint, se développant sur trois niveaux, comme le retable du maître-autel de l'église Saint-Maurice, à Thônes<sup>7</sup>, au retable peint de l'église Saint-Cristophe à Argonay<sup>8</sup>, en passant par le retable baldaquin du maître-autel de l'église Saint-Nicolas, à Saint-Nicolas-la-Chapelle<sup>9</sup>. La position de ces deux vallées, ouvertes sur la plaine et facilement accessibles depuis Annecy, peut expliquer la diversité des retables qui les peuplent.

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 878 et 879

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 874 et 875

<sup>3</sup> *Ibid*, pp. 850 et 851

<sup>4</sup> *Ibid*, pp. 852 et 853

<sup>5</sup> *Ibid*, pp. 842 et 843

<sup>6</sup> Cf. carte, annexes, pp. 311 et 312

<sup>7</sup> Cf. catalogue, pp. 932 et 933

<sup>8</sup> *Idem*, pp. 946 et 947

<sup>9</sup> *Ibid*, pp. 934 et 935

Les différences stylistiques qui existent entre les retables des diverses vallées prouvent la nécessité de tenir compte du contexte géographique particulier que constituent un découpage par vallées et l'existence de cols et de voies de passage. Plus ou moins accessibles, plus ou moins perméables aux influences extérieures, ces vallées alpines représentent autant de milieux spécifiques dans lesquels se développent les retables.

### **III. Du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle : évolution stylistique chronologique**

En 1717, lorsque le duché de Piémont-Savoie devint un royaume, fut créé un corps des Ingénieurs et Architectes piémontais de l'Intendance. L'existence de ce dernier fut à l'origine d'une certaine uniformisation du style architectural à travers le royaume. D'ailleurs, à partir de 1734, les constructions et reconstructions d'édifices religieux diminuèrent. Seule la création d'une nouvelle paroisse voyait la réalisation d'un nouvel édifice. Mais en est-il de même en ce qui concerne les retables ? Leur style ou leur fréquence de production évoluent-ils eux aussi à travers les époques ? Le grand changement politique du début du XVIII<sup>e</sup> siècle eut-il des répercussions sur la production de ces œuvres religieuses ?

La grande période de production des retables débuta en Piémont-Savoie vers 1650. Il ne subsiste des décennies précédentes que quelques retables, soit que les autels érigés à cette époque aient été détruits par la suite car jugés trop « démodés », soit que le goût pour ces ensembles monumentaux ait mis plusieurs années à s'imposer. Le rythme d'élévation des retables, comme celui de construction des églises, fut très inégal selon les diocèses.

Du côté savoyard, c'est en Maurienne que les premiers autels firent leur apparition, suivis par ceux de Tarentaise. Dans ces deux vallées, c'est entre 1660 et 1745 que furent

réaménagées le plus grand nombre d'églises, et donc que furent élevés le plus de retables. Le diocèse de Genève ne fut pour sa part touché par ce renouveau artistique qu'à partir de 1679 et jusque vers 1730. Cela s'explique entre autre par le fait que ce diocèse, qui avait failli perdre le Chablais avec l'arrivée à Genève de Calvin, et qui ne cessait de lutter contre les influences protestantes, ne parvenait pas pour autant à s'en exempter totalement, ce qui pouvait inciter ses habitants à faire preuve d'une moins grande ostentation dans leurs décors religieux. Concentrant tous leurs moyens et leurs forces sur cette lutte, ses évêques se préoccupèrent beaucoup moins de la décoration de leurs églises que les prélats de Maurienne et de Tarentaise. L'élan retomba dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Il est généralement admis qu'alors que les retables du XVII<sup>e</sup> siècle se caractérisaient par une certaine « austérité », comme s'ils étaient encore marqués par les formes du Moyen-Âge, les autels du XVIII<sup>e</sup> siècle se révélèrent beaucoup plus fastueux.

De plus en plus monumental, véritable architecture dans l'architecture, le retable occupe progressivement tout l'espace du fond du cœur.<sup>1</sup>

Il est vrai qu'une certaine surenchère ornementale s'imposa au cours des décennies, et que les retables acquirent peu à peu une monumentalité que ne possédaient pas leurs aînés. Cependant, cette évolution ne se fit pas de manière parfaitement linéaire, et certains retables du XVIII<sup>e</sup> siècle furent réalisés avec plus de sobriété que d'autres datant pourtant du XVII<sup>e</sup> siècle.

Les quelques retables datés d'avant 1650 qui subsistent dans les églises des Alpes donnent un aperçu de ce que fut cette production initiale. Les retables les plus anciens

---

<sup>1</sup> PEYRE, Dominique, « L'art baroque des vallées de Savoie », in *Savoie baroque*, Bologne, 1999, p. 135

conservés couvrent une période allant de 1543 à 1616. Il s'agit dans la Valsesia du polyptique de Zuccaro<sup>1</sup>, daté de 1543, et du retable du maître-autel de Valduggia<sup>2</sup>, réalisé en 1564, dans le Val d'Aoste, du retable de saint Roch et saint Sébastien de l'église d'Arnad<sup>3</sup>, du XVI<sup>e</sup> siècle, et de celui du Saint-Sacrement placé dans l'église du village de Saint-Christophe<sup>4</sup>, dont à l'origine, en 1616, il était le maître-autel, en Maurienne du retable de l'église de Valloire<sup>5</sup>, réalisé en 1600 et dédié à saint Sébastien, et en Tarentaise, du retable de Notre-Dame du Mont-Carmel de Sainte-Foy-en-Tarentaise, daté de 1630-1635. Si l'on étudie l'un de ces retables, par exemple celui de l'église de Valloire<sup>6</sup>, on s'aperçoit que l'emploi du terme « austérité » est sans aucun doute exagéré, même s'il est plus sobre que certains de ses successeurs. Il est certes fort probable que ce retable ait été plusieurs fois remanié, et que peu d'éléments subsistent du premier autel. Le fait que ce retable ne possède pas de véritables volets latéraux, et que ce rôle soit tenu par deux statues, n'est pas très révélateur dans la mesure où il s'agit d'un autel secondaire destiné à occuper un espace plus réduit que le maître-autel. Le médaillon central est plus intéressant. En forme d'ovale, il accueille sur un fond peint deux sculptures d'applique représentant saint Sébastien et un ange. Que ce soit dans le domaine stylistique ou sur le plan iconographique, cette œuvre constitue une exception dans le corpus des retables rassemblés pour cette étude. En premier lieu parce que dans la presque totalité des retables postérieurs, la sculpture d'applique est réservée au soubassement. D'autre part, parce que l'utilisation d'un fond peint pour mettre en valeur une œuvre sculptée est très rare. Lorsque des peintures sont intégrées aux retables, elles sont plutôt destinées à les compléter qu'à disparaître derrière des sculptures. Enfin, parce que la présence d'un ange adulte, remettant la palme du martyr à un saint, est inhabituelle. En règle

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 10 et 11

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 34 et 35

<sup>3</sup> *Ibid*, pp. 212 et 213

<sup>4</sup> *Ibid*, pp. 338 et 339

<sup>5</sup> *Ibid*, pp. 430 et 431

<sup>6</sup> *Ibid*, pp. 546 et 547

générale, ce sont des angelots joufflus qui en présence de la Vierge, du Christ ou de Dieu le Père apportent aux martyrs leur récompense. Ce cas, bien qu'à considérer avec prudence, semble indiquer qu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle, les artistes privilégiaient la sculpture d'applique, mêlaient plus librement peinture et sculpture et se montraient plus souples dans leurs représentations iconographiques.

Les éléments stylistiques caractéristiques des retables alpins s'imposèrent sur les œuvres des années 1640-1680. Les artistes comprirent qu'ils pouvaient utiliser les colonnes torsées à des fins esthétiques, et de simples piliers de soutien supportant les frontons elles devinrent un élément de décor. En associant ces colonnes deux à deux, ou en jouant sur le rapport entre de grosses colonnes placées au niveau central et de plus petites au niveau d'attique, ces artistes du XVII<sup>e</sup> siècle animèrent leurs retables, leur donnant une profondeur que vinrent renforcer ressauts et décrochements.

Les volets latéraux se développèrent dans ces mêmes années, les simples statues qui assuraient auparavant ce rôle se retrouvant peu à peu encadrées de véritables architectures. Le simple fronton abritant Dieu le Père, et qui jusqu'alors jouait le rôle d'attique, commença à laisser échapper anges et saints, qui prirent place aux extrémités supérieures des retables, leur donnant plus d'ampleur. Le maître-autel d'Aussois, daté d'environ 1673, le retable du Rosaire de Champagny-en-Vanoise, réalisé vers 1670-1680, ou le maître-autel des Allues, œuvre de Jacques-Antoine Todesco datée de 1677, illustrent ces tâtonnements stylistiques qui aboutirent à la production plus uniforme des décennies suivantes. À Aussois<sup>1</sup>, les volets latéraux sont détachés de la partie principale, presque comme s'il s'agissait d'œuvres différentes. Il n'y a ni véritable niveau d'attique ni fronton complet, juste deux volutes supportant des angelots et encadrant une croix. Les six colonnes torsées ont essentiellement un

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 454 et 455

rôle fonctionnel. À Champagny-en-Vanoise<sup>1</sup>, il n’y a pas de volets latéraux mais le fronton a acquis une certaine ampleur. Aux Allues<sup>2</sup> enfin, les colonnes torsées ont une valeur esthétique. En avant ou en arrière plan, grosses ou petites, elles créent une impression de profondeur. Il n’y a pas de volets latéraux, juste des statues, mais le niveau d’attique est par contre très développé.

La plus grande quantité de retables alpins fut réalisée à la charnière des deux siècles, entre 1680 et 1720, sous le règne de Victor-Amédée II. La prospérité de ce règne et le faste de la cour de Turin à cette période n’y sont sans doute pas étrangers. Les œuvres de cette époque comptèrent sans doute parmi les plus imposantes des montagnes alpines. Maîtres-autels et retables latéraux prirent de plus en plus d’ampleur, devenant de plus en plus hauts, de plus en plus larges, et surtout de plus en plus épais. Cette épaisseur permit des jeux de profondeur, au moyen de décrochements. Les colonnes torsées se firent de plus en plus nombreuses, les éléments décoratifs se multiplièrent, la quantité d’angelots voletant autour des saints atteignit des records... Le maître-autel de l’église de Bramans<sup>3</sup>, œuvre de Claude Simond et Esprit Amabert, daté des années 1670-1680, celui de l’église de Peisey-Nancroix<sup>4</sup>, réalisé par Jacques-Antoine Todesco et Jean-Baptiste Gualaz en 1700, ou encore ceux d’Issime ou d’Antagnod<sup>5</sup>, élevés par Giuseppe et Giovanni Gilardi respectivement en 1698 et 1700-1713, sont parmi les exemples les plus frappants de cette surenchère ornementale.

Les proportions atteintes par les retables réalisés à la charnière des deux siècles ne pouvaient être surpassées, sauf à détruire et reconstruire les églises alpines autour de ces œuvres. Les retables érigés entre 1720 et 1760 conservèrent donc pour la plupart les

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 672 et 673

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 652 et 653

<sup>3</sup> *Ibid*, pp. 458 et 459

<sup>4</sup> *Ibid*, pp. 614 et 615

<sup>5</sup> *Ibid*, pp. 250 et 251, 258 et 259

caractéristiques des précédents. Ce fut par exemple le cas du maître-autel de la chapelle Notre-Dame-des-Vernettes<sup>1</sup> en Tarentaise, réalisé entre 1738 et 1742, ou de celui de la chapelle Notre-Dame-des-Grâces<sup>2</sup> en Maurienne, daté de 1762.

Très peu de retables furent élevés après 1760. L'autel des Carmes de Montgellafrey<sup>3</sup>, refait par Jacques Martel en 1786, fut l'un des derniers retables construits en Maurienne. Le décor est beaucoup moins chargé. Les colonnes ne sont torsadées que sur le tiers inférieur de leur hauteur. Ce net ralentissement de la production s'explique par la très grande quantité de retables réalisés dans les précédentes décennies. Les petites églises alpines possédaient toutes leur maître-autel, et autant de retables latéraux qu'elles pouvaient en contenir... ou que les villageois avaient les moyens d'en faire ériger. La production reprit au XIX<sup>e</sup> siècle, mais dans un style très différent, le temps et les conflits ayant occasionné la destruction de nombreuses œuvres.

En plus de deux siècles d'existence, les retables des Alpes de Piémont-Savoie évoluèrent, se modifièrent et se transformèrent, de manière différente selon les vallées dans lesquelles ils virent le jour. Les différences économiques, géographiques et démographiques qui caractérisaient ces vallées influèrent sur la production des retables, contribuant à la richesse et à l'originalité de cette production.

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 678 et 679

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 452 et 453

<sup>3</sup> *Ibid*, pp. 446 et 447



## Chapitre III

### Caractéristiques des retables alpins

Consacrer une étude aux retables des montagnes du Piémont-Savoie suppose de considérer d'une part qu'il s'agit d'une production possédant une certaine unité, et des caractéristiques communes justifiant une analyse globale, d'autre part, que les éléments techniques, stylistiques ou iconographiques qui permettent de caractériser ces retables sont aussi ceux qui les distinguent des œuvres d'autres régions ou pays et font d'eux une production spécifique. Au-delà de l'unité spatiale et temporelle, qui est évidente et indéniable, quelles caractéristiques communes lient ces retables ?

#### I. Matériaux, structure et éléments architecturaux

##### 1. L'omniprésence du bois

L'élément le plus caractéristique de la fabrication des retables alpins est l'utilisation quasiment systématique du bois. Dans son livre *Un Art retrouvé. Voies d'approches*<sup>1</sup>, Fernand Roulier note que sur les cent trente six retables qu'il a recensés en Chablais, Genevois et Faucigny, presque tous sont en bois, quelques uns seulement en plâtre, et un seul en pierre<sup>2</sup>. En effet, les roches alpines, abîmées par les pressions variées du sol, ne se prêtaient guère à la sculpture.

Cette constatation peut s'étendre à l'ensemble du corpus, quelles que soient les vallées concernées. Alors que dans les grandes villes italiennes, les retables furent presque

---

<sup>1</sup> Roulier, Fernand, *Un art retrouvé. Voies d'approche*, t. 1, Marseille, 2001

<sup>2</sup> Un des autels latéraux de l'église de Lugrin.

invariablement réalisés en marbre, et ce y compris dans les territoires de la Maison de Savoie<sup>1</sup>, les montagnards piémontais et savoyards privilégiaient le recours au bois.

Différentes sortes de bois étaient employées. Les artistes utilisaient de préférence le pin cembro appelé aussi arole, abondant dans ces régions, et imprégné d'une résine le rendant imputrescible. Il était réservé aux éléments de base du retable, le corps, les soubassements, l'autel, les colonnes, l'entablement<sup>2</sup>. Le tilleul était pour sa part consacré aux parties sculptées, notamment les statues<sup>3</sup>. Le chêne et le mélèze pouvaient apparaître quelquefois<sup>4</sup>. Quant au noyer, sans être totalement écarté, il était beaucoup plus rarement employé, « parce que son grain lisse et serré supposait une technique dont seuls les grands maîtres étaient capables. [Le noyer] permit d'élaborer des œuvres de grande envergure »<sup>5</sup>.

La préparation de ces diverses pièces de bois pouvait s'avérer très longue. Pour réaliser la structure du retable, il fallait, une fois les arbres coupés et débités en planches, soumettre ces dernières à un séchage qui pouvait parfois durer plusieurs années, obligeant fabricants et commanditaires à anticiper largement toute commande de retable.

Une fois convenablement séchés, les morceaux de bois pouvaient être taillés et sculptés. Le principal outil utilisé dans ce but par les sculpteurs était la gouge, mentionnée par Giuseppe Gilardi dans son journal. « [Je] suis parti (...) avec comme bagage quatre chemises, deux paires de caleçons, deux paires de chaussettes, deux serviettes et douze gouges avec d'autres petits outils »<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Sur les treize retables qu'abrite la cathédrale de Turin, un seul, le plus ancien, consacré aux saints Crispin et Crispiniano, comprend un polyptique en bois doré, attribuée à Defedente Ferrari (1511-1535).

<sup>2</sup> ROBBE, Marie-Agnès, *Les retables de bois sculptés au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Chambéry, 1939, p. 16

<sup>3</sup> Selon Fernand Roulier, « certains troncs pouvant atteindre jusqu'à quarante centimètres de diamètre, il était possible d'y tailler de grandes statues ». ROULIER, Fernand, *Un art retrouvé. Voies d'approche*, Marseille, 2001, p. 52

<sup>4</sup> ROULIER, Fernand, *op. cit.*, p. 52

<sup>5</sup> ROBBE, Marie-Agnès, *op. cit.*, p. 17.

<sup>6</sup> GILARDI, Giuseppe A., *Riche journal d'un artiste pauvre*, Aubenas, 1998, p. 13

Les statues de saints sont réalisées en ronde-bosse, l'arrière étant généralement laissé brut, puisqu'il n'est pas destiné à être vu. Parfois, ces sculptures sont évidées, assurant une meilleure conservation du bois en minimisant les surfaces susceptibles d'attirer les insectes xylophages. Outre la ronde-bosse, les artistes alpins pratiquent aussi la sculpture à fond levé et la sculpture d'applique. La première technique, qui permet de détacher de la masse du bois des éléments en relief, est utilisée notamment pour réaliser les motifs végétaux qui courent sur les colonnes torsées. Celles du retable du Rosaire de Villarodin, en Maurienne, en sont un parfait exemple<sup>1</sup>. La sculpture d'applique, consistant à réaliser certains éléments séparément puis à les coller ou bien à les clouer sur un fond, est entre autre employée pour les ornements placés sur les soubassements des retables<sup>2</sup>.

Lorsqu'il s'agit de réaliser des reliefs sculptés de dimensions importantes, les motifs sont sculptés sur des poutres séparées que les sculpteurs assemblent au moment du montage final. Le panneau central du retable du Rosaire de Doucy, en Tarentaise, œuvre de Jacques Clérant datée 1718, sur lequel on distingue les jointures des planches, illustre ce procédé<sup>3</sup>.

La sculpture des différentes pièces une fois achevée, le maître-sculpteur et les membres de son atelier transportent les différents éléments jusqu'à l'église ou au sanctuaire auquel est destiné le retable, et les assemblent sur place. Ce n'est qu'une fois le retable monté que l'ensemble est peint et doré.

Le recours systématique des montagnards alpins au bois, au détriment du marbre, du gypse ou même de la peinture appliquée à même le mur de l'église<sup>4</sup>, mérite d'être expliqué. La facilité d'accès au matériau ne constitue pas à elle seule une justification suffisante. Il existait en Tarentaise une carrière de marbre, à Villette, et la Maurienne possédait plusieurs

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 512 et 513

<sup>2</sup> Cf. annexes, pp. 321 et 322

<sup>3</sup> Cf. catalogue, pp. 692 et 693

<sup>4</sup> Il existe en Savoie et en Haute-Savoie quelques exemples de retables peints directement à même le mur de l'église. C'est le cas à Villargerel, Argonay, Chevrier ou encore Loëx.

carrières de gypse. Pourtant, très peu de retables tarins ou mauriennais furent réalisés dans ces matériaux. Probablement parce que le marbre demeurait un matériau coûteux, et que la perspective d'acheminer des blocs de marbre le long des sentiers de montagne pouvait faire réfléchir<sup>1</sup>. Par ailleurs, le terrain en montagne étant souvent instable, les églises pouvaient parfois subir des glissements de terrain<sup>2</sup>, et sans doute valait-il mieux éviter de placer à l'intérieur des œuvres en marbre risquant de se fissurer. Au contraire, le bois, matériau vivant et sensible aux variations atmosphériques, susceptible de sécher ou de se dilater, résistait mieux aux mouvements du sol.

Bien que l'emploi quasi systématique du bois puisse être considéré comme une caractéristique des retables alpins, cet élément à lui seul ne suffit pas à rendre cette production originale, puisque les maîtres-sculpteurs du Piémont-Savoie ne furent en effet pas les seuls artistes européens à utiliser ce matériau. Ayant à leur disposition du bois, les artistes alpins choisirent néanmoins d'en faire le meilleur usage possible. Ce qui ne veut pas dire qu'ils n'essayèrent pas d'ennoblir la structure initiale de bois brut. Alors que les chaires ou les baptistères étaient simplement cirés, tous les retables des montagnes alpines étaient peints et dorés.

La fin de la production des retables alpins est étroitement liée au déclin de ce goût pour les autels en bois. Le journal de Giuseppe Gilardi<sup>3</sup> est à ce titre très révélateur. A propos de l'église de Sallanches, pour laquelle il devait réaliser en 1840 un retable majeur et un autel latéral, le sculpteur écrit : « Le curé voulait du marbre et nous sommes restés sans travail »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> CHARABIDZE, Élise, *Retables de Tarentaise. XVII<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècles*, Université de Paris X, dactyl., 2002, p. 46

<sup>2</sup> Le sanctuaire Notre-Dame-des-Vernettes, sur la commune de Peisey-Nancroix, édifié sur une ravine, du être reconstruit plusieurs fois, et pour finir déplacé, le poids de l'édifice l'entraînant dans la pente.

<sup>3</sup> GILARDI, Giuseppe A., *Riche journal d'un artiste pauvre*, Aubenas, 1998

<sup>4</sup> *Idem*, p. 105

Cette situation se généralisera peu à peu, les commanditaires du sculpteur exigeant de plus en plus fréquemment des autels de pierre, ou tout au moins donnant l'illusion de la pierre.

Ces autels ne resplendissent plus des ors d'autrefois : ils doivent donner l'impression d'être en pierre. (...) le bois peint ne peut pas faire illusion, l'autel en marbre devient le concurrent redouté.<sup>1</sup>

## 2. Forme et structure

Planté derrière l'autel, le plus souvent au fond du chœur, le retable du maître-autel ne peut être un mur, une séparation, ni même un palier à franchir avant de pénétrer dans le Sanctuaire. Tout au plus peut-on le considérer comme un voile destiné à la fois à cacher et à manifester Dieu.<sup>2</sup>

Pour abriter un grand nombre de personnages peints et sculptés, mettre en valeur l'autel, et dans le cas des maître-autels, le tabernacle, les retables se devaient de posséder une structure architecturale élaborée et fonctionnelle. Cette structure était le plus souvent calquée sur celle des façades d'églises, créant ainsi une triple architecture : « Donc parfois trois façades : celle de l'église, celle que représente le retable, celle du tabernacle. »<sup>3</sup> Ce triple parallèle est d'autant plus facile à établir qu'au cours des décennies, l'importance du tabernacle ne cesse de croître, ainsi que le souligne Dominique Peyre : « De modestes proportions au début, le tabernacle devient plus monumental à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, comportant jusqu'à trois niveaux : en bas, le réceptacle du ciboire, décoré de niches avec des

---

<sup>1</sup> BOGEY-REY, Annick, « Le commentaire du journal », in *Riche journal d'un artiste pauvre*, Aubenas, 1998, p. 130

<sup>2</sup> MENARD, Michèle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 148

<sup>3</sup> *Idem*, p. 151

statues de saints ; au-dessus, la niche destinée à recevoir l'ostensoir pour l'exposition du saint sacrement ; et enfin, au sommet d'un baldaquin, la représentation du Christ ressuscitant. »<sup>1</sup>

Bien que la forme la plus répandue dans les Alpes soit celle du retable « porte », il existe aussi d'autres types de modèles. En Haute-Savoie, Fernand Roulier a répertorié les différentes structures existantes et en dénombre six principales : le retable en forme d'arc de triomphe, le retable peint, le retable porche, le retable baldaquin et enfin le retable couronne et le retable claire-voie<sup>2</sup>.

Quelle que soit [sa] forme, le retable est conçu comme le foyer de l'espace intérieur de l'église, le lieu géométrique vers lequel convergent les lignes directrices de l'architecture de celle-ci et, de ce fait, il contribue à en privilégier la disposition longitudinale en même temps qu'il l'arrête.<sup>3</sup>

Certaines des formes évoquées par Fernand Roulier ne se retrouvent qu'en Haute-Savoie, et y restent relativement exceptionnelles, comme par exemple les retables claire-voie, qui ne sont employés qu'à Peillonex et à Lully. En revanche, d'autres formes de retables peuvent être employées dans le reste des Alpes, comme les retables tabernacles ou les retables pyramidaux, qui obtinrent un grand succès dans les vallées piémontaises.

Cette diversité des formes concerne cependant essentiellement les retables de maîtres-autels, les retables latéraux adoptant généralement le plus souvent le modèle du retable en arc de triomphe, avec des dimensions plus modestes, ou celui du retable porche.

---

<sup>1</sup> PEYRE, Dominique, « L'art baroque des vallées de Savoie », in *Savoie baroque*, Bologne, 1998, p. 134

<sup>2</sup> ROULIER, Fernand, *Un art retrouvé. Voies d'approche*, Marseille, 2001, p. 62 et suivantes

<sup>3</sup> *Idem*, p. 56

Mis en évidence par sa position (...) au centre de la perspective du vaisseau, [le retable du maître-autel] constitue par son volume, son articulation, son style, l'un des facteurs essentiels de l'espace intérieur. S'il est accordé à l'architecture il en concentre irrésistiblement l'effet ; si l'édifice n'est pas contemporain le retable attire à lui l'attention par contraste<sup>1</sup>.

a. Retables en façade d'église dit aussi retables en arcs de triomphe

La forme de retable la plus répandue en Piémont-Savoie comme dans le reste de l'Europe était donc celle reprenant la forme d'un arc de triomphe, « (...) arc de gloire dressé pour l'entrée du Seigneur en même temps [qu'accès] triomphal des Elus au Paradis »<sup>2</sup>. Cette forme « procède de l'art de l'architecture, en superposant des éléments horizontaux bien soulignés – soubassements, table et gradins de l'autel, tailloirs saillants, entablement, dais, – et en les opposant aux verticales des colonnes, des niches, des dés, des statues en pied, le tout étant couronné par un fronton »<sup>3</sup>. Remis à l'honneur dans les vallées alpines par le père Claude-François Ménétrier<sup>4</sup>, qui organisait l'entrée dans leurs villes des princes de la Maison de Savoie, ce modèle d'arc de triomphe inspiré de l'Antiquité trouva par l'intermédiaire des retables une place dans l'art religieux.

Un agencement tripartite, tant horizontalement que verticalement, était le plus souvent retenu lors de la conception d'un retable en arc de triomphe. Au panneau principal flanqué de deux volets latéraux répondaient un soubassement entourant l'autel, un étage principal et un niveau d'attique.

---

<sup>1</sup> CHASTEL, André, *Le grand atelier d'Italie (1460-1500)*, Paris, 1965, p. 239

<sup>2</sup> MENARD, Michèle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 150

<sup>3</sup> ROULIER, Fernand, *Un art retrouvé. Voies d'approche*, Marseille, 2001, p. 62

<sup>4</sup> Né à Lyon en 1631, mort à Paris en 1705, ce jésuite est l'auteur de *La philosophie des images. : Composée d'un ample recueil de devises, & du jugement de tous les ouvrages qui ont été faits sur cette matière*, daté de 1682, et de *L'art des emblèmes où s'enseigne la morale par les figures de la fable, de l'histoire, & de la nature*, publié en 1684.

Englobant l'autel ou placé immédiatement au-dessus de lui se trouvait un soubassement à deux ou trois degrés, abritant divers motifs ornementaux, arabesques, guirlandes et bouquets végétaux. Ce soubassement servait de soutien au niveau principal, disposition évoquant selon Fernand Roulier celle « d'une prédelle sur laquelle reposent les grandes figures de l'étage supérieur »<sup>1</sup>. Structuré par des colonnes torsées, à fûts lisses ou cannelés, des pilastres, des caryatides ou des statues colonnes, l'étage principal abritait en son centre un panneau rectangulaire peint ou sculpté, élément iconographique majeur de l'ensemble. Les chapiteaux des colonnes du premier niveau supportaient un entablement et une corniche, parfois interrompue au centre par un fronton. Un niveau d'attique complétait cet ensemble, surmonté parfois d'un dais, le plus souvent d'un fronton, « brisé, c'est-à-dire ouvert, afin d'instaurer, comme le font les colonnes dans leur verticalité, une dynamique ascensionnelle »<sup>2</sup>.

Dans la majorité des cas, ces retables étaient ornés de colonnes torsées, élément particulièrement représentatif de l'art religieux alpin. Composée d'un fût chantourné en hélice, ces colonnes étaient en règle générale surmontées d'un chapiteau composite, dont la corbeille abritait des feuilles d'acanthé, dont l'échine était ornée d'oves et dont l'abaque s'agrémentait de volutes. Employées par le Bernin pour soutenir le baldaquin de la basilique Saint-Pierre de Rome, les colonnes torsées s'imposèrent en Piémont-Savoie à l'instigation de l'ingénieur, architecte et sculpteur savoyard François Cuénot. Dans son *Livre d'architecture*<sup>3</sup>, publié en 1659, il indiquait comment réaliser ce type de colonne<sup>4</sup>. Lui-même employa largement les colonnes torsées dans les retables qu'il réalisa en Savoie, à Villargerel, Beaufort-sur-Doron ou encore La-Côte-d'Aime.

---

<sup>1</sup> ROULIER, Fernand, *Un art retrouvé. Voies d'approche*, Marseille, 2001, p. 63

<sup>2</sup> PEYRE, Dominique, « L'art baroque des vallées de Savoie », in *Savoie baroque*, Bologne, 1998, p. 134

<sup>3</sup> CUENOT, François, *Livre d'architecture dédié à leurs Altesse Royales*, Chambéry, 1659

<sup>4</sup> Cf. annexes, p. 313

Bien que le recours aux colonnes torsées n'ait en aucun cas été systématique<sup>1</sup>, et qu'elles aient parfois été complétées ou remplacées par des colonnes à fûts lisses ou cannelés, ou encore par des anges caryatides, elles s'imposèrent comme l'une des constantes de cet art religieux, dans l'ensemble des régions alpines du Piémont-Savoie. Parmi les plus significatifs, les maîtres-autels des Allues<sup>2</sup> en Tarentaise, de Sollières<sup>3</sup> en Maurienne ou encore de Lillianes<sup>4</sup> dans le Val d'Aoste en témoignent.

#### b. Retables porches

Les retables porches sont en réalité des retables en façade d'église largement simplifiés : seule la partie centrale de ces derniers est conservée. Une ou deux paires de colonnes encadrent un tableau central, souvent peint mais parfois sculpté. L'ensemble est sommé d'un fronton. Deux à quatre statues peuvent être ajoutées de part et d'autre du panneau principal ou du fronton, afin de compléter le message iconographique.

Ce type de retable, dérivé du retable triomphant, évoquant lui aussi l'idée d'entrée puisque construit sur le modèle d'un porche, mais de dimensions beaucoup plus réduites, était souvent adopté pour les autels latéraux. Citons à titre d'exemple le retable de saint Joseph, à Antey-Saint-André<sup>5</sup> dans le Val d'Aoste, ou le retable du Rosaire de Peisey-Nancroix<sup>6</sup>, en Tarentaise.

---

<sup>1</sup> « Toutefois la colonne salomonique ne s'est pas imposée : même à l'âge d'or du baroque, elle n'a pas supplanté totalement la colonne lisse et quelques décennies plus tard, c'est celle-ci ou sa sœur cannelée que le néo-classicisme préférera ». ROULIER, Fernand, *Un art retrouvé. Voies d'approche*, Marseille, 2001, p. 63

<sup>2</sup> Cf. catalogue, pp. 652 et 653

<sup>3</sup> *Idem*, pp. 468 et 469

<sup>4</sup> *Ibid*, pp. 236 et 237

<sup>5</sup> *Ibid*, pp. 172 et 173

<sup>6</sup> *Ibid*, pp. 684 et 685

### c. Retables pyramidaux

Appréciés dans le Val d'Aoste, les retables pyramidaux permettent d'abriter de très nombreuses statuettes de saints. Composés d'une multitude de niches, pouvant atteindre jusqu'à cinq niveaux de hauteurs, ces types de retables sont exclusivement réservés aux maîtres-autels. Les retables majeurs d'Issime<sup>1</sup> et de Fontainemore<sup>2</sup> dans le Val d'Aoste, ou encore le retable majeur de l'église paroissiale de Zuccaro<sup>3</sup>, dans la Valsesia, en sont parmi les exemples les plus aboutis.

### d. Retables tabernacles

Deux cas de figure peuvent se rencontrer : soit les tabernacles se développent jusqu'à devenir de véritables retables en miniature, ce qui est fréquent dans la Valsesia, soit le retable lui-même prend la forme d'un gigantesque tabernacle, aux multiples décrochements.

Le retable majeur de l'oratoire des saints Jean-Baptiste et Martin, à Valpiana<sup>4</sup>, dans la Valsesia, est l'un de ces tabernacles dont l'ampleur est telle qu'il devient lui-même un retable. Le retable de la Vierge, à Antagnod<sup>5</sup> dans le Val d'Aoste, est quant à lui un exemple de retable conçu comme un tabernacle.

### e. Retables baldaquins

Réservée aux maîtres-autels, cette forme de retable avait pour avantage de mettre particulièrement en valeur le tabernacle. Soutenu par des colonnes, un baldaquin prenait place

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 250 et 251

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 238 et 239

<sup>3</sup> *Ibid*, pp. 32 et 33

<sup>4</sup> *Ibid*, pp. 54 et 55

<sup>5</sup> *Ibid*, pp. 112 et 113

au-dessus du tabernacle, attirant l'attention sur ce dernier. Bien que cette forme ait été assez peu utilisée dans les Alpes de Piémont-Savoie, il existe cependant un très beau retable de ce type à Entremont<sup>1</sup>, dans le Faucigny.

#### f. Retables couronnes

Cette forme de retable a peut-être été élaborée à partir de catafalques élevés pour des funérailles princières<sup>2</sup>.

Procédant du même principe que les retables baldaquins, les retables-couronnes permettaient d'intégrer à l'objet religieux un élément du pouvoir royal. Le baldaquin du modèle précédent était alors remplacé par une couronne. C'est le cas par exemple du retable majeur de l'église Saint-Nicolas<sup>3</sup>, à Saint-Nicolas-la-Chapelle en Haute-Savoie. Soutenue par six colonnes torsées disposées en cercle, à la manière d'une antique tholos, une couronne est disposée à l'aplomb du tabernacle.

#### g. Retables cadres

Directement inspirés des palas du Moyen-Âge, ces retables cadres rencontrèrent un succès certain au début du XVII<sup>e</sup> siècle dans les Alpes de Piémont-Savoie. D'une grande simplicité, ils étaient constitués le plus souvent d'un tableau complété d'un cadre ornementé, placé sur des degrés ou sur une prédelle. Moins onéreux que des retables en arc de triomphe ou même que des retables porche, ces retables cadres continuèrent d'exister jusqu'à la fin du

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 832 et 833

<sup>2</sup> ROULIER, Fernand, *Un art retrouvé. Voies d'approche*, Marseille, 2001, p. 72

<sup>3</sup> Cf. catalogue, pp. 934 et 935

XVIII<sup>e</sup> siècle. Parmi ceux qui subsistent encore aujourd'hui, citons par exemple le retable du Rosaire de l'église Saint-Maxime de Beaufort<sup>1</sup>.

#### h. Retables peints

Dans quelques églises ou chapelles alpines, il existe des retables peints à même le mur. C'est le cas à Villargerel<sup>2</sup> en Tarentaise, Argonay<sup>3</sup> dans le Genevois, ou encore à Loëx<sup>4</sup> dans le Faucigny. Il est possible que l'existence de ces retables peints soit liée à la pauvreté de ces paroisses, qui n'ayant pas les moyens de faire réaliser un retable en bois mais ne pouvant se résoudre à s'en passer, choisirent la peinture comme expédient.

## II. Couleur et emploi de l'or

Outre l'emploi du bois, une autre caractéristique des retables alpins est leur aspect coloré. Bleu, rouge, vert, brun, violet, blanc, noir... les couleurs ne manquent pas. Il est difficile de déterminer avec précision la couleur initiale des colonnes, entablement ou sculptures, de multiples rafraîchissements et restaurations l'ayant bien souvent altérée.

Une fois la taille du retable et des différentes sculptures qui devaient y prendre place achevée, le maître-sculpteur ou ses aides appliquaient plusieurs couches d'enduit, afin de rendre les surfaces lisses et polies. Il ne restait alors plus qu'à les peindre ou à les dorer, selon les choix du maître-sculpteur et de ses commanditaires.

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 776 et 777

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 746 et 747

<sup>3</sup> *Ibid*, pp. 946 et 947

<sup>4</sup> *Ibid*, pp. 886 et 887

L'application de la couleur était le plus souvent effectuée par les sculpteurs signataires du prix-fait, ou bien par leurs élèves, parfois peut-être par le peintre ayant réalisé les tableaux complétant le retable, mais jamais par un tiers, appelé spécifiquement pour réaliser cette tâche. Pour rehausser leurs œuvres de polychromie, les artistes piémontais et savoyards employaient donc une technique assez simple, le procédé médiéval de la détrempe. Les poudres colorées étaient détrempées dans de l'eau additionnée de colle de peau, de blanc d'œuf battu ou de gomme arabique<sup>1</sup>. Les couleurs perdant rapidement de leur intensité, il fallait non seulement en appliquer plusieurs couches, mais aussi accentuer les teintes, ce qui expliquait des résultats parfois outrés, au moins les premières années. Dans des églises uniquement éclairées par le jour filtrant à travers les fenêtres ou par des bougies, des couleurs violentes, tout comme la dorure, permettaient d'accentuer l'effet du moindre rayon lumineux et de tirer le meilleur parti d'une faible luminosité. Le retable de l'église d'Argentière<sup>2</sup>, dans le Faucigny, consacré à saint Pierre, récemment restauré, donne un bon aperçu de l'impression que devaient produire à l'origine ces autels aux couleurs vives sur les fidèles.

L'autre constante de cette production religieuse alpine, c'est le recours quasiment systématique à l'or, qu'il soit employé juste pour rehausser quelques sculptures, ou qu'il recouvre entièrement la structure de bois.

Il est rare que les noms des doreurs qui exercèrent leurs talents sur les retables alpins nous soient parvenus. Ils n'apparaissent pas sur les prix-faits, et contrairement aux peintres, ils ne signaient pas leurs œuvres. Sans doute ne s'agissait-il pas toujours de spécialistes et se confondaient-ils souvent avec les maîtres-sculpteurs en charge de la réalisation du retable. Fernand Roulier emploie indifféremment le terme de « doreur » ou de « menuisier » pour

---

<sup>1</sup> CHAVOUTIER, Lucien, et AUBERT, Jean, « La Savoie baroque », in *L'histoire en Savoie*, Société savoisienne d'Histoire et d'Archéologie, n° spécial, Chambéry, 1980, p. 46.

<sup>2</sup> Cf. catalogue, pp. 854 et 855

décrire l'artisan qui appliquait la dorure<sup>1</sup>. Ce dernier appliquait sur les éléments en bois des feuilles d'or, mais cette simple opération nécessitait de multiples étapes de préparation. Le bois était tout d'abord nettoyé et dégraissé, le plus souvent grâce à l'application de vinaigre chaud, puis il était encollé. Le doreur déposait ensuite plusieurs couches d'apprêt. La première, baptisée « impression », consistait en un produit composé de céruse broyée dans de l'huile, à laquelle était ajoutée du protoxyde de plomb et de l'essence. Était ensuite déposée une couche de colle de peau mêlée d'ail ou de plantes aromatiques aux vertus insecticides. Le doreur étendait alors plusieurs couches de blanc de Meudon mélangées à de la colle, jusqu'à obtenir une surface lisse, épousant au plus près les motifs du bois. « L'assiette », superposition de trois couches de bol d'Arménie<sup>2</sup>, de sanguine, de mine de plomb et de colle de peau, pouvait alors être appliquée. C'est seulement à ce moment là que le doreur pouvait commencer à appliquer l'or, acheté en feuille, déjà tout préparé.

Une dernière intervention permettait d'obtenir de l'or mat grâce à la pose de légères couches de colle pure, ou de l'or vermeil obtenu à partir d'un enduit composé de rocou<sup>3</sup>, de vermillon, de gomme-gutte<sup>4</sup>, ou encore de l'or citron à l'aide de stil-de-grain<sup>5</sup>.

Il existait donc deux techniques de dorure, la première appelée dorure à l'eau ou à la détrempe, qui permettait d'obtenir des effets de mat et de bruni, la seconde, plus simple, dite dorure à l'huile ou à la mixtion, de moins belle qualité mais d'une plus grande résistance. En règle générale, c'est cette seconde technique qui était privilégiée par les artistes alpins.

---

<sup>1</sup> ROULIER, Fernand, *Un art retrouvé. Voies d'approche*, Marseille, 2001, p. 53

<sup>2</sup> Il s'agit d'une argile grasse de couleur ocre ou rouge.

<sup>3</sup> Matière tinctoriale rouge obtenue à partir de grains de recouyer, définition François Roulier

<sup>4</sup> Résine d'origine végétale formée de couleurs jaune, safran et sang dragon, définition Fernand Roulier

<sup>5</sup> ROULIER, Fernand, *op. cit.*, p. 53

Les hommes du Moyen Âge associaient la dorure à l'emploi des couleurs, « dans la mesure où ils considéraient la lumière visualisée par l'or comme un principe de couleurs »<sup>1</sup>. Ils considéraient que « plus un corps était brillant, c'est-à-dire plus sa matière indifférente était dominée, irradiée, intrinsèquement déterminée par la forme lumineuse », plus cet élément était « beau et noble », et plus il se « rapprochait de la spiritualité divine »<sup>2</sup>. « La figuration de l'éclat resplendissant des ors est donc, dans cette logique, un moyen d'afficher le caractère sacralisé de certains objets »<sup>3</sup> affirme Brigitte d'Hainaut-Zveny. Reflétant la lumière du jour et celle des bougies, l'or était sensé évoquer chez les fidèles la vision du Paradis. Pour saint François de Sales, il était aussi un moyen d'exprimer l'amour des chrétiens pour Dieu.

Parmi toutes les diversités des couleurs que [l'Eglise] publie, on découvre le bel or de la sainte dilection qui se fait excellemment entrevoir, dorant de son lustre incomparable toute la science des saints et la rehausse au-dessus de toute science<sup>4</sup>.

Parmi les retables du corpus qui permettent d'illustrer ces propos, retenons le retable majeur de l'église Saint-Martin, à Antagnod, dans le Val d'Aoste. Réalisé par les sculpteurs Gilardi et Minaldi entre 1713 et 1716, cet autel, presque entièrement recouvert d'or à l'exception des visages des saints et des fonds des niches, illumine l'intérieur d'une église par ailleurs assez sombre, et délimite parfaitement un espace sacré<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte, « Origine et spécificités des retables gothiques », in *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles. XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, 2005, p. 24

<sup>2</sup> De Bruyne, E., *Etudes d'esthétique médiévale*, Bruges, 1946, III, p. 23, cité par D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte, *op. cit.*, p. 29

<sup>3</sup> D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte, *op. cit.*, p. 30

<sup>4</sup> François de SALES, *Traité de l'amour de Dieu*, 1615, introduction et notes par Philippe FERLAY, Paris/Montreal, 1992, p. 14

<sup>5</sup> Cf. catalogue, pp. 258 et 259

### III. Décors et symboles

« Symboles ou décors ayant acquis un statut symbolique »<sup>1</sup> s'interroge Michèle Ménard à propos des éléments à première vue décoratifs qui abondent sur les retables du Mans. S'il est vrai que ces éléments ornementaux, que l'on retrouve sur les retables alpins, ne semblent jamais choisis au hasard, il est cependant difficile de déterminer laquelle de leurs fonctions, symbolique ou purement décorative, présida à leur choix. Simples témoignages d'un goût pour la profusion ornementale, symboles choisis avec soin pour rendre gloire à Dieu, ou encore mélange des deux, guirlandes végétales, animaux ou encore têtes d'angelots n'en restent pas moins caractéristiques de cet art religieux alpin et méritent à ce titre d'être étudiés avec soin.

#### 1. Végétaux et animaux

La nature, qui participait à l'évocation de la création divine, se devait à ce titre d'être présente sur tous les retables, notamment sous la forme de guirlandes de fleurs et de feuillages entremêlés de petits personnages. « Les motifs végétaux constituent les éléments dominants de la décoration sculptée du retable »<sup>2</sup>. Cette assertion se vérifie en Piémont-Savoie, en particulier sur les retables latéraux, souvent ornés d'une profusion de guirlandes de fleurs. Les niches centrales du Rosaire et du retable de saint Joseph de l'église des Contamines-Montjoie, dans le Faucigny, sont encadrées de guirlandes de fleurs<sup>3</sup>. Le retable de la Vierge de l'église

---

<sup>1</sup> MENARD, Michèle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 154

<sup>2</sup> *Idem*, p. 153

<sup>3</sup> Cf. catalogue, pp. 862 et 863, 802 et 809

paroissiale de Nus, dans le Val d'Aoste, possède des colonnes torsées entourées de rosiers, tandis que des roses ornent la prédelle<sup>1</sup>.

Ces rinceaux végétaux acquéraient une dimension religieuse soit grâce à la symbolique des végétaux représentés, soit grâce à la présence d'angelots jaillissant d'entre les fleurs. Le retable du Rosaire de l'église de Villarodin possède ainsi deux colonnes torsées à l'assaut desquelles montent des rosiers, parmi lesquels jouent de petits anges joufflus. « Le décor de fleurs et de feuillages est le symbole d'une élévation spirituelle dans la joie et la fierté qu'éprouve le chrétien chantant la gloire de Dieu »<sup>2</sup>.

Très peu d'éléments végétaux locaux, propres aux régions de montagne, sont présents sur les retables. Aucune edelweiss, pas de gentiane ni de pomme de pin. La seule exception semble être les chardons<sup>3</sup>. Certains auteurs ont voulu voir dans les visages parfois très typés des saints représentés sur les retables le signe d'une inspiration locale : les maîtres-sculpteurs auraient pris pour modèles des villageois. Il semble alors étonnant qu'ils ne se soient pas aussi inspirés des modèles végétaux qu'ils avaient sous les yeux. Deux hypothèses peuvent être envisagées pour l'expliquer : ou bien les « gens de métier » ne cherchaient absolument pas leur inspiration autour d'eux, ou bien, parfaitement conscients de la dimension symbolique des éléments végétaux qu'ils plaçaient sur les retables, privilégiaient-ils ceux dont le sens religieux était reconnu.

Les artistes qui sculptèrent les chapiteaux corinthiens et même les marguerites des guirlandes, les pommes des chutes, le lierre des colonnes, ne cherchèrent pas obligatoirement à traduire les mystères chrétiens. Mais les théologiens posttridentins, pourchassant l'objet profane,

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 108 et 109

<sup>2</sup> MENARD, Michèle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 159

<sup>3</sup> FRITSCH, Robert, « La nature dans l'ornement des retables tarins », in *Bulletin de la société d'histoire naturelle de la Savoie*, n° 96, Chambéry, 1978, p. 29.

puisèrent dans la vieille tradition médiévale, pour laquelle la nature était un symbole, et imposèrent parfois leurs interprétations, avant ou après la création. Ils intervinrent pour que fût réaffirmée la signification religieuse de l'œuvre et obtinrent la collaboration des artistes (...)<sup>1</sup>.

Les animaux sont pour leur part très peu présents sur les retables alpins, du moins de manière indépendante, comme élément de décoration ou objet symbolique. Lorsqu'ils sont représentés, c'est en tant qu'attributs, afin de faciliter l'identification du saint qu'ils accompagnent. Les chevaux des saints Martin et Maurice, le cochon de saint Antoine, le chien de saint Roch ou la vache de saint Guérin jouent le même rôle que les clés de saint Pierre, l'épée de saint Paul, la roue de sainte Catherine ou la tour de sainte Barbe.

En fait l'animal est chassé du retable. (...) seuls ont gardé droit d'asile dans les niches des retables, latéraux de préférence, le chien de saint Roch, la biche de saint Gilles, les chiens et le cerf de saint Hubert, tous attributs de saints guérisseurs.<sup>2</sup>

Lorsque les sculpteurs et les peintres alpins s'attellent à représenter des animaux, les résultats sont parfois surprenants. Malgré leurs origines souvent rurales, et le milieu dans lequel ils exerçaient, ces « gens de métier » piémontais et savoyards ne témoignèrent pas d'un sens aigu de l'observation du monde animal. On peut facilement admettre qu'ils aient eu quelques difficultés à représenter le lion de saint Jérôme, animal difficile à observer dans les Alpes, encore que dans le cas des artistes originaires de la Valsesia, l'observation attentive des sculptures du Sacro Monte de Varallo<sup>3</sup> ait pu leur apporter quelques informations. Or il faut faire preuve d'une certaine imagination pour admettre que la tête qui apparaît derrière le

---

<sup>1</sup> MENARD, Michèle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 154

<sup>2</sup> *Idem*, p. 162

<sup>3</sup> Une multitudes d'animaux, parmi lesquels un lion, entourent par exemple Adam et Eve au paradis. Cf. annexes, p. 332

saint Jérôme du retable majeur de l'église d'Hauteville-Gondon<sup>1</sup> est bien celle du roi des animaux... Bien plus étonnant au demeurant est le fait que ces sculpteurs et ces peintres, nés dans ces montagnes, familiers des vaches et des chevaux, aient éprouvé autant de mal à représenter ces derniers. Les vaches en bois sculpté placées au pied des statues de saint Guérin, protecteur des troupeaux, pourraient parfois aussi bien être des chiens, tandis que le cochon de saint Antoine s'apparente plutôt bien souvent à un loup ou un âne. En témoigne par exemple le saint Antoine du retable de saint Antoine, à Morgex<sup>2</sup> dans le Val d'Aoste. Ces médiocres ressemblances s'expliquent parfois par des modifications effectuées à posteriori sur les sculptures. Modifier l'identité d'un animal faisant fonction d'attribut permettait de changer l'identité d'un saint à moindre coût. Mais ce ne saurait être l'unique explication de ces anomalies animalières, les animaux peuplant les retables alpins n'ayant pas tous été transformés. Deux autres raisons peuvent être avancées. D'une part, la représentation du monde animal n'avait finalement pas grande importance et ne méritait pas, aux yeux des fabricants de retables, qu'on lui portât une grande attention. D'autre part, peintres et sculpteurs étaient formés dans des ateliers dans lesquels l'enseignement portait essentiellement sur la représentation de la nature humaine.

## 2. Crânes et squelettes

Aux motifs végétaux et aux animaux viennent s'ajouter sur de nombreux retables alpins crânes et squelettes. Il peut sembler étonnant au premier abord de classer ces derniers parmi les éléments décoratifs. Néanmoins, le squelette, qui « jouit dans l'iconographie baroque d'un extraordinaire succès »<sup>3</sup>, est généralement traité sur les retables comme un

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 650 et 651

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 136 et 137

<sup>3</sup> ARIES, Philippe, *Images de l'homme devant la mort*, Tours, 1984, p. 193

ornement, au même titre que les rinceaux végétaux. Ce qui ne nuit aucunement à sa dimension symbolique et au message dont il est porteur.

Le squelette, qui fait son apparition dans l'art à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, remporte rapidement un vif succès. Traité comme un objet d'art, une sculpture, dans laquelle « la science, la mort et le désir se combinent »<sup>1</sup>, il évoque, plus que la résurrection de la chair, celle des os. Le rictus sardonique et les trous noirs béants qui marquent les orbites de ces squelettes frappent l'imagination des fidèles et leur font prendre conscience du caractère inéluctable de leur mort. Dans ses *Exercices spirituels* publiés en 1687, saint Ignace écrivait : « Cette méditation [sur la mort] doit être faite à fenêtres closes, parce que l'obscurité du lieu aide beaucoup à imprimer dans l'âme l'horreur de la mort. Pareillement, il convient d'avoir une tête de mort »<sup>2</sup>.

Les retables alpins ne possèdent pas de représentation complète de squelettes. En revanche, sur plusieurs d'entre eux sont placés des crânes, couvrant le plus souvent deux tibias croisés. On peut citer comme exemple les retables des Âmes du Purgatoire de Saint-Bon et de Peisey-Nancroix, en Tarentaise<sup>3</sup>. Les piédestaux de leurs colonnes possèdent des appliques en bas-relief représentant des crânes, surmontés de couronnes royales, comtales et duciales, de mitres épiscopales et de tiaras pontificales, du feutre cardinalice, marquant ainsi l'égalité de tous devant la mort. A Saint-Bon, une inscription complète ce message en indiquant : « Ressouviens-toi, ô homme, que tu n'es que poussière et que tu retourneras poussière ».

---

<sup>1</sup> ARIES, Philippe, *Images de l'homme devant la mort*, Tours, 1984, p. 190

<sup>2</sup> LOYOLA, Ignace (de), *Exercices spirituels*, 1687, 3<sup>ème</sup> éd., Paris, 1966

<sup>3</sup> Cf. catalogue, pp. 598 et 599, 600 et 601

Ces représentations macabres demeurent cependant anecdotiques sur les retables alpins, de même que les épisodes de la Passion du Christ et les scènes de martyres<sup>1</sup>, comme si cette référence aux aspects triviaux de la mort peinait à trouver sa place sur des retables destinés à évoquer la gloire du Paradis

### 3. Peuple céleste

Les anges adorant Dieu, les anges annonçant Dieu, les anges instruments de la puissance divine, signalent tous la présence de Dieu<sup>2</sup>.

La quantité d'anges présents sur les retables alpins est impressionnante. Il n'existe aucun retable des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles qui ne possède au moins une ou deux têtes d'anges, parfois discrètement cantonnées au soubassement ou aux piédestaux, parfois mises en évidence autour du panneau central. Ce minimum est cependant bien souvent dépassé, certains retables majeurs abritant plus d'une centaine d'anges de toutes tailles et de toutes formes. C'est le cas notamment du retable du maître-autel de l'église de la Trinité à Peisey-Nancroix, en Tarentaise.

Bien que ne répondant pas à des prescriptions clairement énoncées par le Concile de Trente, la vénération des anges était d'une grande importance pour les populations alpines. Au-delà de leur rôle esthétique, ces anges, qui animaient les compositions en rompant avec le hiératisme de certaines figures de saints, avaient aussi une importance théologique.

---

<sup>1</sup> Cf. la partie intitulée « Retables christiques », p. 177

<sup>2</sup> MENARD, Michèle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 187

Nous devons, en effet, nous souvenir [des anges] et les louer et les honorer, pour de nombreux motifs : ils sont nos gardiens, nos assistants, nos frères et concitoyens, les porteurs de nos âmes au ciel, les représentants de nos prières devant Dieu, et nos consolateurs dans les tribulations.<sup>1</sup>

*La hiérarchie céleste*, ouvrage attribué à Denys l'Aréopagite en 500 après Jésus Christ, établissait une classification rigoureuse de ces êtres célestes. Les neuf ordres d'anges étaient répartis en trois grades ou chœurs, entretenant des relations différentes avec Dieu et les hommes. Les Chérubins, les Séraphins et les Trônes, généralement des roues de feu, contemplaient Dieu face à face. Les Dominations, les Puissances et les Vertus connaissaient Dieu par la contemplation de l'Univers. Enfin, les Principautés, les Archanges et les Anges se consacraient aux affaires humaines, les Principautés aux nations, les Archanges aux humains dans des cas extraordinaires, les Anges gardant les individus<sup>2</sup>. Cette hiérarchie fut confirmée au XIII<sup>e</sup> siècle par saint Thomas d'Aquin.

Les descriptions écrites de ce peuple du Ciel étaient souvent très vivantes, qu'il s'agisse de l'*Apocalypse* ou du *Livre des secrets d'Hénoch*, texte apocryphe du II<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Représentés sans ailes jusqu'au IV<sup>e</sup> siècle, ils virent se développer cette particularité à mesure que leur statut de messagers célestes et d'intermédiaires entre le ciel et la terre acquérait de l'importance. Intervenant dans plusieurs scènes de la Bible, de l'Ancien au Nouveau Testament, les anges servaient de lien entre Dieu et les hommes. Symbolisant aussi la lutte du bien et du mal, illustrée par le combat qui opposa les cohortes de saint Michel et celles de Lucifer, les anges jouaient aussi pour les populations alpines le rôle de protecteurs, souligné

---

<sup>1</sup> VORAGINE, Jacques (de), *La Légende Dorée*, vers 1255, traduit du latin par T. de WYZEWA, 1911, rééd. Manhecourt, 1998, p. 549 et 550

<sup>2</sup> GRUBB, Nancy, *Figures d'anges. Messagers célestes à travers les arts*, Paris, 1995, p. 7.

<sup>3</sup> GRUBB, Nancy, *idem*, p. 49. « Et il y a trois cent anges étincelants, qui soignent le jardin, et avec leurs doux chants incessants et leurs voix qui ne se taisent jamais servent le Seigneur à toute heure le jour ». *Livre des Secrets d'Hénoch*, 9 : 1

par exemple par saint Augustin, qui, dans ses *Questions*, affirmait : « Toute chose visible en ce monde est placée sous la garde d'un ange »<sup>1</sup>.

Les artistes sont autorisés par le deuxième Concile de Nicée à peindre les Anges, les Chérubins, les Séraphins, etc., sous des formes humaines. Les premiers sont communément représentés sous la figure de jeunes hommes d'une beauté singulière avec des ailes déployées derrière le dos, pour marquer l'impétuosité de leurs mouvements et leur promptitude à exécuter les ordres de Dieu.

Les Chérubins ont simplement une tête soutenue de deux ailes ; les Séraphins sont de même représentés avec une seule face au centre de plusieurs ailes. On leur en donne ordinairement quatre et quelques fois six (...)<sup>2</sup>.

Chérubins souriants, têtes de séraphins entourées d'ailes dorées, anges en pieds vêtus de la tunique laticlave empruntée aux sénateurs romains, tout ce petit peuple ailé remplissait une double fonction, à la fois théologique et stylistique. D'une part ces anges évoquaient le Paradis, dont les retables se voulaient le reflet, d'autre part ils remédiaient à cette horreur du vide caractéristique de l'art baroque et animaient l'ensemble du retable. La représentation des angelots joufflus étant moins codifiée que celles d'un saint Jérôme ou d'un saint Pierre, les sculpteurs pouvaient de plus leur prêter des attitudes dynamiques sans faire preuve d'inconvenance.

Ces différents éléments d'ornementation, rosiers, guirlandes de fleurs, pampres de vignes, anges et séraphins, crânes ou pots à feu, cumulent une fonction décorative

---

<sup>1</sup> *Oeuvres Complètes de Saint Augustin, Traduites pour la première fois en français*, sous la direction de M. RAULX, Tome V<sup>ème</sup>, Bar-Le-Duc, 1867, pp. 521-535

<sup>2</sup> PREZEL, M (de), *Dictionnaire iconologique*, t. I, p. 187, cité par MENARD, Michèle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 186

incontestable et un rôle symbolique fort. Leur présence contribue à définir le style de ces œuvres religieuses. Même s'il est difficile de trouver une définition satisfaisante de ce style foisonnant baptisé baroque faute de mieux, on se trouve dans l'obligation de lui reconnaître l'horreur du vide. Ne pas compléter de mille et un éléments décoratifs la structure de base de leurs retables aurait paru inadmissible tant aux artistes qu'aux communiens. Cette profusion d'accessoires satisfaisait ces montagnards désireux de donner à leurs églises le faste correspondant à la majesté et à la dignité de leur Dieu.

#### **IV. Retables de dévotion et retables historiés**

##### 1. La question des images

L'histoire de la réception des décrets d'un concile éclaire la portée réelle de décisions dont l'application ne va pas nécessairement de soi. Ainsi en est-il de la diffusion et de l'acceptation des textes tridentins, après la clôture du concile en 1563.<sup>1</sup>

A la suite du Concile de Trente et de la remise en question gérée par l'Église catholique sur ses pratiques, de nombreux textes pastoraux et liturgiques furent publiés à l'instigation du Saint-Siège. En 1566 parut le *Catéchisme du Concile de Trente*, qui fut suivi en 1568 du *Bréviaire romain*, puis en 1570 du *Missel romain*, et enfin en 1614 du *Rituel romain*. Ces ouvrages de référence facilitèrent la diffusion d'une foi catholique à la fois « purifiée » et unifiée, proposant le culte des mêmes saints et la célébration des mêmes fêtes.

---

<sup>1</sup> HENNEAU, Marie-Elisabeth, « La réception des décrets du concile de Trente au duché de Luxembourg », in *Piété baroque en Luxembourg*, Bastogne, 1995, p. 43

Certains de ces ouvrages abordaient aussi la question des images religieuses, de leur rôle et de leur fonction.

Le chapitre 29 du *Catéchisme du Concile de Trente* tente d'apporter des réponses aux questions suscitées par la réalisation d'images religieuses. Les fidèles catholiques pouvaient se trouver quelque peu désorientés par la contradiction entre le premier commandement, « Tu ne te feras aucune image sculptée, rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux, là-haut, où sur la terre, ici-bas, ou dans les eaux, au-dessous de la terre » (Ex 20, 4-5), et la prolifération d'œuvres religieuses parfois entachées d'idolâtrie, contradiction que ne manquaient pas de souligner les protestants. Le paragraphe IV du *Catéchisme*, intitulé « Du culte et de l'invocation des anges et des saints », recommandait donc aux pasteurs d'enseigner à leurs ouailles que ce premier commandement ne s'opposait pas au culte ni des saints, ni des anges, ni des âmes bienheureuses, ni des reliques. Les saints de l'Ancien Testament avaient eux-mêmes donné l'exemple en vénérant des anges, comme le montrait l'exemple de Jacob priant l'ange contre lequel il avait lutté de le bénir.

Toujours selon le *Catéchisme du Concile de Trente*, la justification du culte des saints s'expliquait par l'idée que les honneurs rendus aux saints augmentaient la gloire de Dieu d'une part, et d'autre part poussaient les hommes à marcher sur les traces de ces modèles. Le culte des saints avait été approuvé par le second Concile de Nicée en 787, et se trouvait renforcé par l'autorité avec laquelle les Pères de l'Église l'avaient recommandé. Fort de ces antécédents, le *Catéchisme* invitait les prêtres à s'appuyer sur les écrits de saint Jérôme et sur ceux de saint Jean Damascène, afin de « mieux réfuter les adversaires de cette vérité ».

Le paragraphe V, sous le titre « Choses défendues par le premier commandement », revenait sur la question de la représentation de Dieu et des saints, et proposait une autre

lecture du passage de l'Exode précédemment cité, qui, interprété littéralement, allait clairement à l'encontre de la réalisation d'images<sup>1</sup>.

Mais que personne ne s'imagine que Dieu défend par ce commandement la peinture, la sculpture et la gravure. Car nous lisons dans la Sainte Écriture que sur l'ordre de Dieu même les Hébreux firent des figures et des images, par exemple les Chérubins et le serpent d'airain. Les images étaient défendues uniquement pour empêcher qu'on ne retranchât quelque chose du culte dû à Dieu, pour le leur attribuer comme à de vraies divinités<sup>2</sup>.

Autrement dit, la fabrication d'images n'était pas interdite, à condition d'honorer ce qu'elles représentaient et non ce qu'elles étaient. Le risque principal contre lequel le clergé se devait de mettre les fidèles en garde était la transformation de créatures honorables et honorées en idoles, et le désir d'adorer ces dernières.

Tirer des conclusions générales d'un recensement des thèmes iconographiques est hasardeux, dans la mesure où ce sont souvent les exceptions qui donnent de l'intérêt à un ensemble d'œuvres : constater par exemple la présence de Dieu le Père sur la majorité des retables du corpus ne surprend guère, alors que s'apercevoir qu'il est absent de certains maîtres-autels où l'on s'attendrait pourtant à le trouver soulève davantage de questions.

Cependant, les quelques constantes qui ressortent d'une telle analyse, outre qu'elles permettent de révéler les exceptions, font apparaître l'unité artistique existant entre les retables des Alpes piémontaises et savoyardes. C'est entre autre cette unité qui autorise la réunion au sein d'une même famille de ces retables.

---

<sup>1</sup> Exode, 20, 4

<sup>2</sup> *Catéchisme du Concile de Trente*, chapitre 29, paragraphe V

Les représentations iconographiques qui ornaient les retables alpins mêlaient largement aux influences post-tridentines des particularismes régionaux. De manière générale, les maîtres-autels honoraient les principaux saints de l'Église catholique, tandis que les retables secondaires étaient dédiés à des saints moins connus. Liés au tabernacle, les retables majeurs, reproduisant la titulature ou le vocable de l'église dans laquelle ils étaient placés, obéissaient à des programmes théologiques plus stricts que les retables latéraux. Ces derniers pouvaient plus aisément être consacrés à des dévotions particulières. À de rares exceptions près<sup>1</sup>, les retables des Alpes étaient destinés à être lus de bas en haut, de manière à partir de la terre pour monter vers le ciel. Sur la prédelle, plusieurs petites scènes relataient des épisodes de la vie du Christ, de la Vierge ou des saints. Au centre prenait place l'image dogmatique ou sacrée, et au sommet du retable enfin était disposée une image de dévotion.

Le retable, « d'abord ouverture sur le monde divin » selon Michel Schmitt<sup>2</sup>, véhiculait au travers des images qui l'ornaient un message religieux fort. « (...) toute image produite de main d'homme répond en tant que telle à une intention, sinon à une fonction de communication »<sup>3</sup>.

## 2. Retables christiques

Le Christ est lui aussi présent sur un grand nombre de retables alpins, bien que très rarement seul. Le plus souvent, il est représenté enfant dans les bras de sa mère, renvoyant alors à l'iconographie mariale. Il est aussi fréquent qu'il soit associé à son Père et au Saint Esprit, dans le cadre de représentations de la Sainte Trinité. Le plus souvent réservées à

---

<sup>1</sup> Comme par exemple de retable majeur de la chapelle Notre-Dame-des-Vernettes, à Peisey-Nancroix. Cf. catalogue, pp. 678 et 679

<sup>2</sup> SCHMITT, Michel, « Le concile de Trente et les nouveaux modes d'expression de la piété catholique dans l'art », in *Piété baroque en Luxembourg*, Bastogne, 1995, p. 198

<sup>3</sup> DAMISCH, Hubert, « La peinture prise au mot », in *Les Mots et les images*, 1996, rééd. 2000, Paris, p. 8

l'attique des retables, ces représentations trinitaires sont régulièrement associées au couronnement de la Vierge, réunissant deux scènes en une seule. Le retable majeur du sanctuaire Notre-Dame-de-la-Gorge, aux Contamines-Montjoie, en Haute-Savoie, en est l'un des nombreux exemples<sup>1</sup>. Au centre de la composition qui occupe le niveau d'attique prend place Dieu le Père, sous les traits d'un vieillard à la longue barbe blanche. A sa droite se tient le Christ, à sa gauche la Vierge Marie. Au-dessus de Dieu le Père, dans un halo de rayons, prend place la colombe du Saint-Esprit. La Vierge Marie est ainsi étroitement associée à la dévotion à la Sainte Trinité, au même titre que son divin Fils, au cœur d'un sanctuaire qui lui est dédié.

Les représentations de la Sainte Trinité peuvent aussi prendre place au centre du retable. C'est le cas à Peisey-Nancroix<sup>2</sup> ; l'église paroissiale, placée sous le vocable de la Sainte Trinité, possède un retable majeur, réalisé en 1700, dont la partie centrale, mise en valeur par un décrochement soutenu par quatre anges caryatides, abrite une représentation du Père, du Fils et du Saint-Esprit. Le Père et le Fils, assis sur des nuées que supportent une nuée d'angelots, tiennent entre eux une sphère qui symbolise le monde. Quelques centimètres au-dessus d'eux vole la colombe du Saint-Esprit.

Très rarement mis en scène de manière individuelle, le Christ l'est bien plus fréquemment dans des scènes tirées des évangiles et relatant différents épisodes de sa vie. Il apparaît bien évidemment dans les médaillons relatant les mystères du Rosaire<sup>3</sup>, ainsi que dans des scènes de Nativité souvent gravées sur les prédelles, comme à Séez ou à Hauteville-Gondon<sup>4</sup>. Ces représentations, souvent de petite taille, sont cependant peu mises en valeur sur les retables. Deux épisodes narratifs mettant en scène le Christ reviennent en revanche

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 858 et 859

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 614 et 615

<sup>3</sup> Cf. la partie suivante intitulée « Retables mariaux », p. 181

<sup>4</sup> Cf. catalogue, pp. 734 et 735, 718 et 719

régulièrement, et occupent une place de choix sur les retables alpins : son baptême et sa crucifixion.

Plusieurs retables alpins, aussi bien des retables majeurs que des retables latéraux, représentent le baptême du Christ. Une différence est à noter cependant : dans le cas de retables latéraux, cette représentation du baptême du Christ est généralement destinée à rendre hommage à saint Jean-Baptiste, ce qui n'est pas le cas pour les retables majeurs. A Peisey-Nancroix, un retable dédié à saint Jean-Baptiste, œuvre de Jacques-Antoine Todesco réalisée en 1693<sup>1</sup>, met en scène au moyen de deux statues ce baptême dans les eaux du Jourdain. A gauche, le Christ, vêtu d'un simple drap noué autour de la taille, les bras croisés sur la poitrine, incline légèrement la tête. A droite se trouve saint Jean-Baptiste, torse nu, une peau de bête drapée autour des reins. Il tient dans sa main droite une coquille Saint-Jacques au moyen de laquelle il baptise Jésus. La colombe du Saint-Esprit émerge de nuées, au-dessus des deux personnages principaux. Le retable majeur de l'église des Houches<sup>2</sup> abrite au niveau principal un tableau représentant cette même scène. Le Christ est agenouillé devant Jean-Baptiste, drapé de rouge, tenant à la main un bâton en forme de croix autour duquel s'enroule un phylactère indiquant « Ecce agnus dei ». Des anges les accompagnent. Dieu le Père et la colombe du Saint-Esprit surplombent la scène, fidèlement calquée sur l'évangile.

Et il advint qu'en ces jours-là Jésus vint de Nazareth de Galilée, et il fut baptisé dans le Jourdain par Jean. Et aussitôt, remontant de l'eau, il vit les cieux se déchirer et l'Esprit comme une colombe descendre vers lui, et une voix vint des cieux : « Tu es mon fils bien-aimé, tu as toute ma faveur. (Marc 1, 9-11)

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 568 et 569

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 838 et 839

La crucifixion du Christ est représentée sur un certain nombre de retables, moins cependant que l'on pourrait s'y attendre au vu de l'importance du sujet. La raison en est peut-être l'existence des poutres de gloire, présentes dans de très nombreuses églises alpines, et notamment en Savoie<sup>1</sup>. Il existe néanmoins quelques exemples de représentations de crucifixions, par exemple à Doucy, en Tarentaise. A l'attique du retable majeur, œuvre de Jacques Clérant et Claude-Antoine Marin réalisée en 1698<sup>2</sup>, se trouve un Christ en croix. Disposés autour de lui, quatre anges recueillent le sang qui s'échappe de ses plaies. Six autres anges, placées le long de la corniche, se partagent les instruments de la Passion, parmi lesquels le voile de sainte Véronique, l'éponge imbibée de vinaigre, des tenailles, une échelle.

Quelques retables, peu nombreux, mettent en scène le Christ seul, à l'instar d'une statue de saint. Le retable majeur de l'église de Peisey-Nancroix<sup>3</sup>, en est un exemple. Dominant le niveau d'attique, un Christ jeune et imberbe, entouré de six anges portant les instruments de la Passion, s'appuie sur la croix de son supplice. C'est aussi le cas à Entremont<sup>4</sup>, où un Christ cette fois-ci plus âgé, barbu, tenant une croix, semble être ravi au ciel dans un halo lumineux. A Saint-Nicolas-la-Chapelle, le retable du bas-côté gauche, dédié aux Âmes du Purgatoire<sup>5</sup>, abrite en son centre une grande toile sur laquelle apparaît le Christ. Vêtu d'un pagne blanc et d'une tunique rouge, soutenu par des anges, il laisse le sang de ses plaies s'écouler sur les âmes emprisonnées au Purgatoire. Dans ces trois cas, l'image du Christ est associée à son sacrifice, accepté pour sauver les hommes.

Les représentations du Christ étant fréquemment associées à celles de Dieu le Père, il convient de revenir ici un instant sur ces dernières.

---

<sup>1</sup> Cf. troisième partie, chapitre I, p. 226

<sup>2</sup> Cf. catalogue, pp. 620 et 621

<sup>3</sup> *Idem*, pp. 614 et 615

<sup>4</sup> *Ibid*, pp. 832 et 833

<sup>5</sup> *Ibid*, pp. 918 et 919

Bien que toute figuration de Dieu le Père soit proscrite par la Bible<sup>1</sup>, nombreuses sont les représentations de ce dernier qui ornent les retables alpins. Généralement placé à l'attique des retables, dominant ainsi toute la composition, il adopte le plus souvent les traits d'un vieillard barbu, coiffé d'un triangle, les bras ouverts, dont seul le buste émerge de nuées, comme par exemple à Saint-Martin-sur-Arve<sup>2</sup>. Il arrive que soit substitué à cette représentation anthropomorphique le seul triangle équilatéral, au centre duquel prend place l'œil de Dieu. Les deux représentations peuvent aussi être associées, comme sur le retable majeur des Houches<sup>3</sup>, dont l'attique abrite un buste de Dieu le Père, au-dessous duquel prend place un triangle orné d'un œil.

### 3. Retables mariaux

Le culte de la Vierge étant aussi bien ancré dans ces régions de montagnes, que dans l'ensemble des états catholiques, il n'est pas surprenant que Marie soit présente, sous une forme ou sous une autre, sur la presque totalité des retables alpins. Elle est le seul personnage qui soit autant représenté en sculpture qu'en peinture. Au moyen d'une Sainte Conversation mettant en scène la Vierge et le ou les saints patrons de l'église, les commanditaires associaient leurs dévotions personnelles à celle plus générale pour la Mère de Dieu. L'Assomption ou le Couronnement de la Vierge sont plutôt réservés à l'attique des retables majeurs, ainsi que les Piétas. Le modèle de représentation de la Vierge le plus fréquemment adopté est celui de la Vierge à l'Enfant.

---

<sup>1</sup> « Tu ne peux voir ma face, car l'homme ne saurait me voir, et vivre » (Ex 33, 20), « Maudit, l'homme qui fabriquera une idole ou une statue, abomination pour le Seigneur » (Dt 27, 15).

<sup>2</sup> Cf. catalogue, pp. 844 et 845

<sup>3</sup> *Idem*, pp. 838 et 839

Présente sur le retable du maître-autel, la Vierge l'est aussi sur les autels latéraux. Chaque église possédait un retable dédié au Rosaire, sur lequel outre une représentation de Marie tenant dans ses bras l'Enfant Jésus et remettant le Rosaire à saint Dominique, selon une tradition remontant au XV<sup>e</sup> siècle, étaient figurés les quinze mystères, joyeux, douloureux et glorieux.

Les mystères joyeux concernent la jeunesse de Jésus. Au nombre de cinq, tout comme les mystères glorieux et les mystères douloureux, ils comprennent l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, la Présentation au temple, et enfin le Recouvrement de Jésus au temple. Les mystères douloureux correspondent pour leur part à la Passion du Christ. En font partie l'Agonie de Jésus à Gethsémani, la Flagellation, la Couronnement d'épines, le Portement de la Croix et la Crucifixion. Les mystères glorieux enfin, qui établissent un lien entre la terre et le ciel, réunissent la Résurrection, l'Ascension, la Pentecôte, l'Assomption et le Couronnement de la Vierge.

Les représentations faites de ces mystères sur les retables du Rosaire des régions alpines ne respectent pas toujours cette stricte énumération canonique. Il n'est pas rare que l'Adoration des Bergers remplace par exemple la Présentation au Temple, comme à Saint-Nicolas-de-Vérocce<sup>1</sup>, quand elle ne se substituait pas tout simplement à l'un des mystères douloureux. Cela prouve que pour les fidèles piémontais ou savoyards, l'esprit restait plus important que la lettre. Avant tout désireux de rendre hommage à la Vierge, ils ne s'embarrassaient guère des formes que prenait ce culte.

Il serait trop long d'énumérer ici tous les retables du Rosaire recensés dans le cadre de cette étude et présentés dans le catalogue. Il est cependant intéressant de relever les différentes réponses apportées à la fabrication d'un retable consacré à ce culte spécifique par les « gens de métier ». La difficulté principale rencontrée par ces derniers consistait à placer sur le

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 876 et 877

retable une représentation de la Vierge à l'Enfant entourée de quinze tableaux représentant les mystères du Rosaire. Les solutions apportées par les fabricants de retables furent de trois types : privilégier la peinture<sup>1</sup>, choisir la sculpture<sup>2</sup>, ou bien mélanger les deux pratiques<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. par exemple le retable du Rosaire de l'église Saint-Loup, à Servoz dans le Faucigny, ou le retable du Rosaire de l'église Saint-Sigismond, à Champagny-en-Vanoise en Tarentaise. Catalogue, pp. 874 et 875, 736 et 737

<sup>2</sup> Cf. par exemple le retable du Rosaire de l'église Saint-Martin, à Antagnod, ou celui de l'église Saint-Jacques-le-Majeur, à Issime, dans le Val d'Aoste. Catalogue, pp. 312 et 313, 306 et 307

<sup>3</sup> C'est le cas du retable du Rosaire de l'église Saint-Bon, à Saint-Bon en Tarentaise. Catalogue, pp. 696 et 697

#### 4. Retables hagiographiques

##### a. Saints canoniques, saints protecteurs

Les saints qui prennent le plus souvent place sur les retables des maîtres-autels sont les Apôtres, entre autres saint Pierre, saint Paul, saint André et saint Jacques le Majeur, les quatre Évangélistes, les docteurs de l'Église, saint Jérôme, saint Grégoire, saint Ambroise et saint Augustin, ainsi que saint Jean-Baptiste, saint Martin et saint Grat. Sainte Anne, sainte Marie-Madeleine, sainte Catherine d'Alexandrie et sainte Barbe sont les saintes que l'on retrouve le plus régulièrement sur ces retables majeurs. Comme cette énumération le prouve, les saints représentés sur les retables des maîtres-autels sont les saints habituellement honorés dans toute la chrétienté, mis à part saint Grat, découvreur du chef de saint Jean-Baptiste et évêque d'Aoste, ce qui suffit à justifier son culte dans ces régions<sup>1</sup>.

Le choix des thèmes destinés aux retables secondaires est généralement lié à la place occupée par chaque autel dans l'église. Du côté de l'Évangile, c'est à dire à gauche, se trouvent les retables représentant les saints liés à l'Écriture, ou ceux dédiés à des cultes qui s'imposent à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, comme celui de saint François de Sales. À droite, du côté de l'Épître, sont placés les retables consacrés soit à des cultes plus récents, comme le Rosaire ou la Nativité, préfiguration de la Sainte Famille, soit aux saints des premiers siècles de l'Église. Les autels dédiés au Purgatoire, au Rosaire ou à saint Joseph ne remplacent pas ceux consacrés à des dévotions plus anciennes, mais relèguent par décalages successifs ces derniers au fond de l'église, près de la porte, de plus en plus loin du maître-autel.

---

<sup>1</sup> La question du culte de saint Grat dans les régions alpines est développée quelques lignes plus bas.

Saint Antoine abbé possédait aussi très souvent son propre autel. Saint Sébastien et saint Roch, qui protégeaient de la peste, saint Guérin, qui veillait sur les troupeaux, saint Etienne, saint Laurent ou sainte Agathe se partagent les autres autels secondaires.

b. Cultes spécifiques : saint Maurice, saint Grat et saint Guérin, le  
Saint-Suaire

Certains cultes, qui semblent spécifiques à ces régions de montagne ou d'une importance plus grande en ces lieux, prennent leur source dans l'histoire du Piémont-Savoie et les pratiques cultuelles locales. Quelques-uns seront plus particulièrement étudiés ici : les cultes de saint Maurice, saint Grat et saint Guérin, ainsi que celui du saint Suaire.

Saint Maurice, premier martyr en terre savoyarde, était le protecteur attitré des princes de Savoie. L'auteur de *La Légende Dorée*<sup>1</sup>, Jacques de Voragine, raconte l'histoire de ce saint.

Maurice était le chef de la sainte légion connue sous le nom de Légion Thébaine. (...) Or, en l'an 277, Dioclétien et Maximien, voulant extirper du monde entier la foi du Christ (...) mandèrent aux diverses provinces que tous les hommes valides eussent à être armés et à venir à Rome pour faire partie des troupes impériales. Sur quoi les Thébains (...) organisèrent une légion de six mille six cent soixante six soldats, qu'ils envoyèrent aux empereurs afin qu'ils assistassent ceux-ci dans les guerres, à la condition de ne point prendre les armes contre les chrétiens. (...) Or, lorsque l'armée eut traversé les Alpes, l'empereur ordonna que toutes les

---

<sup>1</sup> VORAGINE, Jacques (de), *La Légende Dorée*, vers 1255, traduit du latin par T. de WYZEWA, 1911, rééd. Manchecourt, 1998

légions sacrifiassent aux idoles (...). Et quand Maximien enjoignit [à la Légion Thébaine] de venir sacrifier aux dieux avec le reste de l'armée, les légionnaires répondirent qu'ils ne pouvaient le faire, étant eux-mêmes chrétiens. L'empereur, furieux, (...) envoya vers la Légion Thébaine, une autre de ses légions, avec ordre de décapiter un sur dix des légionnaires rebelles. Et les saints, tendant avec joie leurs cous, se disputaient l'un à l'autre l'honneur de recevoir la mort.<sup>1</sup>

Le reste de la Légion Thébaine, exhortée par saint Maurice, refusant de céder, l'empereur envoya de nouveaux des soldats égorger les légionnaires, jusqu'à ce que tous périssent.

L'abbaye de Saint-Maurice, dans le Valais, qui conservait les reliques du saint, devint rapidement un grand centre de pèlerinage à partir duquel le culte de saint Maurice se répandit dans toutes les Alpes et dans la vallée du Rhône, puis en Allemagne et en Italie. À partir des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, en raison du rapprochement entre les termes *Mauritius* et *Maurus*, saint Maurice fut de plus en plus fréquemment représenté sous les traits d'un Maure africain. Cette tradition iconographique ne remporta cependant aucun succès dans les terres de la Maison de Savoie, comme le montrent les nombreuses représentations du saint qui ornent les retables alpins. Evoquons par exemple les retables majeurs des églises de Granier et Tignes, en Tarentaise, ou encore celui de la chapelle de Vulmix<sup>2</sup>, sur lesquels est présent le saint, sous les traits d'un homme relativement jeune, en tenue de légionnaire romain, coiffé d'un casque, tenant à la main la bannière blanche frappée d'une croix rouge.

La légende de saint Grat, évêque d'Aoste, est relatée par une série de peintures murales qui ornent la chapelle de Vulmix, en Tarentaise. Dix-huit tableaux racontent de quelle

---

<sup>1</sup> VORAGINE, Jacques (de), *La Légende Dorée*, vers 1255, traduit du latin par T. de WYZEWA, 1911, rééd. Manchecourt, 1998, p. 530 à 537

<sup>2</sup> Cf. catalogue, pp. 624 et 625, 638 et 639, 612 et 613

manière saint Grat alla quérir en Terre Sainte le chef de saint Jean-Baptiste. Un pèlerin eut une vision lui révélant que la tête du Précurseur se trouvait au fond d'un puits. Il en avertit l'évêque du lieu, qui envoya une ambassade à Rome. Le pape décida alors d'envoyer saint Grat en Palestine, accompagné de saint Joconde. Les deux saints récupérèrent la relique et la déposèrent à Rome, où le pape, en remerciement, leur offrit la mâchoire de saint Jean-Baptiste qu'ils ramenèrent à Aoste. Le corps de saint Grat, retrouvé au XII<sup>e</sup> siècle dans une ancienne basilique funéraire chrétienne, fut conservé depuis dans une chasse d'argent dans la cathédrale d'Aoste.

Ce récit n'est absolument pas évoqué dans *La Légende dorée* de Jacques de Voragine. Selon lui, Hérodiade aurait emporté la tête de saint Jean-Baptiste à Jérusalem, craignant que le prophète ne ressuscite. « Or, sous le règne de Marcien, qui commença de régner en l'an 353, saint Jean révéla l'emplacement de son chef à deux moines qui étaient venus à Jérusalem. Aussitôt les moines courant à ce qui avait été le palais d'Hérode, découvrirent la sainte relique, entourée d'un sac de peau (...) »<sup>1</sup>. Les moines se firent cependant voler la relique par un potier originaire de la ville d'Émèse, qui la cacha dans une grotte près de chez lui. Des années plus tard, le moine saint Marcel eut une vision qui lui révéla son emplacement. « Marcel creusa la terre, en cet endroit, et découvrit l'urne avec le saint trésor »<sup>2</sup>. La tête de saint Jean-Baptiste fut plus tard transportée à Constantinople par ordre de l'empereur Valence, puis en Gaule, à Poitiers.

Le culte de saint Grat se développa autour d'autres faits aussi légendaires, qui ne sont attestés par aucune source. Lors d'une invasion de rats qui frappa la ville d'Aoste, saint Grat aurait aspergé les animaux avec de l'eau bénite et leur aurait ordonné de se tenir à l'écart, sauvant ainsi les cultures et les réserves de grains. C'est pour cette raison que saint Grat était

---

<sup>1</sup> VORAGINE (de), Jacques, *La légende dorée*, traduit du latin par Teodor de Wyzewa en 1911, p. 481

<sup>2</sup> *Idem*, p. 481

invoqué par les populations alpines pour protéger les récoltes céréalières. Vénéral par les vigneronns ainsi que par les cultivateurs, il était aussi sollicité contre les intempéries.

Saint Guérin naquit en Lorraine en 1065. Tenté par la vie monastique, il entra à l'abbaye de Molesme à l'âge de vingt ans. Quelques années plus tard, en compagnie d'une poignée de moines, il fonda l'abbaye d'Aulps, qui, après des débuts difficiles, devint prospère sous la protection d'Humbert II de Savoie. En 1138, saint Guérin fut élu évêque de Sion dans le Valais. Ses fidèles furent obligés d'intervenir auprès du pape lui-même pour obtenir du saint qu'il accepte cet honneur. Tout en conservant ses habitudes monastiques de pauvreté et d'humilité, saint Guérin réforma son clergé, jusqu'à sa mort en 1150.

Afin de mortifier sa chair, saint Guérin portait un cilice. Après sa mort, on retrouva ce dernier dont le fermoir était en forme de clé. Lors des pèlerinages qui avaient lieu deux fois par an à Saint-Jean-d'Aulps, on apposait sur les animaux malades cette clé qui était censée assurer leur guérison. Saint Guérin est donc considéré comme le protecteur privilégié du bétail et est généralement représenté une clé à la main, un bovin à ses pieds.

Malgré les nombreux miracles qui selon la légende eurent lieu sur son tombeau, Guérin ne fût déclaré que bienheureux, et ne fut jamais officiellement canonisé. Néanmoins, saint François de Sales encouragea son culte. Saint Guérin relevait en fait du modèle du moine-évêque et thaumaturge, tout comme saint Martin. Tout comme les moines, ils devaient fuir le monde et rechercher avant toute chose l'intimité avec Dieu ; comme les évêques, choisis par Dieu pour guider et servir l'Église, ils étaient poussés à remplir de leur mieux le rôle qui leur était dévolu sur la Terre. Ce type de saint représentait un modèle idéal, que les fidèles, dans la mesure de leurs moyens, étaient appelés à imiter.

L'étude de ces dévotions spécifiques permet de nuancer des propos, comme ceux de Bernard Groperrin, affirmant par exemple que « malgré la nécessité de la dévotion aux saints réaffirmée par le Concile de Trente, il fallait en extirper tout ce qui pouvait apparaître comme relent du paganisme et de la superstition »<sup>1</sup>. Le culte de saint Guérin et le pouvoir prêté à la clé de son cilice n'étaient sans doute pas exempts de superstition...

L'église de la Trinité, à Peisey-Nancroix, abrite un retable dédié à Notre-Dame des Sept Douleurs<sup>2</sup>, sur lequel prend place, à l'attique, une scène curieuse. Élevé aux frais d'un particulier, Laurent Garçon, vers 1733, cet autel secondaire abrite au centre une statue de la Vierge, le cœur transpercé par sept glaives, symbolisant les sept douleurs vécues par Marie : la Présentation de Jésus au Temple, la Fuite en Égypte, Jésus et les docteurs, la Montée au Golgotha, la Crucifixion, la Descente de Croix et l'Ensevelissement du corps du Christ. Autour d'elle se tiennent ses parents, sainte Anne et saint Joachim. Rien de vraiment surprenant jusque là. Mais le niveau d'attique représente une scène beaucoup plus originale. Trois évêques, reconnaissables à leurs mitres, présentent un long drap blanc sur lequel se détache la silhouette du Christ, vue de dos et de face.

Ces glaives qui transpercent le cœur de Marie, manière imagée d'évoquer les souffrances ressenties par cette mère devant les tortures infligées à son fils, ne sont-ils pas directement liés à la Passion du Christ ? Et comment mieux évoquer cette Passion qu'à travers ce suaire, témoin de la mort du Christ mais aussi preuve éclatante de sa résurrection ? D'ailleurs, la croix qui somme le retable, en lieu et place de l'habituel buste du Père éternel, possède elle aussi cette double valeur symbolique, à la fois instrument de la Passion et image de la Résurrection.

---

<sup>1</sup> GROSPERRIN, Bernard, « La réforme catholique en Savoie », in *L'Histoire en Savoie*, n° 75, Chambéry, 1984, page 22

<sup>2</sup> Cf. catalogue, pp. 544 et 545

Cette ostension du Saint Suaire pourrait se dérouler depuis la loggia de la Sainte Chapelle du château des ducs de Savoie de Chambéry<sup>1</sup>. La dernière ostension au cours de laquelle le suaire, porté par trois évêques, fut présenté du haut des murs du château de Chambéry, puis suspendu au-dessus de l'autel de la Sainte-Chapelle pour y être vénéré par des spectateurs privilégiés, remontait à 1521. Par la suite, quelques présentations plus restreintes eurent lieu, à Turin en 1535, à Milan en 1535, à Nice en 1537, à Vercelli en 1560, puis de nouveau à Chambéry en 1561 et 1566. Le 14 septembre 1578, le Suaire fut transporté à Turin afin d'y être vénéré par saint Charles Borromée. Ce déplacement faisait en réalité partie du plan conçu par le duc Emmanuel-Philibert pour changer de capitale. Au XVII<sup>e</sup> siècle, le Saint-Suaire ne fut exposé que deux fois, en 1613 et en 1639. Le 1<sup>er</sup> juin 1694, il fut enfin placé dans le sanctuaire réalisé pour lui par Guarino Guarini. Il est donc improbable que l'auteur du retable de Peisey-Nancroix ait assisté lui-même à l'une de ces ostensions. Plus vraisemblablement, il a dû se référer à des représentations déjà existantes. Une enluminure conservée dans la bibliothèque des ducs de Savoie reprend exactement la même disposition, attestant que cette manière de représenter l'ostension du Saint-Suaire n'avait rien d'inhabituel. Cela expliquerait aussi la raison pour laquelle le Suaire est représenté, comme sur l'enluminure, exposé par trois évêques, même si Anne Martaresche<sup>2</sup> avance une autre hypothèse selon laquelle il s'agirait de montrer les trois religieux en charge des trois évêchés savoyards (Tarentaise, Maurienne, Genève-Annecy).

Le culte du Saint-Suaire, bien que répandu dans tout le royaume de Piémont-Savoie, n'était pas totalement officiel. En 1670, la Congrégation des Indulgences avait accordé une

---

<sup>1</sup> BRECHE, Yves, « Ceux qui firent Peisey-Nancroix », in *L'histoire en Savoie*, n° spécial, Société Savoisienne d'histoire et d'archéologie, 1982, p. 34

<sup>2</sup> MARTARESCHE, Anne, *Un patrimoine savoyard : contribution à l'architecture et à l'iconographie tarine (XVII<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Université de Lyon, dactyl, 1997, p.65

indulgence plénière, « non pour la vénération du linge comme étant le véritable Suaire du Christ, mais plutôt pour la méditation de la Passion, en particulier de la Mort et de l'Ensevelissement du Christ ». Les termes de cette déclaration constituent une reconnaissance tacite des doutes soulevés par l'authenticité du Saint-Suaire. Ainsi, malgré les directives du Concile de Trente qui mettait en garde les fidèles contre le culte des reliques de provenance incertaine, les habitants de Peisey-Nancroix ne craignirent pas de faire représenter sur un de leurs retables le Saint-Suaire, sans tenir compte des interrogations émises par l'Église sur ses origines.



## Chapitre III

### Expression des influences et des traditions

#### I. Le rôle de la tradition montagnarde

Les retables des Alpes sont certes des œuvres religieuses, mais ils sont avant tout le fruit de la volonté de communautés, qui plus est de communautés montagnardes. Ils possèdent de ce fait certaines caractéristiques, qui ont amené plusieurs auteurs, du moins en Savoie, à attribuer à ces autels le qualificatif de « populaire ». Mais pour déterminer si oui ou non les spécificités des retables alpins découlent de leur appartenance à un art dit populaire, il convient de définir ce que l'on entend par ces termes, ainsi que par ceux de religion populaire qui leur sont généralement associés.

Il existe différentes définitions et acceptions des termes de religion populaire. Celle-ci peut être considérée comme ayant « une existence propre, intangible et indépendante de la religion reçue et enseignée »<sup>1</sup>. Pietro Boglioni distingue ainsi la religion populaire authentique de la religion « popularisée » ; la première émane directement du peuple, tandis que la seconde lui est imposée, ce qui ne l'empêche pas obligatoirement de se l'approprier<sup>2</sup>. Pour d'autres, la religion populaire se réduit à un ensemble de survivances païennes, de superstitions et d'interventions magiques, auxquelles se mêlent quelques éléments chrétiens. Cette religion populaire est alors considérée comme très différente de la religion établie, comme une sorte de culte parallèle pratiqué par le peuple. Michel Meslin estime pour sa part que la religion populaire est avant tout affective et pragmatique. Il considère que « le

---

<sup>1</sup> VOVELLE, Michel, « La religion populaire : problèmes et méthodes », in *Le monde alpin et rhodanien*, n°1-4, Valence, 1977, p. 7

<sup>2</sup> LACROIX, Benoît, et BOGLIONI, Pietro, *Les religions populaires. Colloque international, 1970*, Laval, 1972

phénomène religieux devient populaire (...) lorsqu'il humanise le dieu pour le sentir plus proche, et qu'il veut en capter la puissance à travers des techniques dont il est l'inventeur »<sup>1</sup>. Ainsi en Piémont-Savoie, pourrait-on considérer que la représentation du Père Éternel sur les retables, malgré les interdits de l'Église, relayés notamment par le *Catéchisme du Concile de Trente*<sup>2</sup>, constituait une tentative de rendre Dieu plus présent, plus humain, et donc de « populariser » la religion.

Les historiens se sont malgré tout demandé si la religion populaire ne serait pas « qu'un artefact, fabriqué par la science du second XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>3</sup>. Il est vrai qu'opposer systématiquement peuple et élites peut paraître caricatural et réducteur. Néanmoins, il paraît incontestable que pendant plusieurs siècles, religion populaire et religion officielle ont coexisté. C'est en tout cas l'avis d'Antonio Gramsci, qui les considère comme deux forces culturelles cohabitant dans un rapport de force arbitré par l'Église, entre répression et compromis<sup>4</sup>.

En 1961, Robert Mandrou proposait un modèle de stratification religieuse à trois niveaux : une piété des élites, individuelle et parfois mystique, la religion des groupes urbains, fortement encadrée et se traduisant par une pratique très stricte des rites, et enfin la religion du monde rural, mélange de christianisme et d'éléments plus anciens, hérités du paganisme<sup>5</sup>. C'est dans cette dernière catégorie que prendrait place la religion dite populaire.

---

<sup>1</sup> MESLIN, Michel, cité par VOVELLE, Michel, « La religion populaire : problèmes et méthodes », in *Le monde alpin et rhodanien*, n°1-4, Valence, 1977, p. 8

<sup>2</sup> *Catéchisme du Concile de Trente*, Saint-Brieuc, 1978, chapitre 29, paragraphe 5, pp. 345 à 358. Dieu ne doit en aucun cas être représenté sous une forme sensible, afin d'éviter que ne soit détourné vers la créature un honneur n'appartenant qu'au Père.

<sup>3</sup> VOVELLE, Michel, « La religion populaire : problèmes et méthodes », in *Le monde alpin et rhodanien*, n°1-4, Valence, 1977, p. 8

<sup>4</sup> GRAMSCI, Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Turin, 1966

<sup>5</sup> MANDROU, Robert, *Introduction à la France moderne (1500-1640)*, Paris, 1961

Jean Delumeau constate qu'au Moyen-Age, l'Église a accepté le mélange de paganisme et de catholicisme qui constituait alors le cœur de la religion populaire<sup>1</sup>. Avant le XV<sup>e</sup> siècle, l'assimilation d'éléments païens n'était pas vue comme un obstacle à la grâce, conception qui ne commença à évoluer qu'avec la création des ordres mendiants, dont la mission pastorale était d'abord dirigée vers le peuple. C'est à partir de ce moment que serait née chez les élites religieuses l'idée que la chrétienté occidentale devait encore être évangélisée et convertie en profondeur. Cette conversion passant par la pratique régulière de la religion, il en découla pendant plusieurs siècles une confusion entre foi et pratique religieuse. La crainte de la damnation mise en avant par les autorités religieuses permit d'éradiquer progressivement les aspects les plus litigieux des cultes populaires. Pour autant, la religion populaire ne disparut pas. Et selon Michel Vovelle, « l'Église post-tridentine a dû, elle aussi, accepter des compromis (...). Luttant d'une main, transigeant de l'autre, la pastorale activiste a réussi à prendre le contrôle de l'église paroissiale dont elle a fait le centre de la vie religieuse collective, y faisant dominer les autels des dévotions nouvelles (Saint-Sacrement, Rosaire) en rejetant au bas bout de la nef ceux des saints intercesseurs traditionnels, puis en les reléguant aux frontières de la paroisse dans les chapelles de terroir »<sup>2</sup>. Cette pratique consistant à rejeter au fond de l'église des cultes « gênants » a effectivement eu cours dans les Alpes. Toutefois, la volonté affirmée de l'Église de faire rentrer les pratiques populaires dans les limites de la religion officielle a eu ses limites : les cultes traditionnels ont pu se maintenir dans les chapelles secondaires, tandis que les dévotions nouvelles n'étaient acceptées par les paroissiens que dans des versions adaptées à leurs habitudes.

---

<sup>1</sup> DELUMEAU, Jean, « Christianisme et déchristianisation, XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles », in *Mélanges offerts à Victor-Lucien Tapié*, . Voir aussi du même auteur « Déchristianisation ou nouveau modèle de christianisme ? », in *Archives de Sciences sociales des Religions*, n° 40, 1975, pp. 3 à 20

<sup>2</sup> VOVELLE, Michel, « La religion populaire : problèmes et méthodes », in *Le monde alpin et rhodanien*, n°1-4, Valence, 1977, p. 9

Mikhaïl Bakhtine propose pour sa part une autre définition de la religion populaire<sup>1</sup>. Alors que ses prédécesseurs la considéraient généralement comme un ensemble de croyances magiques et de superstitions ayant traversé les siècles, lui l'envisage comme un ensemble d'attitudes et de comportements fondés sur l'inversion des valeurs et des hiérarchies. Autrement dit, la religion populaire serait un moyen pour le peuple de s'affirmer en s'opposant à l'ordre établi et aux pratiques des élites.

En élargissant cette définition à l'art populaire, et en l'appliquant aux retables alpins, on se trouve dans l'obligation d'aborder ces œuvres sous un autre angle.

Il n'est pas possible de se limiter aux influences extérieures pour expliquer les spécificités de cette production, il faut aussi tenir compte des desseins des paroissiens qui firent réaliser ces retables. Ce raisonnement amène à envisager que certains choix stylistiques ou iconographiques aient pu être dictés par une volonté de contestation. Ainsi, l'une des raisons de la présence sur les retables alpins de saint Guérin, évêque de Sion dans le Valais et protecteur du bétail, pourrait correspondre à la volonté des paroissiens de défier l'autorité religieuse, en imposant le culte d'un saint qui ne fut jamais canonisé. Il ne faut cependant pas perdre de vue que ce type d'argument est à double tranchant, car l'Église put aussi tolérer ce type de représentation afin d'amener à composition des fidèles récalcitrants. C'est d'ailleurs l'un des problèmes qu'évoque Michel Vovelle, lorsqu'en recensant les instruments à la disposition des historiens désireux d'étudier le phénomène de religion populaire, il place parmi eux le mobilier religieux<sup>2</sup>. Pour lui, il ne faut pas considérer les œuvres qui ornent les églises comme une illustration littérale des volontés populaires. Comme les autres pièces de ce mobilier religieux, les retables ne doivent pas être vus comme la traduction graphique d'une imagerie collective. Si les auteurs de ces images populaires calquent leur travail sur les

---

<sup>1</sup> BAKHTINE, Mikhaïl Mikhaïlovitch, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, 1990

<sup>2</sup> VOVELLE, Michel, « La religion populaire : problèmes et méthodes », in *Le monde alpin et rhodanien*, n°1-4, Valence, 1977, p. 15

demandes d'un public populaire, ils sont tout de même tenus de respecter certaines normes. L'intervention des prêtres, parfois à l'origine même de la commande, et celle des artistes, qui utilisent leur propre langage, modifie obligatoirement les choix initiaux des communautés laïques.

N'attendons point donc de la source iconographique, ou archéologique, qu'elle présente la religion populaire en liberté (...) <sup>1</sup>.

Comment faut-il donc comprendre et définir la religion populaire, à l'origine de l'art populaire ? Sans doute ne faut-il pas la considérer uniquement comme un reliquat de cultes païens et de pratiques magiques, n'entretenant qu'un lointain rapport avec les pratiques catholiques. Le catholicisme est à l'origine de cultes populaires, mais il s'agit d'un catholicisme adapté aux préoccupations et aux croyances locales. De la même manière que la religion populaire peut se définir comme une interprétation par des communautés villageoises d'un catholicisme officiel, l'art des retables alpins est la transcription par ces mêmes communautés de l'art plus savant des capitales. Dans le domaine artistique, les artistes jouent le même rôle que les confréries et les curés de village dans le domaine religieux, et permettent à deux modèles de se fondre pour en créer un nouveau, conforme aux vœux de ceux auxquels il est destiné.

Quelles sont les caractéristiques de l'art populaire en Piémont-Savoie ? C'est en comparant la définition de la religion populaire donnée par différents auteurs aux retables du corpus, qu'il sera possible de déterminer si réellement ces œuvres religieuses peuvent être considérées comme l'expression d'un art populaire.

---

<sup>1</sup> VOVELLE, Michel, « La religion populaire : problèmes et méthodes », in *Le monde alpin et rhodanien*, n°1-4, Valence, 1977, p. 15. Cette citation renvoie à la question du retable alpin comme synthèse ou compromis. Cf. troisième partie, chapitre II, p. 244

Dans la religion populaire, le rapport à Dieu est à la fois direct et très hiérarchisé<sup>1</sup>. Les paroissiens attendaient de Dieu une intervention immédiate dans leur vie de tous les jours, mais préféraient s'en remettre pour l'obtenir à de multiples intercesseurs, peut-être d'un abord plus facile. Ce culte des intermédiaires est perceptible dans les retables des Alpes.

Dans une partie précédente ont été évoqués les saints les plus fréquemment représentés sur les retables alpins : si l'on recense la totalité des saints représentés sur l'un ou l'autre de ces retables, toute l'hagiographie catholique se trouve quasiment reconstituée. Apôtres, Évangélistes, Archanges, vierges, martyres, évêques, confesseurs, saints thaumaturges... presque tous sont représentés au moins une fois dans l'une des vallées. Ce qui prouve que chaque communauté était en mesure de faire représenter le ou les saints qui lui convenaient le mieux. Parmi cette multitude d'intercesseurs, les fidèles étaient assurés de trouver celui qui saurait le mieux plaider leur cause auprès de Dieu. Les montagnards ne se fiaient pas à l'adage selon lequel il serait préférable de s'adresser au Bon Dieu qu'à ses saints.

En revanche, Michel Vovelle évoque « l'absence quasi complète du Crucifié »<sup>2</sup>, absence qu'il explique par le fait que si les mérites de la Passion et de la mort du Christ sont reconnus, ils ont cependant moins d'impact sur les fidèles que des présences plus familières et donc plus proches. Cependant, des épisodes de la Passion du Christ figuraient sur de nombreux retables. Christ en croix, instruments de la Passion et Piéta sont autant de preuves que même si les fidèles jugeaient plus facile de s'adresser à des intermédiaires, ils n'oubliaient pas pour autant les mystères essentiels de la foi. A moins que dans ce cas précis, ils aient agi sur la recommandation de leurs curés... De toute manière, lorsque la Crucifixion n'était pas représentée sur les retables, c'était peut-être tout simplement parce qu'elle était

---

<sup>1</sup> VOVELLE, Michel, « La religion populaire : problèmes et méthodes », in *Le monde alpin et rhodanien*, n° 1-4, Valence, 1977, p. 23

<sup>2</sup> *Idem*, p. 24

déjà évoquée sur les poutres de gloire qui faisaient partie du mobilier traditionnel des églises et chapelles alpines, ainsi que l'hypothèse a déjà été avancée.

Il s'agit aussi de vérifier l'assertion selon laquelle l'organisation de l'espace traduirait le conflit entre les saints « officiels » et les saints « locaux ». Les autels nobles seraient réservés aux dévotions de la pastorale nouvelle, comme le Saint-Sacrement ou le Rosaire, tandis que les saints de tradition, saint Antoine, saint Claude, saint Sébastien, saint Roch, seraient refoulés à la porte, parfois même à l'extérieur ou dans les chapelles<sup>1</sup>. C'est effectivement le cas dans la majorité des églises, particulièrement dans le Val d'Aoste. Mais la frontière n'est pas aussi évidente entre saints admis et saints tolérés. Certains saints généralement relégués sur les retables latéraux arrivent parfois à s'imposer sur les maîtres-autels. C'est le cas par exemple à Hauteluce<sup>2</sup>, dans le Beaufortain, où saint Sébastien prend place sur la toile centrale du retable majeur, aux côtés de saint Maurice, saint Jacques le Majeur et saint Jacques d'Assyrie, ou à Villarodin<sup>3</sup>, en Maurienne, où saint Antoine est présent sur le maître-autel. Le cas du maître-autel de Villargerel<sup>4</sup>, en Tarentaise, prouve encore mieux à quel point cette distinction entre les saints de l'Église et ceux des fidèles doit être nuancée. En effet, sur la toile placée au centre de cet autel, ces deux catégories de saints sont représentées ensemble sans aucune distinction hiérarchique. Saint Sébastien et saint Antoine côtoient la Vierge, saint Jean l'Évangéliste, saint François de Sales et sainte Catherine d'Alexandrie.

---

<sup>1</sup> VOVELLE, Michel, « La religion populaire : problèmes et méthodes », in *Le monde alpin et rhodanien*, n° 1-4, Valence, 1977, p. 25

<sup>2</sup> Cf. catalogue, pp. 762 et 763

<sup>3</sup> *Idem*, pp. 472 et 473

<sup>4</sup> *Ibid*, pp. 658 et 659

Tout ceci montre que la notion d'art populaire est nécessaire à la compréhension des retables des Alpes, ces derniers étant à la fois l'expression d'une sensibilité artistique locale et d'une religiosité populaire, dont les choix iconographiques sont l'expression.

## II. Les sphères d'influence

Le phénomène mimétique est à la source de la circulation des images, comme il est à la source de la circulation des idées<sup>1</sup>.

Pour l'historien de l'économie Jean-François Bergier, cité par Dario Gamboni, « les sociétés alpines, quand elles ont les moyens et le goût de l'investissement artistique, se contentent d'adopter les formes, les styles et les modes qui ont cours à l'extérieur, subissant plutôt l'influence italienne, française ou allemande selon leur situation, leur inclination et l'origine des princes dont elles relèvent »<sup>2</sup>. Les retables alpins sont effectivement sujets à de telles influences, leurs auteurs se référant bien souvent à des modèles existants observés lors de leur formation ou au cours de précédents voyages. A la circulation permanente des « gens de métier » et à leurs origines variées s'ajoute l'influence exercée par les émigrés, dont l'intervention introduit dans les vallées alpines de nouvelles références.

Il est malheureusement difficile de déterminer avec plus de précision de quelle manière se transmettaient les modèles utilisés par les maîtres-sculpteurs et les peintres

---

<sup>1</sup> MENARD, Michèle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 142

<sup>2</sup> GAMBONI, Dario, *La géographie artistique*, Berne, 1987, p. 92

piémontais et savoyards. Arnold Van Gennep et Paul Dufournet<sup>1</sup> se sont interrogés sur la production des images en Savoie. Par le biais de l'imagerie populaire peuvent en effet se répandre certains modèles, aussi bien auprès des sculpteurs que parmi les villageois. Il n'existait sans doute pas de fabrique en Savoie, les images provenaient donc d'Épinal, d'Avignon, de Lyon, de Montbéliard, de Nancy, de Metz ou encore de Chartres. Une production italienne, entre autres offerte par Turin, complétait sans nul doute ce premier fonds.

En outre, les nobles savoyards possédaient des bibliothèques souvent modestement fournies, mais dont les ouvrages sortaient des presses non seulement de Chambéry mais aussi de Paris ou de Genève<sup>2</sup>.

La circulation des modèles est complexe. Les ordres religieux comme les jésuites à Chambéry proposent une iconographie complète et rigoureuse ; les capucins exhibent des gravures, réalisent lors de leurs missions de vraies mises en scène qui s'impriment dans la mémoire des gens ; émigrés et artistes ultra-montains apportent schémas et œuvres nouvelles<sup>3</sup>.

Une étudiante de l'université de Paris X-Nanterre, Sabrina Kebaili, s'est intéressée à la circulation des modèles dans les Alpes du Nord à l'époque moderne<sup>4</sup>. Elle a cherché à comprendre de quelle manière les artistes se procuraient les modèles gravés, et en a conclu que certains d'entre eux avaient recours à des marchands, tandis que d'autres les empruntaient à leurs confrères. D'autres encore rapportaient probablement ces images de voyages, comme

---

<sup>1</sup> VAN GENNEP, Arnold, *La Savoie*, Voreppe, 1991, et DUFOURNET, Paul, *L'art populaire en Savoie*, Le Puy en Velay, 1981

<sup>2</sup> LOVIE, Jacques, DUFOURNET, Paul, BOUCHARLAT, Alain, RATEL, Victorin, TERREAUX, Louis, et PREAU, Pierre, « Savoie », in *Encyclopédies régionales*, Le Puy, 1982, p. 26.

<sup>3</sup> PEYRE, Dominique, « Prélude », in *Savoie Baroque*, Bologne, 1998, p. 11

<sup>4</sup> KEBAILI, Sabrina, *La circulation des modèles dans les Alpes du Nord aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, mémoire de DEA, Université de Paris X-Nanterre, dactyl, 2000

Gabriel Dufour<sup>1</sup>. Peut-être est-il possible de voir dans la composition du tableau central du retable de Notre-Dame du Mont-Carmel, dans l'église paroissiale de Sainte-Foy-en-Tarentaise<sup>2</sup>, un hommage discret au *Vœu de Louis XIII* de Philippe de Champaigne, daté de 1638.

Sabrina Kebaili affirme par ailleurs que dans les Alpes du Nord, trois écoles inspirent les modèles qui circulent : l'école française, l'école italienne et enfin l'école flamande<sup>3</sup>. En Maurienne, elle note la présence de modèles inspirés du peintre parisien Simon Vouet. Les influences italiennes, perceptibles en Tarentaise, viendraient essentiellement de l'école bolognaise, des frères Carrache, du Dominiquin, de Guido Reni, et de l'école romaine, de Raphaël, de Giovanni Battista Salvi dit Sassoferrato et de Pierre de Cortone. Enfin, une influence flamande se manifesterait en Haute-Savoie et en Savoie, avec des modèles repris de Rubens, Anton Van Dyck et Jan Miel.

A cela s'ajoute en Tarentaise une probable influence espagnole, avec la présence du peintre Hyacinthe Pignol *Hispanicus*, auteur du tableau du retable majeur (1716) de l'église Saint-André à Bellentre<sup>4</sup>, de ceux du retable de Notre-Dame de Pitié du sanctuaire Notre-Dame-des-Grâces (1762) et du retable majeur de l'église Saint-Jean-Baptiste (1763) à Saint-Jean de Belleville<sup>5</sup>, du tableau de l'attique du retable du vénérable Paul (1768) de l'église Saint-Martin à Saint-Martin-de-Belleville<sup>6</sup>, et du tableau du retable majeur (1772) de l'église Saint-Jean-Baptiste à La Perrière<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> KEBAILI, Sabrina, *La circulation des modèles dans les Alpes du Nord aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, mémoire de DEA, Université de Paris X-Nanterre, dactyl, 2000, p. 46

<sup>2</sup> Cf. catalogue, pp. 546 et 547

<sup>3</sup> KEBAILI, Sabrina, *op. cit.*, p. 47

<sup>4</sup> Cf. catalogue, pp. 618 et 619

<sup>5</sup> *Idem*, pp. 542 et 543, 646 et 647

<sup>6</sup> *Ibid*, pp. 744 et 746

<sup>7</sup> *Ibid*, pp. 642 et 643

Bien qu'il soit difficile de les identifier avec précision, il est certain que des modèles extérieurs aux frontières du Piémont-Savoie influencèrent les réalisateurs des retables alpins, et notamment les peintres. La position particulière des Etats de la Maison de Savoie n'est pas étrangère à cet état de fait. Ces influences multiples contribuent à expliquer l'extraordinaire diversité de ces retables, et leur confère un intérêt tout particulier.



## Chapitre IV

### Retables alpins, retables européens. Mise en perspective d'une production localisée.

L'étude des retables alpins ne présente de réel intérêt qu'à condition d'être mise en parallèle avec d'autres études du même type. La comparaison de différentes productions est le moyen le plus efficace de mettre en avant le caractère exceptionnel de l'une d'entre elles, ou au contraire son appartenance à une famille artistique déjà existante.

Plusieurs auteurs se sont penchés sur la production des retables dans différents pays européens. Seront ici retenus à titre de comparaison trois régions ou pays, en raison de leur intérêt méthodologique ou géopolitique. Tout d'abord l'ancien diocèse du Mans, dont les retables ont fait l'objet d'une étude de Michèle Ménard<sup>1</sup>, à laquelle il a déjà été fait plusieurs fois référence. Outre l'intérêt méthodologique de cette recherche, qui apporte beaucoup au présent travail, la comparaison entre les retables « de plaine » que sont ceux du Mans et les retables « de montagne » que sont ceux des Alpes, est intéressante. La deuxième région choisie est celle des Pyrénées, dont les retables ont été étudiés par exemple par Olivier Poisson<sup>2</sup> ou Y. Carbonell-Lamothe<sup>3</sup>. Il sera ainsi possible d'établir un parallèle avec une autre zone de montagne et frontière entre deux pays, bien qu'il s'agisse d'un « carrefour » moins important que les Alpes. Enfin, la troisième région retenue pour ce travail de comparaison est la Bretagne, aux retables de laquelle ont été consacrées plusieurs études, parmi lesquelles une thèse de Jacques Salbert<sup>4</sup> et un ouvrage de Victor-Lucien Tapié, Jean-Paul Le Flem et Annick

---

<sup>1</sup> MENARD, Michèle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980

<sup>2</sup> POISSON, Olivier, « Les retables en Roussillon : un aperçu, de l'époque romane à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle », in *Regards sur les retables*, Actes du colloque de l'association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France, Saint-Etienne, 2004, p. 61

<sup>3</sup> CARBONELL-LAMOTHE, Yvette, *Les retables sculptés du diocèse d'Elne*, thèse de 3<sup>e</sup> cycle, université de Toulouse-Le Mirail, dactyl., 1971

<sup>4</sup> SALBERT, Jacques, *Les ateliers de retableurs lavallois aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Etudes historique et artistique*, thèse de 3<sup>ème</sup> cycle, Université de Rennes 2, dactyl. 1972

Pardaihé-Galabrun<sup>1</sup>. Comme la Savoie et le Val d'Aoste pour le Piémont-Savoie, la Bretagne peut être considérée comme une marche du royaume de France, ce qui renforce l'intérêt d'une comparaison entre les retables produits dans ces deux régions.

## **I. Retables manceaux, retables pyrénéens, retables bretons : aperçu de trois productions**

Il ne s'agit évidemment pas d'étudier ici de manière détaillée les œuvres produites au Mans, dans les Pyrénées et en Bretagne. D'autres auteurs l'ont fait avec talent.. L'objectif de cette partie est de donner un rapide aperçu de ces trois productions, en se basant sur les travaux déjà parus, afin de disposer d'éléments de comparaison et de pouvoir inscrire les retables alpins dans un ensemble.

### **1. Les retables de l'ancien diocèse du Mans**

L'étude de Michèle Ménard, qui ne se veut pas « une histoire de l'art religieux dans le Maine »<sup>2</sup>, offre grâce à la richesse du corpus réuni<sup>3</sup> une vision représentative des retables manceaux. La rapide synthèse qui suit est donc basée pour l'essentiel sur les conclusions présentées dans *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> TAPIE, Victor-Lucien, LE FLEM, Jean-Paul, et PARDAIHE-GALABRUN, Annick, *Retables baroques de Bretagne et spiritualité du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1972

<sup>2</sup> MENARD, Michèle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 9

<sup>3</sup> Cette étude porte sur mille cinq retables répartis dans quatre cent quinze églises paroissiales.

<sup>4</sup> MENARD, Michèle, *op. cit.*

Le diocèse du Mans était à l'époque moderne à la fois le plus ancien et le plus grand diocèse de la juridiction ecclésiastique de Tours<sup>1</sup>. A la province du Maine lui étaient aussi adjoint un morceau de Normandie et des fragments du Perche et du Vendomois. Dans ce diocèse furent érigés, notamment dans les églises paroissiales, une multitude de retables, qui se trouvent ainsi « au carrefour de la programmation posttridentine et des particularités régionales, des appels ou de refus, des pressions ou des accueils »<sup>2</sup>.

Dans l'histoire des retables manceaux, deux moments importants, qui coïncident avec une recrudescence de la production, sont à relever. La seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle d'abord, qui vit grandir en parallèle le rôle du curé et celui du notable paroissial. La seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle ensuite, période de prospérité au cours de laquelle le rôle du clergé séculier et l'importance des notables paroissiaux se confirmèrent. Dans les deux cas, la modification des équilibres communautaires se traduisit sur les retables, dont la réalisation marque « un point culminant de l'investissement financier, culturel et religieux des paroisses »<sup>3</sup>.

Les matériaux dont sont fabriqués les retables manceaux varient, allant de la terre cuite au marbre en passant par le tuffeau et différentes sortes de pierre calcaires. Il n'est pas toujours possible d'établir un lien entre la carte des carrières et celle des retables, les œuvres en tuffeau abondant dans la région de Laval où cette pierre ne se trouve pourtant pas<sup>4</sup>. Par le style, ces retables s'apparentent souvent aux grands courants européens, et plus particulièrement à ceux qui marquent la France des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Ils se

---

<sup>1</sup> MENARD, Michèle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 23

<sup>2</sup> *Idem*, p. 26

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 391

<sup>4</sup> « Pas de retable sans pierre, sans bois ; mais la roche en place, la forêt ne font pas le retable ; il faut extraire le calcaire, abattre l'arbre, il faut transporter la pierre et le bois sur le lieu où ils seront travaillés pour devenir monuments d'autel. La matière est première, mais les « transports » commandent toute possibilité de faire naître le retable dans l'église paroissiale. » MENARD, Michèle, *op. cit.*, p. 71

caractérisent par une structure proche de celle des façades d'église, allant parfois jusqu'à évoquer celle de temples antiques. Possédant jusqu'à trois registres horizontaux et au moins deux registres verticaux, ces retables sont le plus souvent structurés par des colonnes lisses, qui représentent les quatre cinquièmes des colonnes recensées par Michelle Ménard<sup>1</sup>, beaucoup plus rarement par des colonnes torsées.

Dans les frontières de l'ancien diocèse du Mans, les retables se réfèrent massivement aux images du Nouveau Testament, les figures de l'Ancien Testament n'étant présentes que pour annoncer le premier. Trois thèmes sont particulièrement représentés, couvrant à eux trois « plus de la moitié des figurations humaines de la divinité sur le retable »<sup>2</sup>. Il s'agit de l'Incarnation, traitée par le biais de l'Annonciation, de la Visitation, de la Nativité, de l'Adoration des Bergers et de l'Adoration des Mages, de la Trinité et enfin de la Rédemption. Ce choix s'explique sans doute par le fait que ces trois thèmes correspondent aux quatre premières leçons du catéchisme diocésain, les retables manceaux devenant alors l'illustration de « ce qu'il faut croire et savoir »<sup>3</sup>.

Ces retables n'accordent en revanche pas une très grande place aux saints de la Contre-Réforme. « De l'imagerie posttridentine n'a été vraiment retenu que le thème, ancien mais réactivé, de la Vierge au Rosaire (...) »<sup>4</sup>. Les anciennes dévotions restent à l'honneur tout au long du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle, et parmi elles le culte de saint Sébastien, qui se place au deuxième rang des personnages les plus représentés sur les retable manceaux, juste derrière la Vierge à l'Enfant.

---

<sup>1</sup> MENARD, Michèle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 140

<sup>2</sup> *Idem*, p. 391

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 392

<sup>4</sup> *Ibid*, p. 393

Avant tout conçus pour éduquer, le retable manceau est « un catéchisme et un missel ; il est aussi un ouvrage de spiritualité »<sup>1</sup>.

## 2. Les retables des Pyrénées

Les églises des Pyrénées orientales abritent près de mille deux cent retables en bois polychromes<sup>2</sup>. Epargnés par les guerres de religions et la guerre civile espagnole, le Roussillon et la Cerdagne française ont pour l'essentiel conservé le décor et le mobilier d'origine de leurs églises.

Une douzaine de retables datant du XIV<sup>e</sup> siècle sont conservés dans le Roussillon et en Cerdagne<sup>3</sup>. La plupart du temps, ces retables s'organisent autour d'un panneau peint représentant le titulaire de l'autel. Ce panneau est placé sur un compartiment bas, ancêtre de la prédelle. Des volets latéraux, liés à l'iconographie principale, peuvent compléter l'ensemble. Ces retables ne sont jamais plus larges que l'autel au-dessus duquel ils sont placés. Même s'il existe quelques œuvres de ce type en albâtre ou en marbre<sup>4</sup>, elles sont beaucoup plus rares car plus coûteuses, et que peu nombreux sont ceux qui ont les moyens de les faire réaliser<sup>5</sup>.

Au XV<sup>e</sup> siècle, les retables des Pyrénées orientales gagnèrent en largeur comme en hauteur, ne se limitant plus aux dimensions de l'autel auquel ils étaient attachés. « (...) le

---

<sup>1</sup> MENARD, Michèle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 393

<sup>2</sup> MATHON, Jean-Bernard, « La conservation *in situ* des retables : les protocoles mis en place au CDCROA », in *Regards sur les retables*, Actes du colloque de l'association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France, Saint-Étienne, 2004, p. 117

<sup>3</sup> DURLIAT, M., *Arts anciens du Roussillon (AAR)*, conseil général des Pyrénées-Orientales, Perpignan, 1954

<sup>4</sup> Retable de Corneilla-de-Conflent, Jaume Cascalls, 1340-1345. DURAN I SANPERE, A., et AINAUD DE LASARTE, J., *Escultura gòtica, Ars Hispaniae*, VIII, Madrid, 1956, p. 208

<sup>5</sup> Les œuvres de pierre sont à cette époque an Roussillon souvent liées à un mécénat royal ou princier. POISSON, Olivier, « Les retables en Roussillon : un aperçu, de l'époque romane à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle », in *Regards sur les retables*, Actes du colloque de l'association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France, Saint-Etienne, 2004, p. 60

retable est désormais défini par l'édifice où il prend place et non par l'autel qu'il surmonte »<sup>1</sup>. Au début du XVI<sup>e</sup> siècle, ces retables adoptèrent donc dans leur grande majorité la forme suivante : une figure centrale, peinte ou sculptée, entourée d'un cycle narratif, l'ensemble étant posé sur une prédelle. Le choix de la sculpture plutôt que de la peinture, et inversement, était sans doute lié aux conditions économiques ou au contexte de la commande<sup>2</sup>.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, les retables pyrénéens subirent une transformation non seulement esthétique mais aussi religieuse. Le Concile de Trente encourageant le développement des dévotions aussi bien personnelles que collectives, les saints, intercesseurs privilégiés entre Dieu et les hommes, furent mis à l'honneur sur les retables. Les cycles narratifs, jugés moins utiles, furent progressivement remplacés par d'autres images de saints, donnant ainsi naissance à des retables « multi-intercesseurs »<sup>3</sup>. Les retables narratifs se raréfièrent peu à peu, les prédelles étant désormais souvent les seules à abriter des épisodes de la vie des saints.

Dans les Pyrénées-Orientales, la sculpture ne se développa réellement dans l'art du retable qu'à partir de 1643. A cette date en effet, arriva à Perpignan le sculpteur barcelonnais Llätzer Tramulles, chargé de réaliser le retable du Rosaire de l'église des Dominicains. Quelques années plus tard, en 1657, Jean-Jacques Mélair, originaire de Carcassonne, commença à travailler dans le Roussillon et introduisit dans la région l'usage de la colonne salomonique<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> POISSON, Olivier, « Les retables en Roussillon : un aperçu, de l'époque romane à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle », in *Regards sur les retables*, Actes du colloque de l'association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France, Saint-Etienne, 2004, p. 60

<sup>2</sup> Il arrive aussi que peinture et sculpture soient associées au sein d'un même retable. C'est le cas du retable de saint Jean et saint Hippolyte, œuvre d'Arnau Gassies réalisée vers 1454, à Palau-del-Vidre, ou du retable de saint Hyacinthe, par Honorat Rigau, vers 1595, à Joch. Tous deux ont pour figure centrale un bas-relief polychrome, alors que les autres éléments sont peints. POISSON, Olivier, *op. cit.*, p. 68

<sup>3</sup> CARBONELL-LAMOTHE, Yvette, *Les retables sculptés du diocèse d'Elne*, thèse de 3<sup>e</sup> cycle, université de Toulouse-Le Mirail, dactyl., 1971

<sup>4</sup> BONNET, J.-L., « Jean-Jacques Mélair et les sculpteurs audois du XVII<sup>e</sup> siècle », *Bulletin de la Société d'études scientifiques de l'Aude*, t. LXXXVII, 1987, pp. 49 à 74

L'architecture de cette génération de retables utilise un vocabulaire assez stéréotypé : colonnes cannelées, à chapiteaux ioniques ou corinthiens, entablements et frises, demi-baldaquins au-dessus des niches. Elle adopte au XVII<sup>e</sup> siècle un vocabulaire plus orné, plus maniériste ou même « plateresque », avec des jeux de cannelures en zigzag, avec des colonnes ornées de sortes de gaines, avec l'apparition des ailerons latéraux profilés et ornés. Mais les compositions restent toujours assez strictement géométriques, la plupart du temps à trois travées séparées par des ordres de colonnes, et trois niveaux, sans compter la prédelle<sup>1</sup>.

### 3. Les retables de Bretagne

Géographiquement, la Bretagne occupe à l'époque moderne la même position vis-à-vis du royaume de France que la Savoie, la Haute-Savoie ou le Val d'Aoste vis-à-vis du duché puis royaume de Piémont-Savoie. Comme les régions alpines, la Bretagne est en effet une marche du royaume. Cette similarité rend la comparaison entre les retables alpins et les retables bretons particulièrement intéressante.

Les retables médiévaux conservés en Bretagne sont de deux types. Il s'agit soit de réalisations locales en granit<sup>2</sup>, soit d'œuvres en bois, importées depuis les Flandres, ou en albâtre, provenant d'Angleterre<sup>3</sup>. Quelques retables bretons du début du XVI<sup>e</sup> siècle sont inspirés de modèles médiévaux, tels que des polyptiques à volets<sup>4</sup> ou des retables à dais<sup>5</sup>. « Riche de cette tradition et des influences reçues, c'est au XVI<sup>e</sup> siècle que la Bretagne crée

---

<sup>1</sup> POISSON, Olivier, « Les retables en Roussillon : un aperçu, de l'époque romane à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle », in *Regards sur les retables*, Actes du colloque de l'association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France, Saint-Etienne, 2004, p. 62

<sup>2</sup> Retable du maître-autel, chapelle Sainte-Anne, Buléon

<sup>3</sup> HERVE-COMMEREUC, Catherine, « Les retables en Bretagne », in *Regards sur les retables*, Actes du colloque de l'association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France, Saint-Étienne, 2004, p. 45

<sup>4</sup> Retable des dix mille martyrs, Crozon

<sup>5</sup> Retable de l'Annonciation, chapelle de Kerfons, Ploubezre

vraiment sa propre production, dans l'esprit, toute proportion gardée, des retables brabançons ou germaniques de la fin du Moyen-Âge : une caisse abritant une figure en ronde-bosse, avec des volets sculptés en bas-reliefs ou peints »<sup>1</sup>. Certains de ces retables médiévaux abritent des épisodes de la vie et de la Passion du Christ. Sur d'autres apparaissent des représentations plus originales, comme l'arbre de Jessé<sup>2</sup>, des représentations de saints traditionnels, comme saint Maurice<sup>3</sup>, ou de saints locaux, comme saint Théogonnec<sup>4</sup>.

Le remarquable essor d'ordres religieux, le vaste mouvement d'évangélisation provoquent la multiplication des confréries, notamment du Rosaire et du Sacré-Cœur, un renouveau des pardons et pèlerinages. Dans cette véritable surenchère dans le domaine architectural, puis mobilier, due à l'émulation entre les paroisses mobilisées par leurs prêtres d'une part, les confréries d'autre part, il ne faut pas sous-estimer le rôle de la bourgeoisie locale, ni de la noblesse, qui reporte souvent sur les retables les marques de prééminence qu'elle affichait auparavant dans les vitraux ou les peintures murales (...) <sup>5</sup>.

Depuis la thèse de Jacques Salbert<sup>6</sup>, les retables en pierre bretons sont très bien connus, ce qui n'est pas encore le cas des retables en bois polychrome. Ces derniers sont cependant aussi abondants que variés, et ont en partie été étudiés par Victor-Lucien Tapié, Jean-Paul Le Flem et Annick Pardaihé-Galabrun<sup>7</sup>. Il ressort de leur étude que la Bretagne est divisée en deux zones, la Haute-Bretagne où les retables en pierre sont largement majoritaires, et la Basse-Bretagne qui n'abrite pratiquement que des retables en bois. En Basse-Bretagne

---

<sup>1</sup> HERVE-COMMEREUC, Catherine, « Les retables en Bretagne », in *Regards sur les retables*, Actes du colloque de l'association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France, Saint-Étienne, 2004, p. 46

<sup>2</sup> Saint-Théogonnec

<sup>3</sup> Chapelle Sainte-Cécile, Briec

<sup>4</sup> Eglise paroissiale, Saint-Théogonnec

<sup>5</sup> HERVE-COMMEREUC, Catherine, *op. cit.*, p. 47

<sup>6</sup> SALBERT, Jacques, *Les ateliers de retableurs lavallois aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Etudes historique et artistique*, thèse de 3<sup>ème</sup> cycle, Université de Rennes 2, dactyl. 1972

<sup>7</sup> TAPIÉ, Victor-Lucien, LE FLEM, Jean-Paul, et PARDAIHÉ-GALABRUN, Annick, *Retables baroques de Bretagne et spiritualité du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1972

coexistent d'ailleurs des ateliers locaux, faisant intervenir différentes générations d'artistes, et les Ateliers de la Marine, créés à Brest en 1670 par Colbert et ayant pour mission la construction et la décoration des navires royaux. Alors que l'existence des premiers entraîne une certaine répétitivité des modèles, la présence des seconds permet d'introduire dans la fabrication des retables des influences plus savantes.

Une distinction peut aussi être établie entre deux types de retables : des retables monumentaux, reprenant une architecture classique, qui sont majoritaires en Haute-Bretagne, et des retables dit rustiques, que l'on retrouve essentiellement en Basse-Bretagne.

Le premier retable monumental connu en Bretagne date de 1564. Ces retables monumentaux sont conçus selon un modèle architectural précis. Divisés en trois volets, ils possèdent le plus souvent un tableau central encadré de colonnes supportant un fronton. Ce dernier peut être surmonté d'un niveau d'attique, de dimensions plus restreintes. Les volets latéraux, plus étroits, sont percés de niches abritant des statues de saints. Les colonnes qui structurent ces retables monumentaux sont le plus souvent des colonnes à fûts lisses ; les colonnes cannelées étant presque inexistantes en Bretagne, et les colonnes torses plutôt réservées aux retables rustiques<sup>1</sup>.

Les retables rustiques bretons sont pour leur part les héritiers directs des « niches à volets » médiévales, dont ils conservent un certain nombre de caractéristiques. Le plus souvent, les niches médiévales perdirent leurs volets lorsqu'elles devinrent des retables

---

<sup>1</sup> HERVE-COMMEREUC, Catherine, « Les retables en Bretagne », in *Regards sur les retables*, Actes du colloque de l'association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France, Saint-Étienne, 2004, p. 48

modernes, mais la structure de base resta la même. Certaines niches anciennes furent intégrées à des architectures de retables, formant des ensembles plus ou moins homogènes<sup>1</sup>.

De manière générale, les retables de type rustique se caractérisent par leur richesse : richesse de la polychromie, richesse des modèles, richesse des formes, richesse des ornements<sup>2</sup>. Une place importante est accordée aux tabernacles, afin de souligner l'importance de l'Eucharistie. Il faut aussi noter la diversité ainsi que la grande adaptabilité des retables rustiques bretons. Certains d'entre eux, très étroits, sont conçus tout en hauteur afin de prendre place entre deux baies<sup>3</sup> ; d'autres au contraire, aussi larges que hauts, occupent la totalité du chevet<sup>4</sup>.

L'abondance des décors permet de développer des programmes iconographiques complexes, faisant intervenir une multitude de personnages. Aux modèles véhiculés par le clergé dans un contexte post-conciliaire s'opposent les images traditionnelles, populaires et médiévales, qui le plus souvent semblent l'emporter<sup>5</sup>. Les personnages les plus représentés sur les retables des maîtres-autels sont le Père, le Fils et le Saint-Esprit. Les ailes latérales abritent généralement des saints traditionnels, parmi lesquels sainte Anne, dont le culte s'est développé en Bretagne après 1623, date des apparitions de la sainte à Auray. Les saints locaux sont encore très souvent représentés sur les retables secondaires<sup>6</sup>, alors que les saints de la Contre-Réforme en sont pratiquement absents<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. par exemple le retable du maître-autel de l'église de Brennilis. « [Construit] au XVII<sup>e</sup> siècle, il comprend une prédelle composée de panneaux en bas-reliefs et d'éléments de remplissage, et de deux éléments de soubassement flanquant l'autel, supportant chacun une niche dont l'une a perdu ses volets ». HERVE-COMMEREUC, Catherine, « Les retables en Bretagne », in *Regards sur les retables*, Actes du colloque de l'association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France, Saint-Étienne, 2004, p. 49

<sup>2</sup> « [Aux] colonnes torsées à pampres, souvent ornées d'oiseaux piquetant le raisin ou baguées, s'ajoutent des ornements de tous ordres occupant le moindre pouce de l'espace : statuettes, médaillons sculptés, guirlandes, putti, bouquets (...) ». HERVE-COMMEREUC, Catherine, *op. cit.*, p. 50

<sup>3</sup> Retable du maître-autel, 1695-1701, Guillaume Lerrel, église paroissiale, Bodilis

<sup>4</sup> Retable du maître-autel, église paroissiale, Commana, Finistère

<sup>5</sup> HERVE-COMMEREUC, Catherine, *op. cit.*, p. 52

<sup>6</sup> Retable de sainte Juvette et saint Maudez, Henvic

<sup>7</sup> HERVE-COMMEREUC, Catherine, *op. cit.*, p. 53

## II. Spécificités des retables alpins

Ce rapide survol de la production des retables manceaux, pyrénéens et bretons permet, grâce aux éléments de comparaison ainsi fournis, de comprendre ce qui est spécifique aux retables alpins. En d'autres termes, quels éléments permettent de distinguer les retables produits dans les Alpes aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles de ceux qui virent le jour dans d'autres régions ? Trois réponses ressortent de cette comparaison : la prééminence du bois, l'importance accordée à la sculpture et l'équilibre iconographique.

### 1. La prééminence du bois

Dans une partie précédente<sup>1</sup>, il a été établi que les quatre cent soixante et un retables recensés dans le corpus sur lequel s'appuie cette étude étaient presque tous en bois. A l'occasion se rencontrent un retable peint, ou bien un retable en stuc, mais leur présence reste anecdotique. Or il ressort de la comparaison avec le Mans, les Pyrénées et la Bretagne, que ce qui en Piémont-Savoie est une évidence ne le fut pas partout à l'époque moderne. Les retables manceaux sont en pierre, ainsi qu'une partie des retables bretons. La comparaison avec les retables pyrénéens est encore plus intéressante, puisqu'il semble que ces derniers n'aient été réalisés en bois que parce que leurs commanditaires n'avaient pas les moyens de s'offrir de la pierre<sup>2</sup>. En Piémont-Savoie en revanche, l'emploi systématique du bois est assumé. Il s'agit d'un choix, conditionné par une longue tradition, et non d'une solution raisonnable dictée par le contexte économique.

---

<sup>1</sup> Cf. p. 151 et suivantes

<sup>2</sup> Cf. JULIEN, Pascal, « Fraudes et profits autour des marbres méridionaux, de Colbert au duc d'Antin », in *LHA*, n°16, Grands chantiers et matériaux, 2e semestre 2008

A la lumière de ce qui se pratiquait dans d'autres régions, le recours au bois comme matériau de prédilection peut donc être considéré comme l'un des éléments caractérisant les retables alpins.

## 2. La suprématie de la sculpture

Le deuxième point qui distingue de manière évidente les retables alpins des productions mancelles, pyrénéennes et bretonnes, concerne l'importance de la sculpture. Les retables alpins accordent en effet une très grande place à cette dernière, ce qui n'est pas toujours le cas des retables traités précédemment. De nombreux retables du corpus, notamment valsesians et valdôtains, sont entièrement sculptés et n'intègrent pas un seul tableau. Les retables majeurs d'Alagna<sup>1</sup>, de Boccioleto<sup>2</sup>, de Gignod<sup>3</sup>, d'Hône<sup>4</sup> ou d'Issime<sup>5</sup>, le retable du Rosaire et le retable du Saint-Esprit de Challant-Saint-Victor<sup>6</sup>, le retable du Rosaire et le retable de Notre-Dame du Mont-Carmel de Cogne<sup>7</sup>, le retable du Rosaire de Cravagliana<sup>8</sup>, ne sont que quelques uns des nombreux exemples de cette pratique.

Or dans les Alpes de Piémont-Savoie comme ailleurs, la sculpture était plus coûteuse que la peinture. Faire réaliser un retable entièrement sculpté, fût-il de bois au lieu d'être de marbre, coûtait certainement plus cher à la communauté que de commander un retable en partie peint et en partie sculpté. Les communiens choisirent malgré tout très souvent de privilégier la sculpture<sup>9</sup>, ce qui contribue au caractère original de cette production.

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 40 et 41

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 44 et 45

<sup>3</sup> *Ibid*, pp. 234 et 235

<sup>4</sup> *Ibid*, pp. 246 et 247

<sup>5</sup> *Ibid*, pp. 250 et 251

<sup>6</sup> *Ibid*, pp. 322 et 321, 336 et 337

<sup>7</sup> *Ibid*, pp. 316 et 317, 126 et 127

<sup>8</sup> *Ibid*, pp. 60 et 61

<sup>9</sup> La seule exception concerne les retables du Rosaire, la réalisation de quinze scénettes sculptées entraînant des coûts parfois trop élevés pour les confréries.

Ce goût pour la sculpture, de préférence à la peinture, se manifeste aussi dans le soin apporté à la réalisation des éléments sculptés. Les retables alpins sont rarement conçus comme de simples cadres destinés à mettre en valeur un tableau central. Tous les éléments sculptés qui les composent ont leur importance. Le traitement des colonnes l'illustre parfaitement. Dans les Alpes de Piémont-Savoie, les colonnes placées sur les retables sont traitées avec la plus grande attention. Torses, à enroulements végétaux ou à fûts cannelés, elles possèdent une fonction ornementale que n'ont pas les sobres colonnes lisses des retables manœuvres.

### 3. L'équilibre iconographique

Le troisième et dernier aspect qui marque la différence entre les retables alpins et d'autres productions à première vue semblables concerne l'iconographie. Dans les vallées alpines, la répartition sur les retables entre des représentations anciennes et des représentations plus récentes, inspirées de la Contre-Réforme, entre les saints locaux et les saints canoniques, entre les personnages isolés et les scènes, semble plus équilibrée que partout ailleurs.

Cet état de fait est sans doute lié à la manière dont les Actes du Concile de Trente furent reçus dans ces différentes régions. En Piémont-Savoie, le duc Emmanuel-Philibert avait ordonné dès février 1564 aux évêques de publier et diffuser les actes du Concile dans leurs diocèses. Malgré l'opposition première du Sénat de Savoie, une intervention du cardinal Frédéric Borromée convainquit finalement ses membres d'obéir au duc. Cette reconnaissance des Actes du Concile facilita sans aucun doute l'acceptation progressive par les montagnards des saints de la Contre-Réforme, qui obtinrent le droit de siéger sur les retables en compagnie de saint Grat et de saint Guérin. Cet équilibre iconographique fût aussi certainement facilité

dans les Alpes par le double statut de certains saints, comme saint François de Sales et saint Charles Borromée

Etablir un parallèle entre la présente étude et d'autres travaux du même type, afin de comparer les retables alpins aux retables d'autres régions, a permis comme énoncé en début de chapitre de déterminer la place de cette production.

Les retables alpins possèdent bien évidemment des similitudes stylistiques ou iconographiques avec les retables d'autres régions, notamment ceux des Pyrénées, nés comme eux dans les montagnes, et avec ceux de Bretagne, qui comme eux se sont développés dans une zone périphérique.

Néanmoins, les retables alpins développent en propre des particularités qui font d'eux une production originale, liée à un contexte historique, géographique, social et culturel particulier.

Cette seconde partie a donc mis l'accent sur les retables alpins et sur la richesse de cette production, dont la diversité évidente, liée entre autres au contexte géographique et la division en vallées, n'empêche pas l'existence de caractéristiques communes. Au premier rang de ces caractéristiques prend place l'utilisation d'un matériau commun unique, le bois, choisi quasiment systématiquement par les montagnards de Piémont-Savoie. S'y ajoutent des caractéristiques stylistiques ou iconographiques, qui sont l'expression d'influences et de traditions montagnardes, et dont l'existence contribue à faire des retables alpins des œuvres spécifiques.

La troisième partie s'attachera donc à mettre en évidence la nature et les différentes fonctions des retables des Alpes de Piémont-Savoie.



## **Troisième partie**

### **Le retable alpin : nature et fonction d'un objet aux multiples facettes**



Les retables alpins ne peuvent donc se comprendre que dans le contexte spécifique qui a fait l'objet des premières parties de cette étude. L'analyse approfondie des œuvres constitue elle aussi un préalable nécessaire à la compréhension de cette production ; traitée dans la seconde partie du présent travail, elle a permis de mettre en évidence les caractéristiques et la diversité de ces œuvres. Il s'agit maintenant de s'intéresser plus en détail aux fonctions des retables alpins, à leurs dimensions religieuse, esthétique et sociale. Une fois présentée la grille d'analyse permettant de décrypter ces œuvres, il est désormais possible de mettre en valeur les multiples facettes de ces retables.

Deux chapitres constitueront cette troisième et dernière partie. Le premier proposera un retour sur la définition du retable alpin, en se basant sur les nombreux éléments présentés dans les chapitres précédents. Le second chapitre quant à lui présentera le retable alpin comme la synthèse de différents pouvoirs en action, et des volontés multiples qui ont animé la vie des régions du Piémont-Savoie.



## Chapitre I

### Retour sur la définition du retable alpin

Les retables alpins, tout comme leurs homologues mançaux, pyrénéens, ou bretons<sup>1</sup>, sont avant tout des objets religieux, qui comme expliqué de manière détaillée dans la première partie de ce travail, assument une triple fonction, à la fois liturgique, théologique et catéchétique<sup>2</sup>. Ces importantes fonctions religieuses justifiaient la place de choix qui leur était réservée dans les églises, et suffisent à expliquer qu'ils aient été produits en très grand nombre.

Les retables ne sont néanmoins pas les seuls objets ou éléments de décor à exercer l'une ou l'autre de ces fonctions religieuses qui aient été réalisés à l'époque moderne dans les paroisses alpines. Chaires à prêcher, stalles, confessionnaux, devants d'autels, poutres de gloire, tableaux et sculptures, peintures murales - dont la dimension catéchétique est évidente - meublaient à l'origine les églises de montagne, comme en attestent certaines œuvres encore en place, ainsi que les comptes-rendus de visites pastorales<sup>3</sup>. De nos jours toutefois, ce sont les retables qui constituent l'élément le plus remarquable, et souvent unique, des édifices religieux alpins. Est-ce parce qu'ils ont été mieux conservés que les décors muraux ? Parce qu'ils étaient plus nombreux que les chaires à prêcher ? Ou bien étaient-ils déjà à l'époque de leur réalisation les éléments centraux des églises piémontaises et savoyardes, auxquels étaient réservés toutes les attentions et tous les honneurs ? Les réponses à ces diverses questions,

---

<sup>1</sup> Cf. deuxième partie, chapitre IV, pp. 206 et suivantes

<sup>2</sup> Cf. première partie, chapitre I, « Aspects et fonctions », p. 43

<sup>3</sup> « Premièrement, l'église est en bon état (...). Le grand autel est bien orné, avec son tabernacle sans clef... Les fonts sont en bon état. La chaire n'est pas bien propre. [Se sont] trouvés deux confessionnaux fait par le moderne curé : est requis en faire encore deux. », visite pastorale de la paroisse de Saint-Jean-d'Aulps, 1617, cité par REBORD, C.-M., *Visites pastorales du diocèse de Genève-Annecy*, Annecy, 1921, t. I, p. 354

examinées tout au long de ce chapitre, permettront de proposer une définition des retables alpins.

## **I. Le retable au cœur de l'église : l'intégration dans un espace architectural sacré**

### 1. L'architecture des édifices

Lieux sacrés, les églises « doivent être dignes de leurs fonctions et provoquer le respect et la dévotion »<sup>1</sup>. Cependant, hormis par leurs clochers et plus rarement par leurs portails, les églises alpines ne possèdent guère de signes extérieurs de leur fonction et de leur dignité. On n'y relève ni une quelconque recherche artistique ni un goût particulier pour l'ornementation. Les conditions climatiques difficiles et les contraintes liées au terrain, imposant des constructions sobres et solides, peuvent expliquer cette absence de décors extérieurs. Mais les habitants des Alpes se conformaient aussi en partie aux instructions données par saint Charles Borromée dans ses *Instructions sur la construction et l'aménagement des églises* parues en 1577, instructions qui furent relayées et appliquées par les évêques alpins.

[On] observera cette règle pour les murs extérieurs : sur ceux qui sont sur le côté ou derrière on ne fera figurer aucune image ; sur la façade ils présenteront un aspect d'autant plus

---

<sup>1</sup> CERCLET, Denis, *Art religieux des vallées de Savoie*, Montmélian, 1994, p. 65

convenable et d'autant plus vénérable qu'ils exprimeront l'histoire sacrée par des sculptures ou des peintures<sup>1</sup>.

Les églises montagnardes de Piémont-Savoie dans leur ensemble ne possèdent pas de façade peinte, les montagnards ne retenant de ces consignes que ce qui leur convenait. On peut citer néanmoins à titre de contre-exemple, parmi les églises du corpus, celle de Riva Valdobbia, dans la Valsesia, dont la façade est ornée d'une fresque représentant le jugement dernier et d'une représentation de saint Christophe<sup>2</sup>.

Le plus souvent, les églises alpines étaient construites sur un modèle semblable à celui des maisons environnantes, dont elles se distinguaient par l'emplacement qu'elles occupaient, généralement légèrement surélevé, et par la présence d'un clocher. Les portails, qui marquaient la transition entre l'espace profane et l'espace sacré<sup>3</sup>, constituaient l'élément le plus travaillé de la façade de l'église, l'attention devant se focaliser sur l'entrée. Saint Charles Borromée conseillait de placer au-dessus de la porte de l'église paroissiale, une représentation de la Vierge à l'Enfant, avec à sa droite le saint titulaire de la paroisse et à sa gauche un autre saint particulièrement vénéré par les paroissiens<sup>4</sup>. Le portail de l'église paroissiale Saint-Martin des Chapelles en Tarentaise, construite entre 1681 et 1686, possède ainsi une niche centrale abritant une statue de la Vierge à l'Enfant. Toujours en Tarentaise, la façade du sanctuaire Notre-Dame-des-Grâces, à Saint-Jean-de-Belleville, est ornée de peintures représentant notamment l'Assomption de la Vierge ainsi que saint Jean-Baptiste et saint

---

<sup>1</sup> BORROMÉE, Charles, *Instructionum fabricae ecclesiasticae et supellectilis ecclesiasticae*, 1577, éd. revue et annotée par M. l'Abbé E. Van Drival, Paris, 1855, p. 9, cité par PEYRE, Dominique, « Vers une nouvelle vision du monde », in *Savoie Baroque*, Bologne, 1998, p. 236

<sup>2</sup> Cf. annexes, p. 334

<sup>3</sup> Cf. Partie I, chapitre I, p. 46

<sup>4</sup> BORROMÉE, Charles, *Instructionum fabricae ecclesiasticae et supellectilis ecclesiasticae*, 1577, éd. revue et annotée par M. l'Abbé E. Van Drival, Paris, 1855, p. 12, cité par PEYRE, Dominique, *op. cit.*, p. 238

François de Sales. Bien d'autres églises alpines montrent encore une niche vide ou des restes de couleurs attestant de cette pratique.

Lorsque les fidèles, ayant franchi ce portail orné, pénétraient enfin dans l'église, il était impératif qu'ils réalisent qu'ils se trouvaient dans un espace sacré.

L'Eglise est une image du ciel sur la terre. Dieu l'emplit tout entière. Comment ne pas l'orner de ce qu'il y a de plus précieux<sup>1</sup>.

« Image du Ciel sur la terre », l'église contribue donc par son ornementation à élever les âmes vers le ciel, comme si y pénétrer était « le premier pas d'une montée vers la Jérusalem céleste »<sup>2</sup>. Poutres de gloire, chaires, statues ou tableaux peuplaient l'église et contribuaient à créer l'impression d'un espace privilégié, d'un univers à part, proche du divin, dont les retables étaient l'élément clé.

(...) le retable d'autel est né en réponse au besoin qu'éprouvait l'expérience religieuse de se constituer, au centre focal du culte, sur la table d'autel où a lieu le mystère de l'eucharistie, un point de concrétisation sensible du sacré exigé par le déroulement liturgique du rite (...).<sup>3</sup>

Pour comprendre les retables alpins et les raisons de leur succès tout au long de l'époque moderne, il faut s'intéresser à la manière dont ils s'intègrent dans un espace architectural, celui de l'église : ils existent en relation avec l'espace, comme tout objet sculpté faisant appel à la tridimensionalité.

---

<sup>1</sup> MOLANUS, *Traité des Saintes Images*, Allemagne, 1618

<sup>2</sup> CHAVOUTIER, Lucien, et AUBERT, Jean, « La Savoie baroque », in *L'histoire en Savoie*, n° spécial, Société Savoisienne d'Histoire et d'Archéologie, Chambéry, 1980, p. 32.

<sup>3</sup> PHILIPPOT, Paul, « Conception et évolution stylistique », in *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles. XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, 2005, p.111

Selon Jean Aubert, il convenait en Savoie comme dans le reste des Alpes « d'adopter un type architectural permettant le déploiement d'une liturgie rénovée »<sup>1</sup>. Rapidement, les évêques alpins prirent conscience de la nécessité de transformer les églises de leurs diocèses afin de les adapter aux directives tridentines. Rares sont les églises qui échappèrent alors à cette volonté de transformation et qui témoignent encore des goûts des siècles précédents.

Bien que l'ampleur des transformations pratiquées dans les églises alpines ait varié selon l'état de l'édifice d'origine, le degré d'implication des prêtres et des évêques, la volonté des communiens et les moyens dont ils disposaient, un fait demeure : nombre de ces transformations furent dictées par les contraintes directement liées aux retables. Ce sont eux, et plus particulièrement les retables des maîtres-autels, qui imposèrent la modification de nombreux chevets, construits, reconstruits ou adaptés dans le but, souvent avoué, de laisser s'épanouir ces meubles religieux. En Maurienne par exemple, à Sainte-Marie-de-Cuines, c'est à l'occasion de la réalisation du nouveau retable du maître-autel en 1713, que fut murée l'ancienne abside romane en cul-de-four<sup>2</sup>. Il importait en effet d'obtenir un chevet plat auquel adosser l'œuvre monumentale des sculpteurs Sébastien Rosaz et Jean Simond. Une fois le chevet plat réalisé, les communiens prirent la peine de faire préciser sur le prix-fait du retable que ce dernier devait être réalisé « de sorte que tout le vide [soit] remply jusques à la muraille tant de la hauteur que de la largeur »<sup>3</sup>. Le retable avait dicté sa forme à l'architecture ; en retour, il devait autant que possible s'adapter à cette dernière.

Bien évidemment, il ne fut pas toujours possible de créer un espace adapté aux retables. Par manque de temps ou de moyens, les villageois ne furent pas systématiquement en mesure de faire modifier et adapter les édifices religieux. Dans les cas où il était impératif de se conformer à un espace déjà existant, deux types de solutions furent adoptées. L'une

---

<sup>1</sup> AUBERT, Jean, « Signification du baroque », in *Le Baroque*, n° spécial de *L'Histoire en Savoie*, Montmélian 1993, p. 30

<sup>2</sup> PEYRE, Dominique, « L'art baroque des vallées de Savoie », in *Savoie Baroque*, Bologne, 1998, p. 116

<sup>3</sup> Archives paroissiales, Sainte-Marie-de-Cuines

d'entre elles consistait à intégrer les contraintes architecturales à la conception du retable. C'est le cas par exemple du retable dédié à saint Joseph<sup>1</sup>, dans l'église de Gressoney-la-Trinité, ou encore de celui de saint Antoine<sup>2</sup>, à Issime, tous deux dans le Val d'Aoste, dont la partie haute fut conçue de manière à laisser filtrer la lumière d'une ouverture placée derrière. L'autre solution consistait à nier les réalités architecturales, à réaliser ou faire réaliser le retable tel que désiré et à le placer ensuite dans l'église, quelles qu'en soient les conséquences. Les retables du Rosaire<sup>3</sup> et du Saint-Esprit<sup>4</sup> de l'église paroissiale de Challant-Saint-Victor, dans le Val d'Aoste, en sont un exemple. Le fait qu'ils soient plus larges que les murs auxquels ils sont adossés, empiétant ainsi sur l'espace du chœur et altérant la perspective, ne fut visiblement pris en compte ni par les artistes ni par les commanditaires.

Il existe quelques exemples d'adéquation parfaite entre le retable majeur et l'édifice religieux qui l'abrite. C'est généralement le cas lorsque le retable et l'église ont été conçus et réalisés quasiment simultanément. Peillonex, dans le Faucigny, en fournit un exemple. Le retable du maître-autel de l'église Notre-Dame-de-l'Assomption<sup>5</sup> est, pour reprendre les termes de Fernand Roulier, « incorporé dans le chevet »<sup>6</sup>. Le chœur de cette église, appartenant à un prieuré dépendant de l'abbaye d'Abondance, fut reconstruit aux environs de 1720<sup>7</sup>. Le retable du maître-autel, qui a pour autre particularité d'être en stuc peint et non en bois, fût réalisé à la même époque. Composé d'une claire-voie dont les trois ouvertures correspondent aux trois baies de l'église romane, ce retable épouse parfaitement le cul de four du chevet. La scène du couronnement de la Vierge s'intègre quant à elle parfaitement à la voûte de l'abside.

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 170 et 171

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 140 et 141

<sup>3</sup> *Ibid*, pp. 322 et 323

<sup>4</sup> *Ibid*, pp. 336 et 337

<sup>5</sup> *Ibid*, pp. 834

<sup>6</sup> ROULIER, Fernand, *Un art retrouvé. Le Faucigny*, Marseille, 2001, p. 227

<sup>7</sup> Une inscription à l'entrée du chœur en atteste. Cf. aussi GAVARD, Adrien, « Peillonex, le prieuré, la paroisse, la commune », in *Mémoires de l'Académie de Savoie*, tome XXIV, Chambéry, 1901, pp. 241-244, et ROULIER, Fernand, *Un art retrouvé. Le Faucigny*, Marseille, 2001, p. 227

Ces quelques exemples prouvent que même s'il fallait compter avec l'architecture, et ne pas perdre de vue que le retable une fois terminé devait s'intégrer dans un espace, la concordance entre l'objet et le lieu n'était pas la préoccupation première des habitants des Alpes. Pour des raisons religieuses ou personnelles, les communiens souhaitaient placer dans leurs églises des retables ; que ces églises soient prêtes à les recevoir ou non leur importait en définitive assez peu. S'ils en avaient les moyens, et si cela s'avérait réellement nécessaire, ils étaient prêts à reconstruire ou rénover leurs églises. Mais que cela s'avère impossible ne les empêchait pas de commander un retable, sans se préoccuper qu'il s'intègre à l'édifice auquel il était destiné.

## 2. L'articulation entre le mobilier et le décor

« Le retable est la création fondamentale du Concile de Trente, toute la décoration s'ordonnant autour de lui » écrit Jean Aubert<sup>1</sup>. Le couple que forment le retable et son autel<sup>2</sup> se suffit à lui-même, aussi bien sur le plan liturgique que sur le plan décoratif. Néanmoins, le retable n'est pas le seul élément décoratif des églises et chapelles alpines. L'affirmation selon laquelle il en est l'élément principal, l'ornement privilégié, la pièce maîtresse, ne peut se comprendre qu'en étudiant la manière dont il fonctionne par rapport aux autres éléments de décor.

---

<sup>1</sup> AUBERT, Jean, « Signification du baroque », in *Le Baroque*, n° spécial de *L'Histoire en Savoie*, Montmélian 1993, p. 32

<sup>2</sup> Sur le lien entre le retable et l'autel, cf. partie I, chapitre I, pp. 40 à 43, ainsi que la deuxième partie du présent chapitre intitulée « Liens entre retable, autel et tabernacle », pp. 245 et suivantes

#### a. Retable majeur et retables latéraux

Avant de s'intéresser au rapport qu'entretenaient les retables et les autres éléments qui meublaient et décoraient les églises et sanctuaires alpins, il convient de soulever une première question : quel lien existait-il entre les retables majeurs et les retables latéraux ? Autrement dit, peut-on établir une hiérarchie entre ces deux types de retables ? Les seconds avaient-ils pour seule utilité de compléter les premiers ? Ou bien au contraire, avaient-ils tous la même importance et fonctionnaient-ils de manière totalement autonome ?

Une première constatation s'impose : si à l'origine les retables latéraux étaient beaucoup plus nombreux que les retables de maîtres-autels, pour une raison évidente – il n'y a qu'un maître-autel par église – ce n'est plus tout à fait le cas aujourd'hui. Effectivement, les retables majeurs ont été dans l'ensemble nettement mieux conservés que les retables latéraux, et ceci pour deux raisons. D'une part, pendant toute l'époque moderne, les retables latéraux ont connu plus de vicissitudes que les retables majeurs ; il semble qu'ils aient suscité chez les paroissiens moins de respect que les retables majeurs et que de ce fait, ils aient été remaniés, déplacés, démontés lorsqu'ils n'étaient plus au goût du jour. D'autre part, lorsque la Révolution française toucha les vallées savoyardes, entraînant la destruction d'œuvres religieuses, les villageois concentrèrent leurs efforts sur la protection des retables majeurs, abandonnant à la vindicte révolutionnaire les retables latéraux<sup>1</sup>. Cela explique que seuls les deux tiers<sup>2</sup> du corpus soient composés de retables latéraux, alors que certaines églises en abritent encore jusqu'à six<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Ce fut le cas par exemple à Séez en Tarentaise. Le retable du maître-autel de l'église Saint-Pierre fut entièrement démonté et stocké dans une grange par les villageois en 1794.

<sup>2</sup> Environ 68% des retables recensés sont des retables latéraux.

<sup>3</sup> L'église paroissiale de Peisey-Nancroix, en Tarentaise, abrite effectivement six retables latéraux, dédiés au Rosaire, à saint Antoine, à saint Laurent, à saint Jean-Baptiste, aux Âmes du Purgatoire et à Notre-Dame-des-Sept-Douleurs.

Les retables latéraux étaient relativement souvent réalisés à la demande de confréries ou de donateurs privés, agissant en leur nom propre plutôt qu'au nom de la communauté, à l'inverse des communiens. Néanmoins, ils pouvaient aussi, au même titre que les retables de maîtres-autels, être souhaités et commandés par les communautés villageoises. Il était cependant alors assez rare que les retables latéraux fussent réalisés en même temps que les retables principaux, tout simplement pour des raisons financières. Mais lorsque les communiens en avaient les moyens, ils n'hésitaient pas à faire réaliser au même moment, souvent par le même artiste, autant de retables que leur église pouvait en contenir. A Brusson, dans le Val d'Aoste, les retables latéraux de l'église Saint-Maurice, dédiés à la Vierge<sup>1</sup>, à saint Joseph<sup>2</sup>, à saint Antoine<sup>3</sup> et à la Sainte-Trinité<sup>4</sup>, sont tous les quatre l'œuvre de Giuseppe Gilardi, qui les réalisa entre 1706 et 1714. Les deux retables latéraux de l'église de la Sainte-Trinité, aux Contamines-Montjoie, dans le Faucigny, dédiés l'un au Rosaire<sup>5</sup>, l'autre à saint Joseph<sup>6</sup>, furent tous deux réalisés par les sculpteurs Joseph Albertini, Hudry et Pagniez, vers 1759. Le sculpteur Jacques Clérant réalisa pour l'église Saint-André de Doucy, en Tarentaise, entre 1698 et 1708, le retable du maître-autel<sup>7</sup> et le retable du Rosaire<sup>8</sup>.

Qu'ils soient antérieurs, contemporains ou postérieurs au retable du maître-autel, peut-on considérer que de manière générale, les retables secondaires répondent à ce dernier ? Artistes, prêtres et communiens conçurent-ils des programmes iconographiques complexes, se développant sur plusieurs autels ? Considéraient-ils comme essentiels que les styles des retables majeurs et des retables secondaires s'accordent ?

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 116 et 117

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 182 et 183

<sup>3</sup> *Ibid*, pp. 144 et 145

<sup>4</sup> *Ibid*, pp. 96 et 97

<sup>5</sup> *Ibid*, pp. 862 et 863

<sup>6</sup> *Ibid*, pp. 802 et 803

<sup>7</sup> *Ibid*, pp. 620 et 621

<sup>8</sup> *Ibid*, pp. 692 et 693

Paul Dufournet affirme que les autels secondaires répondent au retable du maître-autel<sup>1</sup>. La réalité est beaucoup plus nuancée. Force est de constater que ni les concepteurs ni les réalisateurs des retables n'étaient gênés par l'idée de représenter plusieurs fois les mêmes saints ou les mêmes scènes dans une même église. A Challant-Saint-Victor, dans le Val d'Aoste, saint Grat, présent au maître-autel<sup>2</sup>, l'est aussi sur le retable dédié à saint Roch<sup>3</sup>. Mais est-ce réellement surprenant lorsque l'on sait que sur un même retable, il n'était pas rare que le même saint fût représenté au moins deux fois, la première sous la forme d'une peinture et la seconde sous la forme d'une sculpture ? D'autre part, il ne faut pas perdre de vue que les retables représentaient souvent le ou les saints auxquels étaient dédiés la chapelle qu'ils occupaient ou l'autel qu'ils complétaient. Or ces chapelles et ces autels étaient généralement consacrés à des saints variés, qui avaient pour unique point commun d'être révéérés par les paroissiens. En effet, il était jugé préférable de multiplier les protecteurs, et une même église pouvait, comme celle Notre-Dame-de-l'Assomption à Fontcouverte en Maurienne abriter en plus du maître-autel un autel dédié au Rosaire, un autre à saint Joseph, un troisième au bienheureux Simon Stock, et pour faire bonne mesure, un dernier dédié à tous les saints. Tous ces autels étaient évidemment ornés de retables<sup>4</sup>, qui n'avaient aucune raison de représenter des personnages ou des scènes en relation les uns avec les autres, hormis peut-être dans le cas du maître-autel - rappelant la titulature de l'église - et du Rosaire.

L'affirmation de Paul Dufournet peut néanmoins refléter une certaine réalité, limitée, comme le montrent l'exemple et le contre-exemple suivants. Considérons tout d'abord le cas du sanctuaire Notre-Dame-de-la-Garde, à Perloz, dans le Val d'Aoste. Trois retables ornent cet édifice : le retable du maître-autel<sup>5</sup>, celui du Couronnement de la Vierge<sup>6</sup> et celui de la

---

<sup>1</sup> DUFOURNET, Paul, *L'art populaire en Savoie*, Le Puy-en-Velay, 1981, p. 170

<sup>2</sup> Cf. catalogue, pp. 274 et 275

<sup>3</sup> *Idem*, pp. 198 et 199

<sup>4</sup> *Ibid*, pp. 460 et 461, 500 et 501, 420 et 421, 448 et 449, 438 et 439

<sup>5</sup> *Ibid*, pp. 280 et 281

<sup>6</sup> *Ibid*, pp. 218 et 219

Nativité<sup>1</sup>, tous trois réalisés au XVIII<sup>e</sup> siècle, probablement autour de 1730. Sur le retable du maître-autel est exposé, outre une statue de saint Joconde et une autre de saint Grat, une statue ancienne de Notre-Dame-de-la-Garde, datant du XIV<sup>e</sup> ou du XV<sup>e</sup> siècle. Chacun des deux retables latéraux est orné d'un tableau, représentant l'un la Nativité, à laquelle assiste un saint Sébastien percé de flèches, l'autre le Couronnement de la Vierge, en présence de saint Jean l'Évangéliste et de saint Germain. Ces trois retables possèdent donc chacun une représentation de la Vierge, mettant en valeur la Mère de Dieu, dans une iconographie tout à fait adaptée au cadre d'un sanctuaire marial. Il est cependant important de noter qu'il ne s'agit en aucun cas d'une habitude systématique, caractéristique de tous les sanctuaires mariaux. Le sanctuaire Notre-Dame-des-Vernettes, situé en Tarentaise, abrite lui aussi trois retables. Le retable du maître-autel<sup>2</sup>, œuvre de Joseph-Marie Martel datée de 1738-1743, est tout naturellement consacré à la Vierge et s'organise autour de l'image de Notre-Dame de Pitié, dont les souffrances en font une médiatrice privilégiée entre Dieu et les hommes<sup>3</sup>. Les deux retables des croisillons latéraux, réalisés entre 1747 et 1754, probablement par le même Joseph-Marie Martel, sont dédiés l'un à saint Jean-Baptiste<sup>4</sup>, l'autre à saint Nicolas<sup>5</sup>. Le premier met en scène saint Jean-Baptiste, accompagné de sainte Catherine d'Alexandrie, sainte Marie-Madeleine, saint Claude du Jura, saint François de Sales et sainte Elisabeth de Hongrie. Deux éléments peuvent éventuellement relier ce retable à celui du maître-autel ; la présence d'une statuette de la Vierge à l'Enfant, et la représentation du martyr de saint Jean-Baptiste, qui pourrait faire référence à la mort du Christ. Néanmoins, la présence d'une Vierge à l'Enfant n'a rien d'inhabituel sur un retable, quel qu'il soit, et la dédicace de l'autel suffit à justifier la présence de la scène de martyr. Le second retable est orné d'une statue de saint Nicolas,

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 88 et 89

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 678 et 679

<sup>3</sup> « N'est-ce pas Marie qui donne son sens à l'image de la Pietà, image de la compassion de la mère de Dieu ? (...) c'est à Marie et non au Christ que s'adresse le fidèle, à l'Avocate auprès du Médiateur, à la Mère Miséricordieuse, à la Consolatrice. », MENARD, Michèle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII et XVIII siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 313

<sup>4</sup> Cf. catalogue, pp. 572 et 573

<sup>5</sup> *Idem*, pp. 590 et 591

entouré de saint Guérin et de saint Grat. Sont aussi présents sur ce retable saint Pierre et saint Paul. Il n'y a donc ici aucune cohérence iconographique entre les retables, chacun d'entre eux représente les scènes souhaitées par ses commanditaires<sup>1</sup>, et ce bien que le même artiste ait réalisé les trois œuvres.

Il semble qu'il n'y ait pas davantage de volonté d'unification ou de concordance sur le plan stylistique. Retables majeurs et retables secondaires pouvaient se ressembler ou au contraire ne présenter que peu de similitudes. Les prix-faits prouvent que les communiens laissaient souvent toute latitude aux artistes concernant les aspects stylistiques ; leurs exigences dans ce domaine se limitaient souvent à réclamer la présence de colonnes torsées ou de guirlandes de fleurs. Le prix-fait du retable majeur de l'église paroissiale de Peisey-Nancroix atteste de cette latitude laissée aux artistes en matière de style. Alors que les communiens font écrire précisément quels personnages doivent être représentés, ils ne se prononcent pas sur l'allure générale du retable : « de plus a été encore convenu que les dits maîtres prix-factaires feront généralement tout ce qu'il faudra pour la construction du-dit retable »<sup>2</sup>. Il arrivait cependant, très rarement, que les communiens se montrent plus exigeants et imposent à leurs artistes des références stylistiques précises. Giovanni Testori et Stefania Stefani Perrone affirment ainsi que dans le prix-fait du retable majeur d'Alagna<sup>3</sup>, dans la Valsesia, daté de 1690, les communiens exigeaient que le sculpteur, Jean-Marie Molino, se référât au *Traité d'architecture* de Vitruve pour concevoir son œuvre<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Les deux retables latéraux furent élevés aux frais de particuliers, Jean-Baptiste Morel pour le premier et Nicolas Trésallet pour le second.

<sup>2</sup> Archives diocésaines, série 7Y, dossier 4.

<sup>3</sup> Cf. catalogue, pp. 40 et 41

<sup>4</sup> TESTORI, Giovanni, et STEFANI PERRONE, Stefania, *Artisti del legno. La scultura in Valsesia dal XV al XVIII secolo*, Borgosesia, 1985, p. 284

Comme le montrent ces quelques exemples, il convient donc d'éviter les généralisations abusives. Retables majeurs et retables latéraux étaient bien loin de se répondre systématiquement, qu'ils aient été conçus simultanément ou non. Tout dépend des églises et de l'époque à laquelle elles furent meublées. Les différents retables fonctionnaient le plus souvent de manière totalement indépendante les uns par rapport aux autres, mais pouvaient dans certains cas faire partie d'un ensemble qui nécessitait pour être parfaitement compris d'être appréhendé dans sa globalité.

b. Les poutres de gloire, compléments iconographiques des retables

Parmi les éléments qui meublaient les églises et sanctuaires des Alpes, se trouvaient les poutres de gloire. Ces dernières se développèrent à la suite du Concile de Trente, afin de suppléer à la disparition des jubés médiévaux, incompatibles avec la volonté des Pères de l'Eglise de rendre le culte visible de toutes parts. Situées en hauteur, à la jonction de la nef et du chœur, elles marquaient l'entrée dans l'espace le plus sacré de l'église, jouant un rôle similaire à celui des portails. Franchir le portail de l'église comme passer sous la poutre de gloire permettait de se rapprocher de l'espace divin. L'évêque de Genève-Annecy, Mgr de Granier, insistait d'ailleurs sur l'importance de ces poutres de gloire qui permettaient aux fidèles de voir le Christ en Croix dès l'instant où ils pénétraient dans l'église<sup>1</sup>. Mgr Milliet, évêque de Maurienne entre 1591 et 1618, conseillait fortement dans ses instructions de « faire placer un grand Christ en croix entre le maître-autel et les fidèles »<sup>2</sup>. A Villard-sur-Doron, Aussois, Peisey-Nancroix, Beaune, les exemples sont légion.

---

<sup>1</sup> OURSEL, Raymond, *Art en Savoie*, Annecy, 1975, p. 187

<sup>2</sup> TRACQ, Francis, « Bessans, une paroisse savoyarde à l'âge baroque », in *Savoie Baroque*, Bologne, 1998, p. 213

Outre cette fonction liturgique, les poutres de gloire, tout comme les retables, jouaient aussi un rôle théologique et un rôle catéchétique. Mettant en scène le Christ en croix, le plus souvent accompagné de la Vierge et de saint Jean l'Évangéliste, parfois aussi de sainte Marie-Madeleine, elles étaient pour les fidèles un constant rappel de la Passion et du sacrifice consenti par Jésus pour racheter les péchés des hommes. Il n'était d'ailleurs pas rare que prissent place autour du Christ des angelots portant des coupes dans lesquelles ils recueillaient le sang coulant des plaies du Crucifié<sup>1</sup>, peut-être en référence au thème du Pressoir mystique. C'est le cas par exemple à Valezan, en Tarentaise. La poutre de gloire de l'église Saint-François-de-Sales supporte un Christ en croix aux pieds duquel est agenouillée sainte Marie-Madeleine. Trois angelots recueillent le sang coulant du côté et des mains de Jésus.

Dans la deuxième partie de cette thèse a été rapidement avancée l'idée selon laquelle l'absence de scènes de la Passion sur la majorité des retables du corpus était liée à l'existence de ces poutres de gloire<sup>2</sup>. Poutres de gloire et retables majeurs se complétaient, les premières étant placées à l'aplomb des seconds. De cette manière était affirmé le lien entre la Croix et l'Eucharistie, entre le sacrifice et le sacrement.

Ainsi donc, bien qu'on ne puisse leur dénier une existence propre, les poutres de gloire peuvent être lues et interprétées en relation avec les retables des maîtres-autels qu'elles complètent. Il arriva d'ailleurs que l'un et l'autre fussent commandés au même artiste et à la même période. A Agnona, dans la Valsesia, le retable majeur<sup>3</sup> et la poutre de gloire de l'oratoire Saint-Michel datent tous deux des années 1630-1633, et sont probablement l'un

---

<sup>1</sup> « C'est aussi conformément à une manière ancienne (médiévale) que, quelquefois, ils montrent des anges recueillant le sang qui coule des plaies du Crucifié », ROULIER, Fernand, *Un art retrouvé. Le Faucigny*, Marseille, 2001, p. 130

<sup>2</sup> Cf. partie II, chapitre II, p. 199

<sup>3</sup> Cf. catalogue, pp. 30 et 31

comme l'autre des œuvres de Gaudenzio Bonino<sup>1</sup>. Au moment de faire réaliser leur retable majeur, les communiers pensaient à la poutre de gloire, dont la fonction et le message renforçaient ceux du retable, et profitaient de la présence d'un artiste pour passer une double commande.

### c. Décors peints et retables : questions de mise en scène

« En dépit de la fragilité des supports, le nombre de peintures murales qui ont survécu en Savoie est surprenant pour des raisons tant historiques qu'économiques. Les communautés commandèrent des peintures durant les temps prospères du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècle mais, par la suite, elles ne purent plus s'offrir de nouveaux décors peints, et quelque peu démodés que pussent paraître les anciens, elles furent obligées d'entretenir, souvent tant bien que mal, ceux qu'elles avaient fait faire autrefois »<sup>2</sup>. Bien que cette église ne fasse pas partie du corpus, puisqu'elle n'abrite aucun retable de bois sculpté, citons à titre d'exemple l'ancienne église paroissiale de Chevrier, dans le Genevois, dont l'intérieur est décoré de fresques, certaines datant de 1541, d'autres du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Néanmoins, malgré le nombre relativement important de peintures murales datant de l'époque moderne, voire des siècles précédents, qui subsistent dans les anciens Etats de Savoie, relativement peu d'églises du corpus en sont ornées. Les décors peints qui habillent actuellement les murs de ces églises de montagne datent dans la grande majorité des cas du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour quelles raisons les peintures murales des siècles précédents ne sont-elles pas plus nombreuses dans les églises du corpus ? Lorsqu'elles sont présentes, entrent-elles en concurrence avec les retables,

---

<sup>1</sup> TESTORI, Giovanni, et STEFANI PERRONE, Stefania, *Artisti del legno. La scultura in Valsesia dal XV al XVIII secolo*, Borgosesia, 1985, pp. 186-187

<sup>2</sup> PLESCH, Véronique, *Le Christ peint. Le cycle de la Passion dans les chapelles peintes des Etats de Savoie au XV<sup>e</sup> siècle*, La Ravoire, 2004, p. 6

<sup>3</sup> ROULIER, Fernand, *Un art retrouvé. Chablais et Genevois*, Marseille, 2001, pp. 123 et 124

s'effacent-elles devant ces derniers, ou au contraire les écrasent-elles, prenant leur place et jouant en partie leur rôle ?

Parmi les peintures de l'époque moderne qui subsistent sur les murs des églises du corpus, les plus nombreuses sont celles représentant de lourdes tentures, parfois retenues par des anges et placées sur les chevets, derrière les retables majeurs, comme par exemple à Avrieux en Maurienne. Les restaurations de ces trente dernières années ont parfois révélé en Savoie les vestiges d'œuvres des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. C'est le cas à Nâves en Tarentaise. Les murs de la nef étaient peints de motifs bleus et jaunes, imitant un tissu.

Le sanctuaire Notre-Dame-de-la-Vie, à Saint-Martin-de-Belleville en Tarentaise, possède un décor peint plus abouti. En 1680, le peintre Nicolas Oudéard fut chargé d'ornez la coupole. Il représenta plusieurs personnages tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, qui assistent au triomphe de la Vierge. La valeur que les habitants de Saint-Martin-de-Belleville accordèrent à ce décor peint est attestée par les nombreuses restaurations qui se succédèrent entre 1734 et 1924, et qui furent confiées à des artistes dont le talent était reconnu dans les vallées alpines, comme par exemple Pignol en 1782<sup>1</sup>.

Il est intéressant de constater le type de lien qui pouvait exister entre ces décors peints et les retables. Ces peintures existaient-elles pour elles-mêmes, ou n'avaient-elles pour vocation que de mettre en valeur le retable ou les retables abrités par l'église à laquelle elles appartenaient ?

Dans les églises qui n'ont pas été reconstruites au début du XVII<sup>e</sup> siècle et qui possédaient des décors peints, il semble parfois que communiers et artistes n'aient eu de cesse de faire disparaître ces décors. Les quelques retables peints qui subsistent dans les églises

---

<sup>1</sup> PEYRE, Dominique, « L'art baroque des vallées de Savoie », in *Savoie Baroque*, Bologne, 1998, p. 130

étudiées prouvent qu'il ne s'agissait pas uniquement d'une question de savoir-faire, mais bien d'un problème de goût et de conception. A Villargerel en Tarentaise par exemple, le pendant du retable peint<sup>1</sup> du bas-côté sud a été recouvert en 1712 par un retable du Rosaire<sup>2</sup> en bois, œuvre de Jacques Clérant. Ne disposant pas des moyens de s'offrir de « vrais » retables, la communauté les avaient fait peindre en trompe-l'oeil à même le mur. Mais dès lors que les paroissiens eurent la possibilité de s'offrir un nouveau retable, ils n'hésitèrent pas à faire disparaître l'œuvre peinte.

Il est fréquemment consigné dans les comptes-rendus de ces visites en Savoie que l'évêque a demandé de « blanchir » l'église afin qu'elle paraisse propre et décente. Le mot « blanchir » revient souvent ; il n'a pas seulement une valeur fonctionnelle, mais aussi esthétique et spirituelle : les œuvres réalisées en d'autres temps et ne convenant plus doivent être remplacées.<sup>3</sup>

Trois exemples permettent de comprendre de quelle manière les décors peints ont pu être utilisés dans certains cas de manière à mettre en valeur les retables des maîtres-autels.

Le cas de la chapelle de Vulmix en Tarentaise est révélateur de la manière dont coexistent des peintures anciennes et un retable majeur plus récent. Cette chapelle, dédiée à Saint-Grat, avait probablement été construite au XII<sup>e</sup> siècle. Au XV<sup>e</sup> siècle, les murs furent ornés de fresques relatant la vie de saint Grat. A l'époque moderne, la chapelle fut dotée d'un retable majeur<sup>4</sup>, composé notamment d'un grand tableau sur lequel apparaissait saint Grat. Il est intéressant de noter que le saint Grat du XV<sup>e</sup> siècle et celui du XVII<sup>e</sup> siècle se ressemblent traits pour traits. Imberbes l'un comme l'autre, ils sont vêtus de façon identique. Les habitants choisirent donc de préserver le décor mural préexistant, et de le faire cohabiter avec un retable

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 746 et 747

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 726 et 727

<sup>3</sup> PEYRE, Dominique, « Vers une nouvelle vision du monde », in *Savoie Baroque*, Bologne, 1998, p. 29

<sup>4</sup> Cf. catalogue, pp. 612 et 613

du maître-autel moderne. Mais il est difficile de dire si ce choix fut motivé par un attachement à ces fresques ou par un manque de moyens ne permettant pas de faire réaliser des retables latéraux.

Le deuxième exemple choisi révèle de quelle manière un retable et des fresques, conçus presque simultanément, pouvaient dans certains cas se compléter afin de contribuer à créer un programme iconographique cohérent. Il s'agit de l'église Saint-Thomas-Becket d'Avrieux, déjà évoquée dans la première partie de cette thèse afin de souligner le rôle que pouvaient jouer les prêtres dans la réalisation de retables<sup>1</sup>. L'abbé Damé, nommé curé de la paroisse le 6 avril 1680, conçut et fit réaliser tout un cycle de fresques destiné à mettre en valeur le retable du maître-autel<sup>2</sup>, œuvre de Laurent Portaz et Pierre Bertrand datée des années 1676-1678. Le retable et les fresques se complétaient afin d'établir un programme iconographique clair. Ainsi, sur la voûte du vestibule était peint le martyr du saint patron de l'église, Thomas Becket. Cette peinture était accompagnée de représentations de la Passion et du Jugement Dernier. Aux portes de l'église se trouvaient ainsi représentées les souffrances et la mort, indissolublement liées à la vie terrestre. La porte de l'église, réalisée elle aussi à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, sculptée et peinte, était ornée du Christ, de saint Pierre et de saint Paul, ainsi que d'une scène d'Annonciation au tympan. Ces images invitaient les fidèles à pénétrer en confiance dans l'édifice, soutenus par le Christ et ses disciples. A l'intérieur de l'église, au bout de la nef, se trouvait placé le retable du maître-autel, remplissant parfaitement sa fonction de « porte des cieux ». Ceinte de colonnes torsées gemellées et dorées, une toile représentant saint Thomas Becket accueilli aux cieux par la Vierge et son Fils ouvrait un aperçu sur l'au-delà. Toute l'histoire de saint Thomas Beckett se trouvait ainsi représentée dans l'église, en peinture et en sculpture, du vestibule au retable placé dans le chœur.

---

<sup>1</sup> Cf. partie I, chapitre 3, pp. 110 et 111

<sup>2</sup> Cf. catalogue, pp. 490 et 491

L'exemple de Cordon dans le Faucigny est pour sa part révélateur de la manière dont des peintures pouvaient être réalisées a posteriori pour compléter un retable majeur. En 1788, le peintre Joseph Léonard Isler peignit à fresque une partie de l'église paroissiale Notre-Dame de l'Assomption de Cordon<sup>1</sup>. Les voûtes de la nef, les croisillons, le chœur et la coupole se virent illustrés des mystères du Rosaire. Or le retable du maître-autel, antérieur à 1781 puisque se trouvant déjà dans l'ancienne église de Cordon<sup>2</sup>, représentait entre autre l'Assomption de la Vierge, respectant ainsi la titulature de l'édifice. Un rapport direct peut donc s'établir entre le retable majeur et les fresques, en particulier celles ornant la coupole, et qui se trouvaient donc parfaitement à l'aplomb de l'autel et de son retable.

Ces trois exemples ne suffisent évidemment pas à prouver que la totalité des peintures murales alpines ont été conçues ou préservées dans l'unique but de mettre en valeur les retables de l'époque moderne. Ils attestent néanmoins de l'importance accordée à ces retables dans les édifices de culte, et contribuent à justifier l'hypothèse selon laquelle ils furent à l'époque moderne l'élément privilégié des églises alpines.

Il convient de revenir ici sur l'impact précédemment évoqué du Sacro Monte de Varallo dans l'élaboration d'une telle scénographie, d'un tel rapport entre un décor peint et des éléments sculptés comme les retables. Nombre des auteurs de retables, originaires de la Valsesia, étaient formés dans les écoles de dessin et les ateliers de sculpture d'Alagna ou de Campertogno<sup>3</sup>. Ces maîtres-sculpteurs avaient sous les yeux le plus parlant des modèles, les quarante-trois chapelles du Sacro Monte bâti à l'entrée de la vallée, à Varallo. Or dans ces chapelles étaient étroitement mêlés éléments peints et éléments sculptés. La onzième chapelle par exemple, consacrée au massacre des Saints Innocents, construite entre 1586 et 1588 et

---

<sup>1</sup> ROULIER, Fernand, *Un art retrouvé. Voies d'approche*, Marseille, 2001, p. 39

<sup>2</sup> *Idem*, p. 149

<sup>3</sup> Cf. partie I, chapitre 3, pp. 89 et suivantes

décorée entre 1588 et 1598, associait à des fresques des frères Rovere<sup>1</sup> des statues de Giacomo Paracca de Valsolda<sup>2</sup> et de Michele Prestinari<sup>3</sup>. Soldats armés d'épées sanglantes, enfants égorgés, femmes éplorées, étaient représentés à la fois sur les murs de la chapelle, sous forme peinte, et au centre, en tant que statues de bois. Architecture peinte et architecture réelle se répondaient, de la même manière que personnages peints et personnages sculptés, dans une mise en scène efficace sensée faire pénétrer le spectateur de plain-pied dans cette autre réalité. La vingt-septième chapelle, construite au début du XVII<sup>e</sup> siècle, qui abrite des fresques d'Antonio d'Enrico<sup>4</sup> et des statues de Giovanni d'Enrico, réalisées entre 1615 et 1617<sup>5</sup>, constitue elle aussi un exemple intéressant. Mettant en scène Jésus devant Pilate, elle est encore plus représentative de cette étroite imbrication entre les différents supports artistiques. Juste derrière Pilate se tient en effet un personnage qui semble sortir d'un édifice ; il est presque entièrement sculpté, à l'exclusion de l'un de ses bras, peint, qui semble soulever un rideau, peint lui aussi<sup>6</sup>.

Sensibilisés à des représentations de ce type, véhiculées par les artistes par le biais de dessins ou tout simplement de récits, il est vraisemblable que les maîtres-sculpteurs alpins aient été intéressés par les questions de mise en scène et d'interaction entre les différentes pratiques artistiques.

Dans les églises des Alpes de Piémont-Savoie, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les retables pouvaient donc selon les cas exister de manière indépendante, que ce soit les uns par rapport aux autres ou bien par rapport au reste du décor, ou au contraire s'inscrire dans un programme iconographique plus complexe, faisant intervenir différents éléments, notamment les poutres

---

<sup>1</sup> Dits « les Fiamminghini ».

<sup>2</sup> Dit « le Bargnola ».

<sup>3</sup> TESTORI, Giovanni, et STEFANI PERRONE, Stefania, *Artisti del legno. La scultura in Valsesia dal XV al XVIII secolo*, Borgosesia, 1985

<sup>4</sup> Dit « le Tanzio ».

<sup>5</sup> TESTORI, Giovanni, et STEFANI PERRONE, Stefania, *op. cit.*

<sup>6</sup> Cf. aussi annexes, p. 333

de gloire. Tout souligne cependant la place centrale accordée à ces éléments de mobilier religieux, dont la conception et la réalisation n'étaient pas nécessairement liées à une réflexion d'ensemble sur l'ornementation de l'édifice religieux, mais qui pouvaient en revanche fort bien se suffire à eux-mêmes.

Les retables alpins sont bien l'élément privilégié des églises, chapelles et sanctuaires montagnards. Dans le contexte spécifique qui les vit naître, ils s'imposèrent comme l'emblème religieux de référence. Devenus les éléments centraux de l'église, ils l'emportèrent peu à peu sur les autres réalisations religieuses et artistiques, reléguant bien souvent ces dernières au rang de faire-valoir, ou éclipsant leur présence. Leur statut privilégié a perduré au-delà de leur période de production, comme en attestent les tentatives de remplacement, de restauration ou de sauvegarde tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Le nombre particulièrement élevé de retables qui survécurent à la Révolution française parce qu'ils avaient été démontés et dissimulés par les paroissiens prouve ainsi l'attachement profond des populations alpines à ces œuvres.

## **II. Liens entre retable, autel et tabernacle**

Lors d'une conférence intitulée « Retable et autel : alliance ou concurrence ? », le théologien et historien François Boespflug<sup>1</sup> a soulevé la question suivante : dans quelle mesure le développement du retable, au départ censé valoriser l'autel, lieu de la célébration eucharistique, a-t-il pu finalement présenter le risque d'une véritable concurrence visuelle ?

---

<sup>1</sup> Cette intervention a eu lieu le 9 mars 2009 à l'Auditorium du Louvre, à Paris. Elle s'inscrivait dans le cadre d'un cycle de conférences intitulé *L'autel chrétien : lieu d'images*.

L'attention des fidèles, divisée entre l'attrait exercé par le retable, objet richement décoré, et celui provoqué par les actions du prêtre devant l'autel, se portait-elle en définitive plus volontiers sur l'objet coloré et imagé qui leur faisait face ? Les réflexions de François Boespflug portaient sur des œuvres de provenances diverses, mais toutes datées de l'époque médiévale. Ces questions peuvent néanmoins être aisément transposées aux retables alpins des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

Emblèmes désormais accessibles à toute l'assemblée liturgique, ils ont le mérite essentiel d'offrir un support permanent à l'expression de ce sacré, dont la manifestation cesse d'être liée à la célébration du rite ou à l'exposition des reliques et de l'Eucharistie. (...) Le retable offre ainsi la possibilité de concentrer, dans un espace déterminé et dans la continuité du temps, une perception sensorielle du sacré.<sup>1</sup>

Le fait que les retables permettent d'une certaine manière de représenter le sacré, de le matérialiser, fit petit à petit d'eux des éléments indispensables à la célébration du culte. Par l'intermédiaire du retable se concrétise entre le prêtre et les fidèles la réalité de la célébration. « Puissance de Dieu, dont les fidèles s'attachent à recréer la présence en usant d'un objet affecté à un rôle de substitution, mais aussi puissance du groupe rassemblé qui objective, à travers le retable, la conscience de sa cohérence et de son pouvoir »<sup>2</sup> écrit Brigitte d'Hainaut-Zveny.

Le retable est « né de la double nécessité qu'éprouva l'expérience religieuse de se doter d'un objet assurant la matérialisation d'une présence sensible du sacré et du besoin des

---

<sup>1</sup> D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte, « Conclusions », in *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles. XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, 2005, p. 148

<sup>2</sup> *Idem*, p. 148

fidèles de pouvoir disposer d'images susceptibles de nourrir une empathie spirituelle »<sup>1</sup>. Il existe en Piémont-Savoie un cas particulier, celui des retables-tabernacles. Présents dans la Valsesia, où ils sont très nombreux, ils répondent à cette double exigence et permettent de concilier l'existence nécessaire du tabernacle, et le désir de magnificence satisfait par le retable. Les retables majeurs d'Agnona<sup>2</sup>, de Boccioleto<sup>3</sup>, de Campertogno<sup>4</sup> ou encore de Valpiana<sup>5</sup> l'illustrent parfaitement.

### III. Le retable alpin, entre art et religion

Bien que cette dimension religieuse du retable soit essentielle, et que sa reconnaissance constitue un préalable indispensable à toute tentative de compréhension de cette production, elle ne saurait suffire. Ses diverses fonctions religieuses ne justifient à elles seules ni l'importance, ni le succès, ni la permanence de cette production dans les Alpes de Piémont-Savoie. Celles-ci ne permettent pas non plus, à elles seules, d'expliquer la forme que prirent ces retables : les mêmes fonctions auraient certainement pu être remplies sous une apparence différente. Pour comprendre et interpréter cette production si particulière, il convient donc de se poser la question suivante : les retables alpins ont-ils aussi été pensés pour « décorer » les églises ?

Cette partie aborde ainsi un aspect délicat. Précisons dès à présent qu'il n'entre pas dans le propos de cette thèse de soulever la question de la définition de l'œuvre d'art, sur

---

<sup>1</sup> D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte, « Conclusions », in *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles. XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, 2005, p. 150

<sup>2</sup> Cf. catalogue, pp. 30 et 31

<sup>3</sup> *Idem*, 44 et 45

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 46 et 47

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 54 et 55

laquelle historiens de l'art et philosophes se sont penchés à maintes reprises<sup>1</sup>. De nos jours il est vrai, les retables sont encore souvent considérés comme des objets de patrimoine<sup>2</sup>, intéressants en tant que témoins du passé, plus que comme des objets d'art, autour desquels peuvent être abordées des questions d'esthétique. « [Les retables] restent souvent considérés avant tout comme des éléments de décor mobile liés à d'anciens usages liturgiques. Leur théâtralité même constitue un danger et invite parfois à les traiter comme les décors éphémères d'un spectacle dont le contenu a changé » souligne Marie-Anne Sire<sup>3</sup>.

Il s'agit là du regard que notre époque porte sur des objets dont les qualités esthétiques et artistiques ne sont pas toujours évidentes. Mais pour comprendre ces retables, mieux vaut s'intéresser plutôt au regard que leurs contemporains posaient sur eux. A l'époque à laquelle ils ont été réalisés, les retables alpins ont-ils été considérés comme des objets artistiques, dont la dimension esthétique comptait ? Si oui, quelle place était accordée à cette dernière ? Était-elle du seul ressort de l'artiste, ou intéressait-elle les autres parties prenantes ? Lorsque les communiens commandaient un nouveau retable, étaient-ils sensibles à la notoriété du maître-sculpteur ? Souhaitaient-ils que leur retable possédât des caractères originaux, ou préféraient-ils que fussent reproduits des modèles qu'ils connaissaient ? Sculpteurs et peintres avaient-ils conscience de détenir un pouvoir, en tant que créateurs d'une œuvre originale, ou se considéraient-ils comme de simples exécutants ? Ce sont ces différentes questions que ce chapitre se propose d'aborder, afin de déterminer dans quelle mesure les retables des Alpes de Piémont-Savoie peuvent être considérés non seulement comme des objets religieux, mais aussi comme des objets artistiques.

---

<sup>1</sup> Cf. par exemple DANTO, Arthur, *The Transfiguration of the Commonplace*, New York, 1981, traduit par HARY-SCHAEFFER, Claude, *La Transfiguration du banal - Une philosophie de l'art*, Paris, 1989, ou GENETTE (Gérard), *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, 1994

<sup>2</sup> *Regards sur les retables*, Actes du colloque de l'association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France, Saint-Étienne, 2004

<sup>3</sup> SIRE, Marie-Anne, « Architectures ou théâtres d'images ? La double vocation des retables », in *Regards sur les retables*, Actes du colloque de l'association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France, Saint-Étienne, 2004, p. 15

## 1. La volonté d'orner : le retable alpin comme objet esthétique

C'est pourquoi, Nous enjoignons à tous Curés, Recteurs, et Vicaires... d'avoir soin que les Eglises soient bien entretenues, réparées en cas de besoin, décentement meublées et ornées ; qu'on les balaye au moins une fois chaque semaine et qu'il y ait quelques ornements particuliers pour les décorer les jours solennels.<sup>1</sup>

Ces quelques lignes soulignent à travers des termes comme « ornées » , « ornements » et « décorer », l'importance accordée par l'Eglise et ses représentants à la dimension esthétique des lieux de culte. D'autres textes attestent que cette dernière était bien recherchée et voulue dès la conception des retables alpins. Un document de 1760, conservé aux archives communales des Avanchers<sup>2</sup>, indique que le curé de l'époque souhaite léguer une partie de son argent pour « l'ornement de l'église paroissiale des Avanchers ». Plus loin, il est précisé que l'emploi des sommes est laissée à la convenance du nouveau curé des Avanchers à condition que « le tout [soit] employé aux réparations, et ornements de ladite église paroissiale des Avanchers par le dit révérend père Vulliermier ainsi et comme il le jugera le plus convenable ». Les retables du corpus ne peuvent donc s'interpréter qu'à la faveur de cette notion d' « ornementation », sur laquelle se mettaient d'accord les différents acteurs.

Les mémoires du curé Joseph Rouge<sup>3</sup>, curé de Combloux dans le Faucigny, déjà cités dans la première partie de cette thèse, apportent un éclairage intéressant sur le regard d'un membre du clergé en charge d'une église paroissiale. A propos du retable du maître-autel de

---

<sup>1</sup> François de SALES, « Du zèle que doivent avoir les ecclésiastiques à procurer la décoration des églises et du respect qui leur est dû », in *Constitutions et Instructions synodales*, première partie, « De ce que les ecclésiastiques doivent à Dieu », 1773, pp. 1 à 3

<sup>2</sup> Archives communales des Avanchers, déposées aux archives départementales de Chambéry, 190 E, dépôt 30

<sup>3</sup> ROUGE, Joseph (révérend), « Etat du bénéfice de Combloux, commencé par Révérend Sieur Joseph Rouge Prêtre, Curé dudit lieu dez le quinziesme de décembre 1733 », Archives de l'Académie salésienne d'Annecy

Combloux<sup>1</sup>, le curé Rouge écrit en effet : « Le *sancta Sanctorum* est décoré d'une face ou frontispice de Palais, qu'on appelle communément un Retable, lequel est de bois d'une architecture, sculpture et dorure d'assez bon goût, occupant toute la largeur de l'édifice et toute sa hauteur. »<sup>2</sup> Poursuivant sa visite de l'église et passant dans la nef, le révérend Rouge s'arrête dans la chapelle de saint Sébastien, qui abrite elle aussi un retable.

J'ay trouvé ladite chapelle décorée d'un retable à deux colonnes torsées, deux statues et consoles latérales le tout posé sur un gradin orné de sa frise, et le tout surmonté par une corniche, au-dessus de laquelle est représenté au milieu le Père éternel, et à ses côtés sur les fronteaux deux anges, le tout enrichi de dorures. Le milieu dudit retable est rempli par un beau tableau, peinture fine de Vienne en Autriche, où sont représentés saint Sébastien et saint Roch, avec la Conception de N. Dame au haut dudit tableau qui a son cadre doré (...).<sup>3</sup>

Les termes employés par le curé prouvent qu'il considère bien ces retables comme des éléments de décor, qui doivent remplir des fonctions esthétiques. Le Révérend Rouge note la beauté du tableau qui orne le retable de la chapelle Saint-Sébastien, ainsi que le « bon goût » du retable majeur. Ce sont là des considérations purement esthétiques, liées à la fonction ornementale de ces retables.

Il n'est pas surprenant qu'un prêtre savoyard lui-même se soit préoccupé de la dimension esthétique des objets qui prenaient place dans son église. Saint François de Sales, dans son *Traité de l'Amour de Dieu*<sup>4</sup>, insistait sur l'importance de la beauté, qui attire, suscite l'intérêt et le retient.

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 850 et 851

<sup>2</sup> ROUGE, Joseph (révérend), « Etat du bénéfice de Combloux, commencé par Révérend Sieur Joseph Rouge Prêtre, Curé dudit lieu dez le quinziesme de décembre 1733 », Archives de l'Académie salésienne d'Annecy, p. 18, transcription de DEVOS, Roger, « Pratiques et mentalités religieuses dans la Savoie du XVIII<sup>e</sup> siècle : la paroisse de Combloux », in *Le monde alpin et rhodanien*, n°1-4, Valence, 1977, p. 113

<sup>3</sup> ROUGE, Joseph (révérend), *op. cit.*

<sup>4</sup> François de SALES, *Traité de l'amour de Dieu*, t. I, 1616, rééd. , Annecy

Quand on voit une exquise beauté regardée avec grande ardeur, ou une excellente mélodie écoutée avec grande attention, ou un rare discours entendu avec grande contention, on dit que cette beauté-là tient collés sur soy les yeux des spectateurs, cette musique tient attachées les oreilles, et que ce discours ravit les cœurs des auditeurs.<sup>1</sup>

La beauté des créations humaines renvoyant à celle du Créateur, cette recherche esthétique prend alors une dimension religieuse évidente. Rien n'était trop beau pour Dieu, surtout pas le retable, « écriin » du tabernacle.

Il est donc établi que le pouvoir religieux avait conscience de la dimension esthétique des retables alpins, et lui accordait, si ce n'est autant d'importance qu'aux fonctions religieuses, du moins un grand intérêt. Qu'en était-il des communiens ? Souhaitaient-ils avant tout de « beaux » retables ? Avaient-ils des exigences esthétiques ? Les documents d'archives, prix-faits, comptes-rendus de visites pastorales ou testaments, ne permettent malheureusement pas d'en juger. On a vu qu'en ce qui concernait le style, les communiens s'en remettaient assez souvent aux artistes auxquels ils passaient commande. Admettaient-ils ainsi tacitement que cet aspect-là n'était pas de leur ressort ? Choisir l'artiste était-il leur unique incursion dans le domaine esthétique, s'inclinaient-ils devant un savoir-faire reconnu ? Ou bien plus vraisemblablement, avaient-ils conscience que la profusion de consignes portées sur les prix-faits et le degré de précision de ces derniers suffisaient à guider la main des artistes ? En l'absence de preuves écrites, on ne peut malheureusement qu'émettre des hypothèses.

Si la dorure et la polychromie des retables avaient pour première fonction de pallier le manque d'éclairage des églises alpines, en reflétant la lumière des bougies, il est aussi vraisemblable que les communiens aient trouvé séduisante la vision de ces grands meubles

---

<sup>1</sup> François de SALES, *Traité de l'amour de Dieu*, t. I, 1616, rééd. , Annecy, p. 12

colorés et dorés. Les prix-faits prouvent l'attention extrême que les villageois accordaient au choix de ces couleurs ainsi qu'à la qualité et à la quantité d'or employées. Celui du retable du maître-autel de Villargerel<sup>1</sup>, en Tarentaise, donné à Jacques Clérant le 28 septembre 1707, précise que les colonnes devront être « d'un blanc de céruse bruni et les feuillages dorés »<sup>2</sup>. Le prix-fait du maître-autel de Rognaix, en Tarentaise, daté du 24 août 1698, signé par les sculpteurs Claude Marin et Jacques Clérant, indique que les parties vides du retable devront être peintes « de couleur azur et [garnies] d'étoiles en or et en argent »<sup>3</sup>. Les communiens jugeaient donc essentiel de faire apparaître sur un document officiel des instructions décoratives.

Cette attention portée à ce qui semble être des détails est révélatrice, surtout lorsqu'on constate que d'autres éléments à première vue importants, concernant l'iconographie des saints représentés par exemple, étaient traités avec beaucoup plus de désinvolture<sup>4</sup>. Malgré le manque de documents écrits, les quelques textes cités tendent à prouver que les communiens ne se préoccupaient pas uniquement des aspects religieux.

## 2. Les retables de Piémont-Savoie et la notion d'art paroissial

Les auteurs qui se sont interrogés sur la dimension artistique des retables alpins ont généralement fait preuve d'assez peu de clémence dans leurs descriptions. Pourtant

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 658 et 659

<sup>2</sup> Archives diocésaines de Moûtiers, série 7Y, dossier 2.

<sup>3</sup> Archives diocésaines de Moûtiers, série 7Y, dossier 4.

<sup>4</sup> Le prix-fait du retable majeur de l'église de Montgirod, en Tarentaise, signé entre les communiens et le sculpteur André Martel le 28 mai 1767, en est un bon exemple. Les communiens souhaitent que soient présents sur le retable saint Pierre, saint Paul, sainte Barbe et sainte Marguerite « avec les représentations ordinaires ». aucune précision iconographique supplémentaire n'est donnée, alors que les villageois prennent par ailleurs la peine d'exiger des personnages d'égale grandeur et grosseur. Archives diocésaines de Moûtiers, série 7Y, dossier 4.

habituellement défenseur de l'art populaire savoyard, Raymond Oursel se montre particulièrement critique à l'égard des retables dans une des pages de *L'art en Savoie*<sup>1</sup>. Les retables seraient « des œuvres scolaires fabriquées en série, alourdies de réminiscences prolixes et stéréotypées » ainsi que de « conventions, lassantes à la longue ». Leurs créateurs ne seraient que des « décorateurs qui s'en tenaient aux poncifs d'atelier : hanchements prononcés, cambrures, gesticulation des bras, des mains et des doigts », réalisant des draperies « aux plis lâches et mous, ou bien grossièrement cassés »<sup>2</sup>.

Cette noire vision, passée au filtre de la notion d'art paroissial<sup>3</sup>, peut être discutée. Tout est question d'émetteurs et de récepteurs. Y a-t-il lieu de reprocher aux retables des fautes de goût qui ne choquaient pas ceux auxquels ils étaient destinés ? Il semble que non, surtout si l'on se place dans la perspective d'un art paroissial, tel qu'il a été défini lors de récentes journées d'études ayant pour cadre l'université de Toulouse II. Entre 2006 et 2009, trois journées ont été consacrées à cette notion d'art paroissial<sup>4</sup>. Les débats sur la création dans les villages ont abordé la question des *Sources d'inspiration de l'art paroissial* (2006), de la *Culture artistique des prêtres en milieu rural, XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles* (2008), des *Portraits d'hommes d'Eglise dans les campagnes françaises* (2009). Au cours de ces journées, ont été démontrées et illustrées les interactions existant entre le monde paroissial, les créateurs, les « spectateurs » locaux et les œuvres présentes dans les églises.

Mieux que le concept d'art populaire, défini dans la deuxième partie de cette thèse<sup>5</sup>, et auquel s'attachent un certain nombre d'images et d'a priori le plus souvent péjoratifs, le concept d'art paroissial semble plus approprié au cas des retables du Piémont-Savoie.

---

<sup>1</sup> OURSEL, Raymond, *L'art en Savoie*, Paris, 1976

<sup>2</sup> *Idem*, p. 272

<sup>3</sup> Cf. à ce sujet DUHEM, Sophie (sous la direction de), *L'Art au village. La production artistique des paroisses rurales (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles.)*, Rennes, à paraître, Septembre 2009

<sup>4</sup> Journées d'études organisées par Sophie DUHEM et Marc SALVAN-GUILLOTIN, Université de Toulouse II

<sup>5</sup> Cf. partie II, chapitre III, pp. 193 et suivantes

L'importance du choix des mots n'étant plus à démontrer, le recours à un vocabulaire légèrement différent, moins usité, est l'un des outils permettant de porter un regard différent sur ces œuvres. D'autant que l'idée d'un art voulu et encadré par la paroisse<sup>1</sup>, étroitement lié aux personnalités de ses membres, correspond très exactement au mode de réalisation des retables des Alpes de Piémont-Savoie. Il est ainsi possible de répondre positivement à la question : les retables ont-ils servi un but esthétique en même temps que religieux ? A l'évidence, oui, et ce bien que les goûts des montagnards de l'époque moderne puissent heurter une sensibilité contemporaine.

---

<sup>1</sup> « Le maillage paroissial, qui a abouti, au prix d'un certain nombre de modifications, à la création des communes actuelles, est un découpage continu et homogène de l'espace, dont l'unité administrative de base est à l'échelle de la localité, celle de l'espace vernaculaire dans lequel s'inscrivent les pratiques religieuses et sociales des populations locales. », ZADORA-RIO, Élisabeth, «Territoires paroissiaux et construction de l'espace vernaculaire», in *Médiévales*, 49, 2005, <http://medievales.revues.org/document1306.html>.

## Chapitre II

### Le retable alpin : du compromis à la synthèse

Objet religieux, œuvre d'art, le retable alpin est aussi le produit de volontés humaines ; évêques et prêtres, paysans, artistes et artisans, cherchent à imposer leurs idées, s'opposent à celles que d'autres essaient de leur imposer, tentent individuellement ou collectivement d'obtenir satisfaction et de l'emporter sur leurs voisins.

Souhaité et financé par les membres des communautés montagnardes, le retable alpin reflète leurs ambitions, leurs aspirations et leurs désirs. Au premier rang de ceux-ci prenait place l'expression d'une foi profonde. Mais les motivations qui présidèrent à la réalisation des quatre cent soixante et un retables étudiés dans le cadre de cette recherche n'étaient pas uniquement religieuses, et l'admettre est nécessaire à la compréhension de cette production. « [Lorsque] la société pénètre avec ses règles auprès du sacré, elle doit aussi s'y soumettre à de nouveaux modes d'autorité, en fonction d'enjeux dépassant largement le quotidien » écrit Pascal Julien<sup>1</sup>. Or autour du retable alpin se croisent et se mêlent dimensions religieuses, sociales, politiques et artistiques, qui conditionnent la réalisation de ces œuvres et contribuent à expliquer leur succès tout au long de l'époque moderne.

---

<sup>1</sup> JULIEN, Pascal, «L'édifice religieux : lieu de pouvoir, pouvoir du lieu», in *Rives nord-méditerranéennes*, L'édifice religieux : lieu de pouvoir, pouvoir du lieu, [En ligne], mis en ligne le : 13 février 2004. URL : <http://rives.revues.org/document59.html>. Consulté le 5 septembre 2008.

## I. Le rôle déterminant des commanditaires

### 1. La réalisation d'un retable, un acte de foi

#### a. Une œuvre à la gloire de Dieu

Chanter la gloire de Dieu est le premier devoir du chrétien. Mais le chant n'assure pas la continuité de la louange. La présence réelle de Dieu dans l'église implique que cette louange soit ininterrompue ; il faut donc que la maison de Dieu et mieux encore ses autels soient entretenus et décorés<sup>1</sup>.

La première motivation, et bien évidemment la plus importante, qui incitait les populations alpines à faire ériger des retables était leur volonté de proposer à Dieu une offrande qui puisse lui agréer.

Le prix-fait d'un autel dédié à saint Yves, destiné à la chapelle du hameau de Montgirod en Tarentaise, en atteste ; les communiens précisent en effet qu'ils consentent à cette dépense « pour la plus grande gloire de Dieu »<sup>2</sup>. Des termes similaires sont employés par les communiens d'Agnona dans la Valsesia. Le prix-fait signé entre ces derniers et Bartolomeo Arecchio pour la réalisation d'un retable majeur<sup>3</sup> débute par ces mots : « Desiderando li Homini et Agenti della Comunità di Agnona di constuir et fabricar nella

---

<sup>1</sup> MENARD, Michèle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII et XVIII siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 118

<sup>2</sup> Archives diocésaines, série 7Y, dossier 5.

<sup>3</sup> Cf. catalogue, pp. 30 et 31

loro Chiesa Parochiale di S. Maria di esso luogo a major honore e gloria di Dio (...) »<sup>1</sup>. Ainsi que l'affirme Michèle Ménard, « la commande du retable est un geste religieux : le projet énoncé ou implicite est toujours la louange de Dieu »<sup>2</sup>.

Certains retables portent d'ailleurs sur eux la preuve écrite de ce désir d'honorer Dieu. Sur le retable du Rosaire<sup>3</sup> de l'église Saint-Jean-Baptiste de Bessans, œuvre d'Antoine Clappier réalisée en 1666, apparaît l'expression suivante : « Pour la plus grande gloire de Dieu et de la Bienheureuse Vierge Marie du Mont Carmel, maître Georges Marchand, notaire ducal à Bessans, a fait faire cette œuvre ». A Entremont, un cartouche sur l'entablement du retable du maître-autel<sup>4</sup> de l'église Notre-Dame-de-l'Assomption, réalisé en 1685, indique : « Deo Maximo et Dei Parae Virgini Assumptae abbas Marcus Antonius Granerius »<sup>5</sup>.

En offrant une statue, un retable pour l'autel, (...) le paroissien participe à l'édification de l'Eglise, à la gloire du Christ ressuscité qui seul révèle véritablement la gloire de Dieu, et donne au chrétien le sentiment de sa dignité<sup>6</sup>.

#### b. Un appel à l'intercession des saints

D'autres mobiles, mêlant étroitement la foi et des motivations plus terre-à-terre, ou à tout le moins moins mystiques, alimentèrent cette production d'œuvres religieuses. Face aux difficultés de la vie de tous les jours, à la rudesse du climat, aux guerres, aux maladies, à la famine, les populations montagnardes, comme tant d'autres en Europe, trouvaient un recours dans la religion.

---

<sup>1</sup> TESTORI, Giovanni, et STEFANI PERRONE, Stefania, *Artisti del legno. La scultura in Valsesia dal XV al XVIII secolo*, Borgosesia, 1985, p. 172

<sup>2</sup> MENARD, Michèle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII et XVIII siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 81

<sup>3</sup> Cf. catalogue, pp. 510 et 511

<sup>4</sup> *Idem*, pp. 832 et 833

<sup>5</sup> « Au Dieu très grand et à la Vierge de l'Assomption sa mère, l'abbé Marc-Antoine de Granery ».

<sup>6</sup> MENARD, Michèle, *op. cit.*, p. 84

Les épidémies que rien ne prévient ni n'arrête, se propagent avec une allure de catastrophe et entraînent de terribles ravages. (...) Les disettes dégénèrent en famines (...). Il est hors de doute que cette insécurité générale préparait les âmes à solliciter l'intercession des forces spirituelles<sup>1</sup>.

En faisant appel à la protection de Dieu, du Christ, de la Vierge ou des saints, les habitants des Alpes pensaient assurer leur sauvegarde. Aléas naturels, catastrophes, épidémies, étaient autant de troubles et de dysfonctionnements qui pouvaient être réparés et corrigés grâce à l'intervention d'experts appropriés<sup>2</sup>.

Les saints peuvent, en effet, intercéder pour nous par leurs mérites et par leur affection : par leurs mérites, en ce que le surplus de leurs bonnes œuvres s'emploie à compenser nos fautes ; par leur affection, en ce qu'ils demandent à Dieu que nos vœux se réalisent, chose qu'ils ne font, cependant, que quand ils savent que cela ne contrarie pas la volonté de Dieu<sup>3</sup>.

Les recueils hagiographiques comme celui de Jacques de Voragine relataient de quelle manière ces saints étaient sortis vainqueurs de luttes contre des éléments perturbateurs de nature variée. Il était alors facile aux fidèles d'établir un parallèle avec leur vie quotidienne et de faire appel au saint concerné afin qu'il assure leur protection.

Le nombre de statues représentant saint Sébastien ou saint Roch, voire d'autels dédiés à ces deux saints, invoqués contre la peste, dans les Alpes de Piémont-Savoie, illustre la crainte permanente de ces populations d'avoir de nouveau à affronter de grandes épidémies,

---

<sup>1</sup> TAPIE, Victor-Lucien, *Le baroque*, Paris, 1961, rééd. 1997, p. 29

<sup>2</sup> CERCLET, Denis, *Art religieux des vallées de Savoie*, Montmélian, 1994, p. 31

<sup>3</sup> VORAGINE, Jacques (de), *La Légende dorée*, vers 1255, traduit du latin par T. de WYZEWA, 1911, rééd. Manchecourt, 1998, pp. 606-607

comme celles qui en 1630 puis en 1642 avaient ravagé les vallées savoyardes<sup>1</sup>. Parmi les autels latéraux d'ailleurs, les retables dédiés à saint Antoine abbé se placent en nombre immédiatement après les autels dédiés à la Vierge<sup>2</sup>. Or saint Antoine était lui aussi invoqué contre la peste.

Le culte de saint Guérin, protecteur des troupeaux, ou celui de sainte Barbe, invoquée contre la foudre et les avalanches, s'expliquent par la même piété populaire, exacerbée par un besoin de protection : les retables prenaient en quelque sorte valeur d'assurance, lorsqu'ils étaient érigés préventivement, ou d'ex-voto, lorsqu'ils étaient construits à la suite d'une catastrophe à laquelle le village avait échappé. « (...) ce que demande le paroissien aux saints intercesseurs c'est de savoir porter sa prière jusqu'à Dieu. Cette prière qui passe par un saint intermédiaire est presque toujours une prière-demande (...) »<sup>3</sup>.

Pour construire ces retables, il fallait que la foi des fidèles fût grande ; il ne saurait s'agir de la remettre en question. Mais il ne s'agissait pas toujours d'une foi désintéressée. Les paroissiens passaient un pacte avec Dieu et ses saints. La réalisation d'un retable était le moyen de s'assurer de la bienveillance du peuple céleste.

Le *Catéchisme du Concile de Trente* légitimait le culte des saints. Selon cet ouvrage, cette pratique remonterait aux Apôtres, et l'Écriture Sainte célèbrerait régulièrement les louanges des saints. Ces derniers priant continuellement pour le salut des hommes et les bienfaits que Dieu accorde à ces derniers, pouvaient obtenir le pardon des péchés et la grâce

---

<sup>1</sup> Des pièces de théâtre à caractère religieux, destinées à implorer Dieu d'écarter ce fléau ou à le remercier de l'avoir fait, étaient mises en scène dans les villages savoyards, et sans doute aussi dans les villages piémontais. En 1656, le conseil général de Saint-Jean-de-Maurienne fit le vœu de représenter « par personnages le mystère de la passion, mort et résurrection de Notre Seigneur Jésus-Christ » pour célébrer le fait que « la contagion et maladie de peste advenue en ceste cité et grace à Dieu cessée ». Au sujet de ce théâtre religieux, cf. CHOCHÉYRAS, Jacques, *Le théâtre religieux en Savoie au XVI<sup>e</sup> siècle*, Genève, 1971, et CERCLET, Denis, *Art religieux des vallées de Savoie*, Montmélian, 1994, pp. 32 et suivantes

<sup>2</sup> Les retables du Rosaire appartenant bien évidemment à cette catégorie.

<sup>3</sup> MENARD, Michèle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 322

de la réconciliation. Dans ces conditions, prétendre que l'intervention et la protection des saints était inutile, ainsi qu'en étaient convaincus les protestants, ne pouvait être qu'un mensonge, d'ailleurs réfuté par une phrase de saint Augustin : « Il est beaucoup de choses que Dieu n'accorderait pas sans le secours et les bons offices d'un médiateur et d'un intercesseur »<sup>1</sup>. Les miracles accomplis sur les tombeaux des saints étaient là pour prouver que le crédit que leur accordaient les fidèles était mérité.

Pour ne pas s'aliéner la confiance des fidèles, les représentants du clergé alpin se trouvèrent comme la majorité de leurs confrères européens dans l'obligation de composer avec les pratiques et les croyances traditionnelles du peuple. Aussi, tout en rejetant les aspects trop légendaires de la vie des saints, l'évêque et ses prêtres tolérèrent-ils que leurs ouailles s'y réfèrent. Dans les Alpes comme ailleurs, le culte des saints dérivait parfois vers l'idolâtrie. L'esprit populaire était prompt à voir des miracles, et le recours aux interventions divines contre les calamités naturelles était fréquent. Lors des visites pastorales, les évêques et les archevêques se trouvèrent parfois obligés de faire enlever des reliques ou des tableaux qu'ils jugeaient suspects ou trop naïfs.

Si l'Église ressentit le besoin de mettre en garde les artistes contre les représentations purement légendaires de la vie des saints, trop souvent sujettes à caution, ce fut non seulement parce que cette dérive était fortement critiquée et tournée en dérision par les protestants, mais aussi parce que le goût du merveilleux l'emportait régulièrement sur la vérité historique, et que les fidèles catholiques en oubliaient les vertus des saints et leurs vies exemplaires, au profit de leurs pouvoirs miraculeux.

---

<sup>1</sup> *Oeuvres Complètes de Saint Augustin, Traduites pour la première fois en français*, sous la direction de M. RAULX, Tome V<sup>ème</sup>, Bar-Le-Duc, 1867. p. 521-535

Mais malgré la dimension populaire de l'art religieux alpin, les références légendaires ne sont pas aussi nombreuses qu'on pourrait l'imaginer. Saint Jérôme est certes régulièrement représenté avec son lion, mais cet animal lui était fréquemment associé, quelle que soit la région.

En règle générale, les retables de Piémont-Savoie ne représentaient pas les épisodes de la vie des saints, mais plutôt ces derniers dans l'éclat de leur gloire. Les exceptions étaient rares, quelques unes se firent jour cependant. Plusieurs scènes de martyres furent réalisées pour orner ces retables. À l'attique du maître-autel de l'église de Granier<sup>1</sup>, en Tarentaise, figure un tableau représentant le martyre de saint Barthélemy. Le saint est attaché à un poteau tandis qu'un bourreau, un couteau à la main, se tient devant lui, près à l'écorcher vif. Le thème de la souffrance et de la mort, qui permettait de racheter ses fautes et de gagner le Paradis, était certes particulièrement à l'honneur en période de reconquête catholique, mais les commanditaires et leurs curés choisissaient aussi des sujets susceptibles de frapper les imaginations. Les supplices accueillis avec allégresse par les martyrs renvoyaient les villageois à leur propres difficultés, qu'ils supportaient avec plus de facilité face au courage édifiant de leurs modèles.

Le thème de la conversion et de la contrition fut fréquemment illustré par l'exemple de sainte Marie-Madeleine.

Elle a beaucoup aimé, et pour cela beaucoup de péchés lui sont pardonnés<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 624 et 625

<sup>2</sup> Luc, VII, 47.

Le culte de Marie-Madeleine est de tradition ancienne, mais le XVII<sup>e</sup> siècle exploita presque systématiquement cette figure complexe. La conversion était à l'époque perçue comme un mouvement, qui consistait à se retourner sur soi-même tout en montant vers Dieu. La traduction de ce mouvement dans l'art, qui correspondait parfaitement à l'esthétique des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, justifie en partie le succès des représentations de la Madeleine dans l'art religieux de cette époque.

*La Légende Dorée* reprend l'histoire de Marie-Madeleine sur la base de l'évangile de saint Jean. Sœur de Marthe et de Lazare, Marie-Madeleine « avait si complètement livré son corps à la volupté qu'on ne la connaissait plus que sous le nom de la Pécheresse »<sup>1</sup>. Touchée par l'enseignement du Christ, la jeune femme chercha à le rencontrer.

Elle apprit un jour, sous l'inspiration divine, qu'il s'était arrêté dans la maison de Simon le Lépreux ; et aussitôt elle y courut ; mais, n'osant pas se mêler aux disciples, elle se tint à l'écart, lava de ses larmes les pieds du Seigneur, les essuya de ses cheveux et les oignit d'un onguent précieux<sup>2</sup>.

L'humilité de Marie-Madeleine toucha Jésus, qui lui remit ses péchés et la considéra avec affection. Après la mort du Christ, Marie-Madeleine se retira dans le désert et vécut pendant trente ans dans une grotte, dans le massif de la Sainte-Baume, soutenue par des anges, qui, « tous les jours, (...) l'élevaient dans les airs, où pendant une heure elle entendait leur musique ; après quoi, rassasiée de ce repas délicieux, elle redescendait dans sa grotte, sans avoir le moindre besoin d'aliments corporels »<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> VORAGINE (de), Jacques, *La légende dorée*, traduit du latin par Teodor de Wyzewa en 1911, p. 340

<sup>2</sup> *Idem*, p. 340

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 345

Sainte Marie-Madeleine apparaît ainsi notamment sur les retables majeurs d'Antagnod<sup>1</sup>, de Nâves<sup>2</sup>, de Thônes<sup>3</sup> ou encore de Sainte-Foy-en-Tarentaise<sup>4</sup>.

Les retables alpins traduisent l'importance qu'avait pour les fidèles montagnards la relation avec Dieu. Grâce au soutien des intercesseurs qu'étaient les anges et les saints, les paroissiens avaient moins de mal à dialoguer avec Celui auquel ils devaient tout.

Remercier était un strict devoir. L'ingratitude paraissait une forme du blasphème, un péché de l'orgueil humain. Qu'on le veuille ou non, il y avait aussi de l'humilité et de la simplicité de cœur dans ce besoin d'hommage et de magnificence.<sup>5</sup>

#### c. Une assurance contre l'Enfer

La profusion des retables érigés entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècles s'explique également par le fait qu'il s'agissait là d'une opportunité de gagner son salut. Contrairement aux protestants, les catholiques pensaient qu'offrir à Dieu des réalisations somptueuses à sa gloire leur assurait une place au Paradis.

Le Purgatoire, lieu intermédiaire entre le Paradis et l'Enfer, dont Jacques Le Goff<sup>6</sup> place la naissance au XII<sup>e</sup> siècle, marque le « triomphe du jugement individuel au sein de nouvelles relations entre les vivants et les morts »<sup>7</sup>. En permettant aux catholiques de dépasser l'absolue séparation entre les morts et les vivants, en accroissant leurs chances d'accéder au

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 258 et 259

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 666 et 667

<sup>3</sup> *Ibid*, pp. 932 et 933

<sup>4</sup> *Ibid*, pp. 628 et 629

<sup>5</sup> TAPIE, Victor-Lucien, *Le baroque*, Paris, 1961, rééd. 1997, p. 25

<sup>6</sup> LE GOFF, Jacques, *La Naissance du Purgatoire*, Paris, 1981

<sup>7</sup> *Idem*, p. 108

Paradis, grâce à la possibilité du rachat de leurs fautes, le Purgatoire s'imposa comme une alternative satisfaisante, ou en tout cas moins effrayante et absolue que l'Enfer. C'est la raison pour laquelle, bien qu'il soit souvent décrit et représenté comme une antichambre de ce dernier, le Purgatoire apparaissait aux fidèles comme une perspective rassurante.

L'anthropologie grecque (...) permet aux théologies scholastiques de résoudre l'apparente contradiction de la Résurrection à la fin des temps d'une part, et de l'immédiateté du Jugement et du destin sans hiatus de l'homme après la mort d'autre part. Dans le creux vient s'insérer le dépassement du destin en alternative : le Purgatoire, le troisième lieu<sup>1</sup>.

Grâce au Purgatoire, les pêcheurs repentants se voyaient donc ouvrir la possibilité d'expié leurs fautes au-delà de la mort. Ils pouvaient être aidés dans cette tâche par l'intercession des saints, ainsi que par les prières, les jeûnes et les dons des vivants. La célébration de messes et l'obtention d'indulgences pouvaient aussi permettre de diminuer le temps passé par les âmes au Purgatoire<sup>2</sup>. Les prédicateurs qui sillonnaient les Alpes de Piémont-Savoie avaient la possibilité d'accorder en échange de prières et de dons des indulgences plénières.

Apparurent alors les autels dit privilégiés. Il s'agissait d'autels auxquels le pape, ou éventuellement, par délégation, l'évêque, accordait un privilège : chaque fois qu'un prêtre célébrait une messe sur un de ces autels pour un fidèle mort en état de grâce, il lui obtenait une indulgence plénière le délivrant de toutes les peines du Purgatoire. Selon Jean Delumeau,

---

<sup>1</sup> CHAUNU, Pierre, « Mourir à Paris (XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> siècles) », in *Annales E. S. C.*, janvier-février 1976, pp. 37-38

<sup>2</sup> Dans ses 95 thèses publiées en 1517, Martin Luther s'était élevé contre les indulgences, qu'elles soient en faveur des âmes ou des vivants, jugeant totalement inappropriée cette pratique qui consistait à obtenir la remise de ses péchés en échange d'argent. « Qui sait si toutes les âmes en Purgatoire voudraient être rachetées ? (...) Quelle est cette étrange compassion de Dieu et du pape, qui, pour de l'argent, changent l'âme d'un impie, d'un ennemi de Dieu, en une âme pieuse et agréable au Seigneur ? ». LUTHER, Martin, *Mémoires de Luther, écrits par lui-même*, traduit par Jules Michelet, Paris, 1835, pp. 24 et 25

« il y aurait eu à Rome, dès le XV<sup>e</sup> siècle, quelques églises possédant un tel autel. Il s'en serait trouvé une en Espagne et une en France. Mais les premières certitudes concernant cette pratique remontent à l'époque de Paul III (1537). Les papes de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle multiplièrent les concessions d'autels privilégiés, à un moment où l'existence du Purgatoire pénétrait de plus en plus profondément dans la conviction des catholiques »<sup>1</sup>.

En 1606, Rome s'alarma du nombre excessif de ce type d'autels. La concession d'autels privilégiés fut limitée aux églises où un grand nombre de messes étaient célébrées par jour<sup>2</sup>. À la demande des confréries, on érigea parfois plusieurs autels privilégiés dans une même église. Les indulgences comportaient toutefois une restriction : elles n'étaient applicables qu'à une seule âme à la fois, même si la messe était dite pour plusieurs.

Plusieurs retables du corpus portent la mention « Autel privilégié », comme par exemple le retable majeur de l'église Notre-Dame-de-l'Assomption, à Valloire, daté de 1652<sup>3</sup>, le retable du Rosaire de l'église Saint-Jean-Baptiste d'Alagna, daté de 1656<sup>4</sup>, le retable majeur de l'église Saint-Nicolas, à Macôt, daté de 1688<sup>5</sup>, le retable majeur de l'église Saint-Martin, à Villargerel, daté de 1707<sup>6</sup>, ou encore le retable majeur de l'église Notre-Dame-de-l'Assomption, à Fontcouverte, daté de 1715<sup>7</sup>.

Il existait par ailleurs des retables dédiés aux Âmes du Purgatoire, qui parfois étaient en même temps des autels privilégiés<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> DELUMEAU, Jean, *Rassurer et protéger*, Paris, 1989, pp. 383 et 384.

<sup>2</sup> En 1759, le pape Clément XIII étendit cette faveur à toutes les églises abbatiales, collégiales et paroissiales, à condition que les évêques en fassent la demande à Rome pour leur diocèse, et la renouvellent tous les sept ans.

<sup>3</sup> Cf. catalogue, pp. 466 et 467

<sup>4</sup> *Idem*, pp. 66 et 67

<sup>5</sup> *Ibid*, pp. 664 et 665

<sup>6</sup> *Ibid*, pp. 658 et 659

<sup>7</sup> *Ibid*, pp. 460 et 461

<sup>8</sup> C'est le cas à Peisey-Nancroix et à Saint-Bon en Tarentaise, ou encore à Saint-Nicolas-la-Chapelle dans le Genevois.

Ce lieu est le Purgatoire. Les âmes que tu vois dans l'abondance sont celles qu'assistent copieusement les suffrages de leurs amis ; les âmes de ces mendiants sont celles de personnes qui n'ont point d'amis, au ciel ni sur la terre, pour s'occuper d'elles.<sup>1</sup>

Michèle Ménard, qui a constaté l'absence de ce type d'autels dans les limites de l'ancien diocèse du Mans, l'explique entre autre par le fait que pour les fidèles manceaux, « il était difficile de s'émouvoir en pensant aux tourments des pécheurs ayant évité l'Enfer et subissant, pour leurs fautes, des châtements mérités »<sup>2</sup>. Au contraire, les retables des Âmes du Purgatoire abondent en Provence, où entre le début du XVII<sup>e</sup> siècle et les années 1670 se déroula « une première phase de diffusion sinon massive, du moins relativement « populaire », d'une dévotion qui demeurait jusque-là fort discrète dans son expression »<sup>3</sup>. Le Piémont-Savoie se situe à mi-chemin entre ces deux extrêmes.

Vous irez aussi le jour des morts dans le purgatoire, et verrez ces âmes pleines d'espérance, qui vous exhorteront de profiter, le plus que vous pourrez, en la piété, afin qu'à votre départ vous soyez moins retardée d'aller au ciel<sup>4</sup>.

Huit retables consacrés aux Âmes du Purgatoire sont répertoriés dans le catalogue. Quatre d'entre eux se trouvent en Tarentaise, à Peisey-Nancroix<sup>5</sup>, Landry<sup>6</sup>, Saint-Bon<sup>7</sup> et Montvalezan<sup>8</sup>, l'un d'entre eux est visible dans le Val d'Aoste, à Lillianes<sup>9</sup>, un autre se trouve

---

<sup>1</sup> VORAGINE, Jacques (de), *La Légende dorée*, vers 1255, traduit du latin par T. de WYZEWA, 1911, rééd. Manchecourt, 1998, p. 608

<sup>2</sup> MENARD, Michèle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII et XVIII siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 297

<sup>3</sup> VOVELLE, Gaby et Michel, *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence, d'après les autels des âmes du Purgatoire XV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1970, p. 22-23

<sup>4</sup> François de SALES, « 313<sup>e</sup> lettre. A une religieuse bernardine, sa cousine. Sur les fêtes de la Toussaint et de la Commémoration des morts », in *Lettres*, p. 626

<sup>5</sup> Cf. catalogue, pp. 598 et 599

<sup>6</sup> *Idem*, pp. 606 et 607

<sup>7</sup> *Ibid*, pp. 600 et 601

<sup>8</sup> *Ibid*, pp. 604 et 605

<sup>9</sup> *Ibid*, pp. 210 et 211

dans la Valsesia, à Campertogno<sup>1</sup>, un septième dans le Faucigny, à Saint-Nicolas-deVéroce<sup>2</sup>, et le huitième dans le Genevois à Saint-Nicolas-la-Chapelle<sup>3</sup>. Sans doute étaient-ils bien plus nombreux avant la Révolution Française et les dégradations des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle, comme en atteste la présence sur certains retables ou au mur de certaines églises de bas-reliefs représentant les Âmes du Purgatoire, vestiges préservés de retables détruits<sup>4</sup>. Ce thème du Purgatoire se trouve aussi sur des retables dont la dédicace est autre, comme par exemple à Issime ou à Fontainemore. A Issime, l'église Saint-Jacques-le-Majeur, possède un retable dédié à saint Antoine<sup>5</sup> et daté de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Le soubassement de ce retable est orné d'un bas-relief représentant des âmes se tordant dans les flammes. Le retable de saint Joseph<sup>6</sup>, dans l'église Saint-Antoine de Fontainemore, possède le même type de bas-relief.

L'étude plus détaillée de deux de ces retables est intéressante car révélatrice de l'intérêt que des paroissiens pouvaient trouver à les faire réaliser.

L'église paroissiale de la Trinité, à Peisey-Nancroix, possédait depuis 1699 un autel avec un retable dédié aux Âmes du Purgatoire. Le tableau central est particulièrement intéressant ; il offrait aux fidèles une vision du Purgatoire, qui pourrait d'ailleurs aussi bien être l'Enfer : en dessous de la Vierge, que couronnent le Christ et Dieu le Père, les âmes des pécheurs sont plongées dans les flammes. Parmi eux, des femmes, un homme âgé aux cheveux et à la barbe gris, des jeunes gens. La diversité de ces âmes pécheresses rappelait aux paroissiens que personne, quel que soit son âge et son sexe, n'était à l'abri d'un séjour au

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 28 et 29

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 820 et 821

<sup>3</sup> *Ibid*, pp. 918 et 919

<sup>4</sup> Cf. par exemple le bas-relief du soubassement du retable du Sacré-Cœur du sanctuaire Notre-Dame-de-la-Gorge, aux Contamines-Montjoie. Catalogue, pp. 882 et 883

<sup>5</sup> Cf. catalogue, pp. 140 et 141

<sup>6</sup> *Idem*, pp. 174 et 175

Purgatoire. Deux anges, sous la direction d'un troisième, s'apprêtent à sortir de ce lieu deux pêcheurs, illustration littérale du rôle de la messe. Au fronton, un Christ douloureux est entouré de deux anges dont les trompettes annoncent le Jugement Dernier.

Le retable de l'église paroissiale de Saint-Bon fut érigé en 1756. Au centre de l'attique, un bas-relief représente un crâne aux dimensions imposantes, surmonté d'une tiare pontificale, symbole du pouvoir spirituel le plus élevé. Ce relief complète ceux placés sur les piédestaux des colonnes. Une inscription indique : « Ressouviens-toi, ô homme, que tu n'es que poussière et que tu retourneras poussière ». Le panneau central représente l'un des moments les plus importants de la messe, l'élévation. Le prêtre, agenouillé devant l'autel, élève vers Dieu l'hostie consacrée. A ses pieds, plusieurs têtes émergent des flammes, attendant d'être sauvées. Le lien direct entre la messe et la délivrance des âmes est ainsi clairement énoncé. La présence, sous la forme de deux statues en ronde-bosse, disposées de part et d'autre du retable, des saints Ambroise et Augustin, premiers à avoir évoqué le rôle du Purgatoire et l'idée du rachat des âmes, est destinée à souligner qu'il s'agit d'une tradition remontant aux premiers temps de l'Église. Au sommet du retable se tient, au lieu de l'habituel buste du Père éternel, une statuette de la Vierge, l'enfant Jésus sur les genoux. Face à la mort, les habitants de Saint-Bon se tournent vers la bienveillante et miséricordieuse mère de Dieu qui intercèdera auprès du juge suprême.

## 2. Une preuve d'orgueil personnel et paroissial

### a. Rivalités de clochers

La rivalité toujours présente entre les différentes communautés villageoises provoquait une émulation certaine dans la réalisation des retables. Les paroissiens cherchaient-ils à s'imposer à leurs voisins au moyen de cet art local autant qu'à rendre hommage au Créateur ?

La réalisation d'un retable était, pour la communauté villageoise tout entière, un moyen d'affirmer son identité paroissiale. Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, la commune devint en effet un corps juridique, organisé dans le but de servir d'autres intérêts que ceux de ses membres, et considéré comme un rouage essentiel de l'État<sup>1</sup>. Néanmoins, la commune et la paroisse étaient étroitement unies, au point que le terme de communiens désignait les administrateurs non pas de la commune mais de la paroisse<sup>2</sup>.

Le germe de l'institution communale rurale savoyarde remonte au début de l'ère chrétienne. Il s'agissait au départ d'une organisation juridique romaine, que ne purent rompre les invasions barbares. Cette institution locale, intégrée au sein du diocèse, constituait un embryon d'organisation villageoise. La nécessité de gérer un patrimoine commun poussa peu à peu les habitants à s'organiser de manière à faire entendre une volonté collective. La communauté villageoise ne disparut pas dans le système seigneurial du Moyen-Âge mais en ressortit au contraire fortifiée<sup>3</sup>. Pour s'affirmer et soutenir un train de vie nécessaire à leur prestige, les seigneurs avaient un besoin sans cesse accru de moyens financiers, qui ne

---

<sup>1</sup> BERTHIER, Bruno, « Les États de Savoie au temps d'Emmanuel-Philibert : des États baroques ? », in *Savoie baroque*, Bologne, 1999, p. 93. La première tentative d'unification des statuts communaux ne verra cependant le jour qu'en 1738.

<sup>2</sup> PEROUSE, Gabriel, « Les paroisses rurales d'un diocèse de Savoie au XVII<sup>e</sup> siècle. L'archevêché de Tarentaise », in *Revue d'histoire de l'Eglise de France*, volume 4, numéro 20, Paris, 1913, p. 114

<sup>3</sup> *Idem*, p. 95 et 96.

pouvaient provenir que des communautés installées sur leurs terres. Les populations locales prirent donc peu à peu conscience de leur force collective. La fin du XII<sup>e</sup> siècle vit ainsi la naissance juridique d'un patrimoine communal. Sur le sol savoyard apparurent « d'inédites communautés humaines d'altitude »<sup>1</sup>. Le climat et la nature du terrain rendant aléatoire une production céréalière intensive, les habitants des Alpes choisirent de se spécialiser dans l'élevage des troupeaux et la production de fromage. Certains parlent d'ailleurs à ce propos de façon imagée, de « civilisation de la vache ».

Le changement de statut des communautés rurales au début du XVII<sup>e</sup> siècle résulta ainsi d'une volonté d'émancipation par rapport au système seigneurial de l'époque féodale. Les habitants des vallées alpines mirent en place des réseaux commerciaux pour assurer l'écoulement de leur production, et décidèrent de regrouper terres et troupeaux afin de l'accroître. Cette mise en commun des biens renforça le poids des institutions communales collectives, et participa à l'exacerbation des fiertés et des susceptibilités villageoises. La radicale transformation du mode de mise en valeur de leurs terres ayant donné l'occasion à ces communautés de s'enrichir et les seigneurs qui avaient besoin d'argent proposant aux villageois d'acheter les terres qu'ils cultivaient, les affranchissements communaux se multiplièrent ; les habitants des hautes vallées avaient généralement les moyens de procéder à ces achats, ce qui n'était pas le cas de tous les sujets du duché, mais un édit de 1771 généralisa cette pratique.

L'orgueil des paroissiens s'attache à ce qui symbolise la communauté vivante : l'église, avec ses chapelles, son cimetière, ses biens. Avant même qu'on ait songé à bâtir une maison ou une salle publique, l'enceinte sacrée (avec ses dépendances) sert de support matériel à toutes les manifestations de la vie collective, les grands moments de turbulence comme la continuité

---

<sup>1</sup> PEROUSE, Gabriel, « Les paroisses rurales d'un diocèse de Savoie au XVII<sup>e</sup> siècle. L'archevêché de Tarentaise », in *Revue d'histoire de l'Eglise de France*, volume 4, numéro 20, Paris, 1913, p. 98.

sereine des générations. Accueil, retrouvailles, sauvegarde, le lieu assume tous ces rôles et renvoie aux fidèles par sa richesse d'architecture et d'ornement l'image de leur propre dignité.<sup>1</sup>

Bien que la législation canonique insistât sur le caractère sacré des édifices religieux, les paroissiens, ne disposant pas de maison commune, jugeaient naturel de considérer l'église comme un lieu de réunion approprié pour traiter de toutes les affaires concernant l'ensemble de la communauté. En 1738, une réforme du statut municipal supprima cette coutume en consacrant un bâtiment spécifique à ces usages, mais l'église demeura néanmoins pendant longtemps un symbole de « la sociabilité villageoise »<sup>2</sup>. Il est vrai que cette réforme n'eut longtemps qu'une valeur de vœu... pieux, car les « bâtiments spécifiques » mirent un certain temps à voir le jour.

La transformation d'un lieu de culte plus modeste en église paroissiale était souvent pour les communiens l'occasion de faire réaliser un retable ; à cela, deux raisons peuvent être avancées. La première, très terre-à-terre, concerne les aspects financiers. La deuxième illustre notre propos et prouve que pour les villageois, l'honneur de la paroisse était une question importante.

Lorsqu'une église était érigée en paroisse, ses revenus augmentaient, le fruit des quêtes lui revenant alors directement ; les communiens disposaient donc de plus d'argent et étaient alors en mesure de faire exécuter les travaux qu'ils avaient parfois repoussés malgré les recommandations des évêques, et de commander des retables et d'autres éléments d'ornementation.

---

<sup>1</sup> NICOLAS, Jean et Renée, *La vie quotidienne en Savoie aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1979, p. 265

<sup>2</sup> BERTHIER, Bruno, « Les États de Savoie au temps d'Emmanuel-Philibert : des États baroques ? », in *Savoie baroque*, Bologne, 1999, p. 108.

Par ailleurs, obtenir que leur église fût érigée en paroisse était pour les villageois une source de fierté. Il était donc normal qu'ils souhaitent marquer leur pouvoir en agrandissant et en embellissant leur édifice religieux.

Une véritable concurrence faisait rage entre les différents villages. Certains paroissiens accusaient leurs voisins d'avoir plagié la décoration de leur église, d'autres reprochaient aux habitants d'un autre village d'avoir débauché leur propre artiste en lui offrant une rémunération plus importante<sup>1</sup>. Les prix-faits ne faisaient d'ailleurs pas mystère de cette rivalité. Ils indiquaient parfois très clairement qu'il s'agissait avant toute chose d'imiter, et si possible de surpasser, un retable admiré dans une église voisine. En 1655, François Cuénot est chargé de réaliser un retable du Rosaire pour l'église de Bonneval, retable qui doit être « conforme en sculpture, architecture et dorure à l'autel du St Rosaire dans l'église de Bessans »<sup>2</sup>.

L'essentiel, pour les paroissiens, était que la qualité fût la même, que la copie fût considérée comme aussi belle, voire plus belle, et que fussent retenus les éléments ayant frappé l'imagination des demandeurs et suscité leur envie.<sup>3</sup>

Les rivalités existaient aussi au sein d'une même église, entre particuliers ou entre les membres des confréries. L'exemple en est donné à Bellentre, en Tarentaise. En 1683, la confrérie du Saint-Sacrement charge le maître-sculpteur Amédée Bernard de réaliser un retable « d'environ vingt pieds d'hauteur et la largeur à proportion et à colonnes entorses avec sa pampre de laurier, les reliefs dorés et fond bleu azur, et les colonnes à fond rouge avec le

---

<sup>1</sup> BERTHIER, Bruno, « Les États de Savoie au temps d'Emmanuel-Philibert : des États baroques ? », in *Savoie baroque*, Bologne, 1999, p. 106.

<sup>2</sup> TRACQ, Francis, « Bessans, une paroisse savoyarde à l'âge baroque », in *Savoie Baroque*, Bologne, 1998, p. 218

<sup>3</sup> MENARD, Michèle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII et XVIII siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 143

cadre à reliefs dorés et fond bleu et enjolivures »<sup>1</sup>. Sitôt le retable achevé et mis en place, les membres de la confrérie du Rosaire passent commande au même artiste, précisant que leur propre retable se devra de posséder « colonnes rouges entorses et pampres de roses et oiseaux avec les dorures et enjolivures à proportion de celui de la chapelle de saint Joseph par ledit maître Bernard ». Et afin de s'assurer de la bonne volonté du maître-sculpteur, les confrères outre la somme de neuf cent cinquante florins identique à celle offerte par les membres de la confrérie du Saint-Sacrement, permettent « audit maître Bernard de faire une quête dans toute la paroisse la susdite année »<sup>2</sup>.

Chaque paroissien considérait que l'édifice paroissial lui appartenait en partie, puisqu'il avait payé pour lui, y avait travaillé, et donc d'une certaine manière se l'était approprié. C'était d'ailleurs à l'église qu'étaient conservés les titres de la paroisse et le cadastre<sup>3</sup>, c'est aussi à l'église qu'avaient lieu tous les événements importants rythmant la vie de la communauté, baptêmes, mariages et enterrements. Cela explique aussi pourquoi les villageois étaient prêts à consentir des sacrifices pour l'embellir, sous peine d'encourir le mépris de leurs contemporains, comme en témoigne cette violente réprimande de saint Charles Borromée aux paroissiens de Saronno, au cours d'une de ses visites pastorales :

Pourquoi cette église qui est la vôtre demeure-t-elle sans soins, sans ornements ? Ces murs, ce toit, ce dallage dénoncent votre irréligion. Ils crient : tant d'autres villages, de cités, de beaucoup plus pauvres, frappées par les calamités, ont su ériger des églises complètement neuves ; et les misérables hommes de ce pays, bien plus nombreux qu'ailleurs et plus riches, qui ont fait l'expérience de la colère de Dieu avec la peste qui a sévi chez eux, ils ne se

---

<sup>1</sup> ROBBE, Marie-Agnès, *Les retables de bois sculptés en Tarentaise aux XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Chambéry, 1939, p. 110. Ce retable a été remplacé par une œuvre du XIX<sup>e</sup> siècle, cf. catalogue, pp. 688 et 689

<sup>2</sup> *Idem*, p. 111. Comme le retable de saint Joseph, le retable du Rosaire d'Amédée Bernard a été remplacé par une œuvre du XIX<sup>e</sup> siècle, cf. catalogue, pp. 740 et 741

<sup>3</sup> NICOLAS, Jean et Renée, *La vie quotidienne en Savoie aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1979, p. 266

soucient point de nous restaurer et de nous embellir ! Votre église que vous honorez et que vous aimez si peu, vous êtes capables de la négliger à ce point ? <sup>1</sup>

#### b. Le cas des donateurs particuliers

Les retables étaient financés le plus souvent par la communauté villageoise dans son ensemble. Il arrivait cependant régulièrement que des particuliers souhaitent contribuer à l'embellissement de l'église et offrent un retable destiné à un autel latéral, ou des éléments destinés à le compléter et à l'embellir. La production de retables provoquait ainsi « une grande émulation entre les généreux donateurs et les insignes bienfaiteurs »<sup>2</sup>.

Dans la première partie de ce travail, au deuxième chapitre, a été évoquée la question des émigrants et la manière dont ils contribuèrent à la réalisation de nombreux retable alpins<sup>3</sup>. La question des donateurs particuliers et de leurs motivations est cruciale pour comprendre dans quel but étaient réalisés les retables. Quelles raisons pouvaient pousser des particuliers à financer l'érection d'un retable ? « Il y deux sortes de dons. L'offre proche du don vétérotestamentaire, qui ne demande pas la réciprocité mais qui l'implique ; et le don gratuit, sans retour, le don à Dieu en Jésus »<sup>4</sup> écrit Michèle Ménard.

Même si les retables alpins peuvent être considérés comme une production unitaire du fait d'un nombre important de caractéristiques communes, il n'en demeure pas moins que des différences subsistent de part et d'autre des Alpes, en particulier concernant le cas des

---

<sup>1</sup> DEROO, André, *Saint Charles Borromée cardinal réformateur, docteur de la pastorale (1538-1584)*, Paris, 1963, p. 275

<sup>2</sup> MAISTRE, Chantal et Gilbert, « L'émigration marchande : l'épanouissement du baroque savoyard », in *Savoie Baroque*, Bologne, 1998, p. 182

<sup>3</sup> Cf. partie I, chapitre II, pp. 75 et suivantes

<sup>4</sup> MENARD, Michèle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 107

donateurs. L'étude des œuvres semble en effet prouver que les motivations différaient entre la Savoie et la Haute-Savoie d'une part, et les vallées piémontaises d'autre part.

En Savoie et Haute-Savoie, les donateurs particuliers étaient très souvent ces marchands migrants, partis chercher fortune au-delà des frontières du Piémont-Savoie, et qui, une fois riches, souhaitaient à la fois honorer leur village d'origine et assurer par quelques largesses leur salut éternel.

La théologie du mérite (...) convient à merveille [aux marchands migrants]. Il leur paraît évident qu'il ne suffit pas de s'en remettre à la grâce divine pour obtenir la vie éternelle. Ils ont, sur cette terre, bâti une fortune à la force du poignet. Le salut se gagne aussi par les œuvres d'une vie, par l'appui constant des saints intercesseurs et par les médiations de l'Eglise.<sup>1</sup>

Quant aux prêtres, tour à tour conseillers, guides spirituels ou commanditaires, ils jouèrent un rôle évident dans le succès de cette production en poussant les populations dont ils avaient la charge à orner leurs églises de retables. Mais bien que liées avant tout à leur foi, les motivations de ces prêtres pouvaient elles aussi s'avérer personnelles. « En offrant un retable, un tableau, le pasteur demande la bénédiction divine, non seulement pour lui, mais pour l'ensemble de son troupeau »<sup>2</sup>.

Dans le Val d'Aoste, la Valsesia ou le Val de Suse, on constate que beaucoup moins de donateurs particuliers se manifestent. La réalisation d'un retable reste d'abord et avant tout

---

<sup>1</sup> MAISTRE, Chantal et Gilbert, « L'émigration marchande : l'épanouissement du baroque savoyard », in *Savoie Baroque*, Bologne, 1998, p. 182

<sup>2</sup> MENARD, Michèle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 124

l'affaire de la communauté, de la paroisse. De leur côté, les prêtres récoltent les fonds, motivent leurs ouailles, mais ne s'investissent pas personnellement dans cette production.

De part et d'autres des Alpes, il est en tout cas à noter que lorsque donateurs il y a, ces derniers n'apparaissent pas sur les retables, du moins pas sous la forme de personnages peints ou sculptés. « Puisque l'église appartient à tous et requiert les soins de tous, la communauté supporte mal que quelques-uns en confisquent l'usage et y jouissent d'un statut prioritaire. Les paroissiens partent en guerre, à chaque prétexte, contre tout ce qui romprait l'égalité des apparences, souvent soutenus par leurs curés hostiles aux vanités des distinctions mondaines »<sup>1</sup>. De rares exceptions peuvent être constatées. L'église paroissiale de Sainte-Foy en Tarentaise possède un retable, vraisemblablement élevé vers 1630-1635, dont le tableau central représente Notre-Dame du Mont Carmel<sup>2</sup>. La Vierge, tenant dans ses bras l'Enfant Jésus, remet un scapulaire à deux personnages agenouillés. A gauche se tient un religieux, probablement l'aumônier de la paroisse, à droite le marquis de Saint Maurice, qui finança vraisemblablement ce retable. A Servoz, dans le Faucigny, le retable de la Vierge<sup>3</sup> est orné d'un tableau sur lequel le donateur, certainement un dénommé Jean-Claude Revil<sup>4</sup>, s'est fait peindre, agenouillé devant Marie et son Fils.

Même lorsque les donateurs ne se font pas représenter sur les retables, ils tiennent malgré tout à faire savoir qu'ils ont contribué à la réalisation de ces derniers, ou à laisser sur eux leur empreinte. Certains retables portent ainsi des inscriptions plus ou moins discrètes, indiquant que tel ou tel notable « a fait faire » un tableau ou une statue. Le retable de la Vierge de l'église Notre-Dame-de-l'Assomption à Abondance, dans le Chablais, porte tracée,

---

<sup>1</sup> NICOLAS, Jean et Renée, *La vie quotidienne en Savoie aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1979, p. 269

<sup>2</sup> Cf. catalogue, pp. 546 et 547

<sup>3</sup> *Idem*, pp. 786 et 787

<sup>4</sup> ROULIER, Fernand, *Un art retrouvé. Le Faucigny*, Marseille, 2001, p. 36

au bas du tableau qui l'orne, l'inscription suivante : "Jacob. Favre ad gloriam ornatumque hujus altaris a patre suo egregio Michaele Favre erecti et dotati curavit fieri, 1608, Claude Chapuis Fecit anno 1662"<sup>1</sup>. Le retable du maître-autel de l'église Saint-Martin à Roccapietra<sup>2</sup>, dans la Valsesia, œuvre de Gaudenzio Sceti, comporte aux dos de deux statuets des inscriptions rendant hommage aux donateurs. Sur la statue de saint Jean est écrit : "Questa figura di Sto. Giovanni è stata fatta a donazione et a spese di Giovanni Roccha 1668", tandis que sur la statue de saint Bernard prend place cette inscription : "Questa figura di Sto. Bernardo è stata fatta a spese e divotione del M.R.S. Bernardo di Baldissare uno de curati della Roccha 1668"<sup>3</sup>. Invisibles pour les paroissiens, ces inscriptions étaient cependant un moyen d'attester aux yeux de Dieu du rôle des donateurs.

La présence sur un retable des statues de leurs saints patrons est aussi pour les donateurs un moyen de s'approprier l'objet, ou du moins de s'assurer de la protection à laquelle ils aspirent. Les deux retables latéraux du sanctuaire Notre-Dame-des-Vernettes<sup>4</sup>, en Tarentaise, en sont un parfait exemple. Jean-Baptiste Morel fit élever le retable dédié à saint Jean-Baptiste, et Nicolas Tresallet finança celui dédié à saint Nicolas.

## II. Le pouvoir des « réalisateurs »

Bien que parfois voulu et conçu par d'autres, un objet artistique est en dernier ressort l'œuvre de celui qui le fabrique. Dans le cas des retables alpins, il s'agit des maîtres-sculpteurs et dans une moindre mesure des peintres. C'est la raison pour laquelle il semble ici

---

<sup>1</sup> « Portez votre regard sur ceci : Jacques Favre, pour la gloire de Dieu, a pris soin de faire orner cet autel, érigé et doté par son honorable père Michel Favre, 1608. Fait par Claude Chapuis en l'année 1668 ».

<sup>2</sup> Cf. catalogue, pp. 42 et 43

<sup>3</sup> TESTORI, Giovanni, et STEFANI PERRONE, Stefania, *Artisti del legno. La scultura in Valsesia dal XV al XVIII secolo*, Borgosesia, 1985, p. 99

<sup>4</sup> Cf. catalogue, pp. 572 et 572, 590 et 591

essentiel, bien qu'ils aient déjà été évoqués à différentes reprises, de revenir ici aux « gens de métier » qui réalisèrent les retables alpins. De milieux, de cultures, de connaissances et de talents différents, ce sont eux qui dans de nombreux cas firent des retables qui leur étaient commandés des œuvres de qualité, s'affranchissant des modèles qui leurs étaient imposés et proposant leur propre vision, faisant ainsi acte de création.

La liberté de l'imagination créatrice les affranchissant plus aisément des contraintes générales de leur groupe, ils ont su devenir les interprètes des idéologies religieuses ou seigneuriales que l'art baroque a illustré<sup>1</sup>.

### 1. Fabricants et exécutants

Pour Dario Gamboni, « [les éléments de mobilier et tous les accessoires du culte et de la piété populaire ou savante] ressortissent plutôt aux activités artisanales qu'aux activités artistiques telles qu'elles se définissent peu à peu dans les villes et les cours »<sup>2</sup>. Concernant les retables de Piémont-Savoie, cette affirmation mérite d'être discutée.

Dans les églises alpines, « lieu de pouvoir »<sup>3</sup>, l'un des pouvoirs qui s'exerce est bien évidemment celui de l'artiste, notamment dans le cas du retable. En effet, celui-ci permet « mieux que dans tout autre élément du décor liturgique, de discerner les termes du débat entre l'architecte, le peintre et le sculpteur qui se disputent ce point sensible de l'église »<sup>4</sup>. Y avait-il une hiérarchie parmi les artistes, notamment entre les différents maîtres sculpteurs,

---

<sup>1</sup> TAPIE, Victor-Lucien, *Le baroque*, Paris, 1961, rééd. 1997, p. 40

<sup>2</sup> GAMBONI, Dario, *La géographie artistique*, Berne, 1987, p. 1115

<sup>3</sup> « Lieu de pouvoir, l'édifice religieux est avant tout le lieu du pouvoir, celui de Dieu, autour duquel se regroupent ministres et fidèles, un lieu privilégié où l'approche du sacré doit révéler aux hommes leur dimension véritable. » JULIEN Pascal, « L'édifice religieux : lieu de pouvoir, pouvoir du lieu », in *Rives nord-méditerranéennes*, L'édifice religieux : lieu de pouvoir, pouvoir du lieu, [En ligne], mis en ligne le : 13 février 2004. URL : <http://rives.revues.org/document59.html>.

<sup>4</sup> AUBERT, Jean, « Signification du baroque », in *Le Baroque*, n° spécial de *L'Histoire en Savoie*, Montmélian 1993, pp. 32 et 34

attestant d'une conscience d'une échelle des talents ? Les populations de l'époque faisaient-elles une différence entre des « fabricants », capables d'innovation, et de simples « exécutants » ? Comment les artistes eux-mêmes se considéraient-ils ? C'est en cherchant à répondre à ces questions qu'il sera possible d'apprécier le pouvoir de ces « fabricants », et par ce biais de déterminer dans quelle mesure les retables alpins peuvent être considérés comme des objets artistiques.

a. Conscience collective : la perception des artistes par la collectivité

Un artiste est choisi pour construire un retable dans une église paroissiale parce qu'il est connu et que son talent est reconnu (...). Lorsque le retable fabriqué suscite l'admiration des paroissiens, le modèle s'impose dans la région : une réussite entraîne une copie.<sup>1</sup>

Les avis divergent en ce qui concerne le statut des artistes qui réalisèrent les retables alpins. Bien que les artistes, peintres ou sculpteurs, ne fussent pas tous aussi connus que François Cuénot ou Laurent Dufour, il n'était cependant pas rare qu'ils jouissent d'un certain prestige. Membres reconnus de la communauté, tous n'étaient pas des artistes itinérants. Jean-François Bergeri a constaté qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, plusieurs des artistes travaillant en Tarentaise résidaient à Moûtiers, comme par exemple les sculpteurs Jean-Marie Molino et Jacques-Antoine Todesco, ou encore le peintre Nicolas Oudéard<sup>2</sup>. Les actes de baptême attestent de la place importante qu'occupaient ces hommes au sein de la communauté. Les parrains de leurs enfants étaient en effet souvent des notables ou des ecclésiastiques. Ainsi, le parrain de Louise, fille de Jean-Marie Molino, née en 1687, fut « le Révérend seigneur Chanoine Claude

---

<sup>1</sup> MENARD, Michèle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII et XVIII siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Clamecy, 1980, p. 142

<sup>2</sup> BERGERI Jean-Paul, « Moûtiers, foyer culturel au XVII<sup>e</sup> siècle », in *Arts et Artistes en Savoie*, Actes du XXXVII<sup>e</sup> Congrès des Sociétés Savantes de Savoie, Thonon-les-Bains, 19 et 20 septembre 1998, Saint-Just-la-Pendue, 2000, p. 484

Veffray »<sup>1</sup>. D'autres auteurs voient au contraire l'artiste comme un « pauvre hère »<sup>2</sup>, voyageant de villages en villages pour gagner, souvent difficilement, de quoi subsister. En réalité, il est fort vraisemblable qu'en Piémont-Savoie comme ailleurs, tous les sculpteurs et tous les peintres n'aient pas bénéficié de la même reconnaissance. Certains d'entre eux étaient certainement mieux considérés que d'autres, mieux rémunérés et donc plus à même de se faire une place dans la société alpine.

L'un des moyens de déterminer s'il existait bien une hiérarchie entre les différents artistes, et si elle était liée à leur réputation, à leur expérience ou à leur talent, consiste à s'intéresser aux aspects financiers. Combien étaient payés peintres et sculpteurs ? Quels retables se monnayaient les plus chers ? Ceux des artistes connus au-delà des vallées alpines, exerçant jusqu'à Turin ? Autrement dit, les communiens accordaient-ils de l'importance au talent de l'artiste qu'ils engageaient, à ses références, étaient-ils prêts à payer cette qualité, ou bien valorisaient-ils la proximité, l'expérience et la maîtrise d'une technique ?

Les constatations résultant d'une comparaison des prix<sup>3</sup> sont surprenantes et ne correspondent pas à ce que l'on pourrait attendre. Prenons l'exemple de deux retables majeurs réalisés en Tarentaise, à une quinzaine d'années d'intervalle. L'ancien retable majeur de l'église paroissiale de Champagny-en-Vanoise<sup>4</sup>, œuvre de François Cuénot, architecte et sculpteur du duc de Savoie, réalisé en 1662, coûta aux communiens la somme de 1080 florins. Le retable du maître-autel de l'église paroissiale de Sainte-Foy-en-Tarentaise<sup>5</sup>, œuvre de Joseph Grand, sculpteur local, réalisé entre 1674 et 1677, coûta lui 2777 florins, soit plus de

---

<sup>1</sup> BERGERI Jean-Paul, « Moûtiers, foyer culturel au XVII<sup>e</sup> siècle », in *Arts et Artistes en Savoie*, Actes du XXXVII<sup>e</sup> Congrès des Sociétés Savantes de Savoie, Thonon-les-Bains, 19 et 20 septembre 1998, Saint-Just-la-Pendue, 2000, p. 486

<sup>2</sup> VESCO, Emile, « L'art en Savoie », in *Visages de la Savoie*, Paris, 1949, p. 145

<sup>3</sup> Précisons qu'en 1693, la journée de travail d'un muletier était payée deux florins. MILLERET, René, *Les sculpteurs de l'âge baroque en Haute-Maurienne*, Chambéry, 1991, p. 60

<sup>4</sup> Cf. catalogue, pp. 588 et 589. Remplacé en 1710 par une œuvre de Jacques Clérant et Jean-Baptiste Gualaz, le retable de François Cuénot, relégué dans l'un des bas-côtés, est devenu le retable de Saint-Michel.

<sup>5</sup> *Idem*, pp. 628 et 629

deux fois le prix du retable de François Cuénot. Ce qui est d'autant plus étonnant que bien que plus grand<sup>1</sup>, le retable majeur de Sainte-Foy-en-Tarentaise était bien moins doré que le retable du maître-autel de Champagny-en-Vanoise. Etre un artiste de cour, possédant de prestigieuses références, ne constituait pas une condition suffisante pour exiger une rémunération plus élevée.

Les artistes les mieux payés, pour autant bien sûr que l'on puisse en juger à partir d'informations lacunaires, étaient ceux qui étaient connus des communiens, généralement parce qu'ils avaient réalisé d'autres retables dans les villages voisins. En Maurienne, le sculpteur Sébastien Rosaz facture 840 florins<sup>2</sup> aux communiens le retable majeur de l'église paroissiale de Termignon<sup>3</sup>, qu'il réalise en 1676 en compagnie de deux autres sculpteurs, Bernard Flandin et Jean Simond. Il s'agit là de l'une de ses premières œuvres dans la vallée. Trois ans plus tard, dans la même église, il se fait payer 1300 florins<sup>4</sup> pour réaliser, toujours en compagnie de Bernard Flandin et de Jean Simond, le retable du Saint-Esprit<sup>5</sup>. Et en 1711, à Sollières, il est payé 1500 florins<sup>6</sup> pour réaliser le retable du Rosaire<sup>7</sup>.

Ces quelques chiffres montrent que les communiens, s'ils étaient prêts à verser des sommes élevées pour faire réaliser un retable, n'accordaient cependant pas la même valeur à tous les sculpteurs. Conscients de la valeur de l'argent, ils étaient prêts à payer la qualité, mais pour juger de la capacité d'un sculpteur à réaliser une œuvre de valeur, ils préféraient se fier à des réalisations antérieures qu'ils avaient pu estimer par eux-mêmes, plutôt qu'à une réputation acquise auprès d'une cour lointaine.

---

<sup>1</sup> 8 mètres de hauteur sur 6 mètres 40 de largeur pour le retable de Joseph Grand contre 5 mètres de hauteur sur 2 mètres 75 de largeur pour le retable de François Cuénot.

<sup>2</sup> Prix-fait du 25 avril 1675, archives diocésaines de Saint-Jean-de-Maurienne, série E, Termignon

<sup>3</sup> Cf. catalogue, pp. 464 et 465

<sup>4</sup> Prix-fait du 28 octobre 1679, archives diocésaines de Saint-Jean-de-Maurienne, série E, Termignon

<sup>5</sup> Cf. catalogue, pp. 532 et 533

<sup>6</sup> Prix-fait du 25 janvier 1711, archives diocésaines de Saint-Jean-de-Maurienne, série E, Sollières

<sup>7</sup> Cf. catalogue, pp. 504 et 505

Revenons une fois encore sur le cas des peintres mauriennais Dufour. Leur exemple tend à prouver que dans la vallée dont ils étaient originaires comme dans les vallées voisines, la valeur de leurs œuvres était reconnue. Peu de leurs tableaux ont été détruits, alors que ceux d'autres artistes, moins célèbres, moins reconnus, l'étaient sans états d'âmes particuliers. C'est le cas par exemple à Termignon en Maurienne, dans l'église Notre-Dame-de-l'Assomption. Le retable majeur<sup>1</sup> est orné d'un tableau de Gabriel Dufour, qui représente l'Assomption de la Vierge en présence des Apôtres. Cette œuvre remplaça en 1780 le tableau original d'un dénommé Varot, daté de 1677, qui fût relégué dans un coin de l'église<sup>2</sup>. Il est cependant difficile de dire ce qui motiva l'attention toute particulière portée à ces œuvres. Il est possible d'y voir un attachement sentimental aux ouvrages d'enfants du pays qui avaient réussi, mêlé d'une certaine fierté. Il s'agit peut-être aussi d'une certaine conscience de la qualité de ces tableaux, qui méritaient de ce fait un certain respect. De manière plus pragmatique, les communiens veillaient sans doute avec soin sur des tableaux dont la valeur marchande était d'autant plus élevée que leurs auteurs étaient bien en cour. Ces trois raisons se mêlaient sans doute étroitement.

Sculpteurs et peintres de retables étaient semble-t-il dans les Alpes de Piémont-Savoie, à l'époque moderne, des personnages plus ou moins reconnus par les communautés villageoises, mais avec lesquels il fallait malgré tout compter. Éléments indispensables du processus créatif, ils jouaient un rôle parfois minimisé par des communiens qui les considéraient comme de simples exécutants, priés d'obéir aux consignes qui leur étaient données sous peine de se voir refuser toute rémunération. Ces « gens de métier » étaient cependant les seuls à posséder le savoir-faire nécessaire à la réalisation des retables, ce qui obligeait les paroissiens à compter avec eux.

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, p. 464 et 465

<sup>2</sup> CHAVOUTIER, Lucien, « Itinéraires pour une visite », in *Le Baroque*, n° spécial de *L'Histoire en Savoie*, Montmélian 1993, p. 40

## b. Conscience individuelle : les artistes perçus par eux-mêmes

Il reste aussi à apprécier le travail du ou des artiste(s) par rapport au contrat, la marge de manœuvre ou la liberté qu'ils ont su se ménager par rapport à la commande car, finalement, les termes « une statue de saint Pierre » ou « quand trépassa la Vierge Marie » permettent toutes les interprétations dans lesquelles trouve à s'exprimer le génie des artistes.<sup>1</sup>

Maîtres sculpteurs et peintres du Piémont-Savoie avaient-ils conscience de détenir un certain pouvoir ? En tant que « créateurs », tentaient-ils d'imposer leur volonté, passant outre les recommandations de leurs commanditaires, au risque de déplaire à ces derniers ? Ou se voyaient-ils eux-mêmes avant tout comme de dévoués exécutants ? Artistes et artisans considéraient-ils les retables qu'ils réalisaient comme des objets artistiques ? Trois aspects seront ici abordés afin de répondre à ces questions : la vision qu'avaient les « gens de métiers » de leurs commanditaires, l'existence ou non d'une hiérarchie entre différents types de commandes, et la comparaison entre quelques retables et leurs prix-faits.

Peu nombreux sont les documents permettant de connaître le regard que sculpteurs et peintres portaient sur leurs commanditaires. Une fois encore, le plus instructif est le journal de Giuseppe Gilardi, qui illustre le point de vue d'un artiste. Une phrase du journal est à cet égard particulièrement révélatrice : « Nous lui [au curé de Saint-Gervais] avons fait un dessin avec lequel il était possible d'imaginer ce qu'on pouvait réaliser même en étant ignare en

---

<sup>1</sup> LANGE, Christine, « La fabrique du retable en Roussillon. Les sources : l'oeil et l'archive », in *Regards sur les retables*, Actes du colloque de l'association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France, Saint-Étienne, 2004, p. 70

dessin »<sup>1</sup>. Gilardi fait preuve d'une certaine condescendance à l'égard de ses commanditaires, conscient de la supériorité qu'il a sur eux en tant qu'artiste.

Il semble que ni les sculpteurs ni les peintres n'aient établi une hiérarchie entre les types d'œuvres qu'ils réalisaient, ou en tous cas qu'ils n'aient pas jugé indigne d'eux de se consacrer à la réalisation de retables après avoir exercé leur art dans d'autres domaines à première vue plus prestigieux.

Le savoyard François Cuénot alterna toute sa carrière des commandes officielles, pour des édifices appartenant à la Maison de Savoie, et des commandes de retables. En 1645, il dessina le portail de la chapelle du château des ducs à Chambéry, réalisa l'année suivant le retable du maître-autel de l'église Saint-Maurice d'Annecy, reçut une commande du gouverneur du Chablais en 1648, puis réalisa le retable du Rosaire de Bonneval-sur-Arc en 1655. De 1657 à 1659, lui furent confiées la réalisation du retable majeur d'Orelle<sup>2</sup>, du retable majeur et du retable du Rosaire de Villargerel<sup>3</sup>, du retable majeur de Beaufort<sup>4</sup>, et du retable majeur de La-Côte-d'Aime<sup>5</sup>. En 1662, il reçut la commande du retable majeur du maître-autel de l'église de Champagny-en-Vanoise<sup>6</sup>, juste avant de dessiner les grandes portes de la tribune et la tribune des orgues de la Sainte-Chapelle de Chambéry.

Les mêmes constatations s'imposent lorsqu'on s'intéresse aux peintres. Le retable du maître-autel de l'église paroissiale d'Oulx, dans le Val de Suse, est orné de tableaux de Mario Zuccaro et Bernardo Orlando. Or ces deux peintres étaient actifs à la cour de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>. Pierre Dufour le Jeune, qui décora le plafond de la chambre de la duchesse Christine de France au Palais Madame à Turin, est aussi l'auteur du tableau qui orne le retable

---

<sup>1</sup> GILARDI, Giuseppe A., *Riche journal d'un artiste pauvre*, Aubenas, 1998, p. 31

<sup>2</sup> Cf. catalogue, pp. 478 et 479

<sup>3</sup> *Idem*, 658 et 659, 726 et 727

<sup>4</sup> *Ibid*, pp. 766 et 767

<sup>5</sup> *Ibid*, pp. 648 et 649

<sup>6</sup> *Ibid*, pp. 672 et 673

majeur de l'église d'Avrieux<sup>1</sup>. Laurent-Guillaume Dufour, fils du précédent, qui réalisa des portraits de Jeanne-Baptiste de Savoie-Nemours, du duc Charles-Emmanuel et d'Amédée IX, est aussi l'auteur des tableaux du retable du maître-autel de l'église paroissiale de Fontcouverte<sup>2</sup>. Ces observations sont cependant à manier avec plus de précautions, les peintures étant par nature plus mobiles que les retables et ayant pu être commandées sans que leurs auteurs sachent précisément à quel lieu elles étaient destinées, ou déplacées et intégrées aux retables à des époques plus récentes.

Enfin, comparer un dessin préparatoire ou un prix-fait, c'est à dire le projet, et le retable qui fut finalement réalisé, c'est-à-dire le résultat, permet de déterminer la marge de manœuvre des sculpteurs.

L'établissement d'un prix-fait était précédée d'un certain nombre de discussions, dont ne subsistent malheureusement aucune trace, et de la réalisation d'un dessin préparatoire. C'est ce dessin qui était signé par le prêtre ou par l'évêque, qui validaient ainsi le projet<sup>3</sup>. Les rares dessins qui nous sont parvenus<sup>4</sup> illustrent ainsi la toute première vision du sculpteur, la manière dont ce dernier concevait dans un premier temps son œuvre.

Bien entendu, désireux d'obtenir la commande, chaque artiste devait subir plus ou moins indirectement l'influence des communiens, et garder à l'esprit en réalisant son dessin qu'il était préférable par exemple de prévoir pour orner le futur retable des statues des saints patrons des commanditaires, mais il ne s'agit pas là d'un choix artistique. Néanmoins, dans la mesure où les rectifications souhaitées par les paroissiens n'intervenaient qu'une fois que les artistes avaient esquissé les grandes lignes de leurs œuvres, ces derniers avaient tout loisir de

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 490 et 491

<sup>2</sup> *Idem*, pp. 460 et 401

<sup>3</sup> « (...) conformément aux desseins dans icelly désignés qu'ont estéés signés par Monseigneur l'Illustrissime et Reverendissime nostre eveyque ». Prix-fait du 24 juillet 1701, archives diocésaines de Saint-Jean-de-Maurienne, série E, Saint-Sorlin.

<sup>4</sup> Cf. par exemple le prix-fait du retable de Saint-Joseph de la cathédrale Sainte-Pierre de Moûtiers, ou le prix-fait de l'autel du Saint-Nom de Jésus de l'église d'Aime, qui sont tous deux accompagnés d'un dessin préparatoire. Annexes, pp. 317 et 318

faire passer leurs propres idées avant que les communiens n'imposent les leurs. Même si le prix-fait signé par la suite apportait souvent quelques modifications au dessin préparatoire, il prenait celui-ci pour base.

[Nous] les sculpteurs promettons de faire l'autel soit retable de l'église dudit Hauteluce de la manière et façon qu'il en [mot illisible] par le dessin pris à ce sujet par m<sup>er</sup> Gionnet secrétaire dudit lieu (...).<sup>1</sup>

Les dessins préparatoires qui ont été retrouvés correspondent malheureusement à des retables qui ont par la suite été détruits, le plus souvent au cours de la Révolution française, ce qui empêche de réaliser une comparaison formelle entre l'esquisse et l'œuvre achevée. Il est cependant possible d'établir un parallèle entre certaines descriptions de prix-faits et les retables correspondants.

Le prix-fait du retable du Rosaire de Sollières, en Maurienne, passé entre les communiens et le sculpteur Sébastien Rosaz le 25 janvier 1711, indique avec précision les attentes des commanditaires, qui souhaitaient faire remplacer le retable précédent, jugé trop simple<sup>2</sup>.

(...) maistre Sébastien Rosaz sculpteur et doreur dudit Termignon [fera] un retable à l'église dudit Sollières à l'autel dudit Rosaire dudit lieu et c'est tout de mesme que celuy que ledit Rosaz a fait à Termignon aussy à l'autel du Rosaire de la mesme largeur diceluy et de l'auteur qu'il conviendra à la place dudit autel dudit Sollières, c'est à dire que le gros ordre tant colonnes, cadre du tableau, cadre de l'autel sera tout de mesme que celui de Termignon, sauf que pour les tambours ne sera fait aucune crédence attendu que la place ne convient pas

---

<sup>1</sup> Archives communales d'Hauteluce, déposées à Chambéry, série E – dépôt E suppl. 958. – DD. 25. (Liasse.) – 2 cahiers, 7 pièces papier

<sup>2</sup> Il s'agissait d'un retable réalisé en 1649 par Esprit Amabert, d'après un dessin de Jean Clappier.

(...). Et quand au second ordre, soit atique, en place du Père éternel qui est à Termignon on y placera une niche de l'auteur qui conviendra à la place pour y placer une statue de la Vierge de l'Assomption ou bien s'il convient à la communauté de se servir du tableau de la Vierge qui est à l'atique présentement audit cas la niche sera nulle avec la statue, néanmoins ledit tableau sera orné (...).<sup>1</sup>

Sébastien Rosaz et ses assistants, Jean Simond et Claude Rosaz, se conformèrent semble-t-il aux exigences des communiens. La similitude entre le retable du Rosaire de l'église de Sollières<sup>2</sup> et celui de l'église de Termignon<sup>3</sup> est évidente.

La comparaison entre le retable majeur de l'église de Peisey-Nancroix, œuvre d'Antoine Todesco et Jean-Baptiste Gualaz datée de 1700<sup>4</sup>, et son prix-fait<sup>5</sup>, révèle la même attention accordée par les maîtres-sculpteurs aux désirs de leurs commanditaires. Les communiens reviennent sur de nombreux éléments du dessin préparatoire, et les sculpteurs s'exécutent.

Tenus de satisfaire leurs commanditaires, les sculpteurs ne prirent semble-t-il pas de réelles libertés avec les exigences de ces derniers. Le paiement d'un retable s'effectuant le plus souvent en deux temps, un acompte versé au moment de la commande et le solde remis une fois le retable placé dans l'église, il était difficile aux artistes de faire preuve d'initiative dès lors que le prix-fait était signé. Cela ne les empêchait cependant pas de laisser leur créativité s'exprimer lorsqu'ils proposaient leur premier dessin.

---

<sup>1</sup> Prix-fait du 25 janvier 1711, archives diocésaines de Saint-Jean-de-Maurienne, série E, Sollières-Sardières.

<sup>2</sup> Cf. catalogue, pp. 508 et 509

<sup>3</sup> *Idem*, pp. 464 et 465

<sup>4</sup> *Ibid*, pp. 614 et 615

<sup>5</sup> Prix-fait du 2 août 1700, archives diocésaines de Moûtiers, série 7Y, dossier 4, Peisey-Nancroix

En l'absence d'un nombre suffisant de preuves, il est difficile d'affirmer que tous les peintres et les sculpteurs des retables alpins se considéraient comme des artistes. A leur manière cependant, en guidant plus ou moins subtilement leur commanditaires vers certains choix esthétiques, en continuant d'honorer des commandes locales parallèlement à une notoriété grandissante et des commandes prestigieuses, ces hommes, qui n'étaient ni des religieux ni des financiers, et n'apportaient que leur savoir-faire, contribuèrent à faire de ces retables des objets artistiques.

## 2. La suprématie des sculpteurs, illustration de la conscience d'un « savoir-faire »

Dans les Alpes de Piémont-Savoie, les sculpteurs jouent un rôle beaucoup plus important que les peintres. On peut s'interroger sur les raisons pour lesquelles les peintres étaient moins mis à l'honneur. Existait-il à l'époque moderne dans les Alpes de Piémont-Savoie une distinction voulue entre peintres et sculpteurs, liée à une notion de savoir-faire ?

Il n'est pas systématique que les retables soient entièrement en bois sculpté. Dans d'autres régions, une assez grande place était laissée à la peinture, le retable servant dans bien des cas de cadre à un tableau<sup>1</sup>. Or ce n'est pas le cas des retables du corpus, qui presque tous font une plus belle part à la sculpture qu'à la peinture. Beaucoup même sont entièrement en bois sculpté, aucun tableau ne venant compléter ces ensembles. Citons à titre d'exemples, parmi tant d'autres, les retables majeurs de Fontainemore<sup>2</sup>, de Gressoney-la-Trinité<sup>3</sup>, ou encore de Hône<sup>4</sup>, les retables du Rosaire d'Issime<sup>5</sup> ou de Quart<sup>6</sup>, dans le Val d'Aoste, le

---

<sup>1</sup> Cf. partie II, chapitre II, p. 161

<sup>2</sup> Cf. catalogue, pp. 238 et 339

<sup>3</sup> *Idem*, pp. 226 et 227

<sup>4</sup> *Ibid*, pp. 246 et 247

<sup>5</sup> *Ibid*, pp. 306 et 307

<sup>6</sup> *Ibid*, pp. 302 et 303

retable majeur et le retable du Rosaire d'Argentière<sup>1</sup>, dans le Faucigny, ou encore le retable de saint Sébastien à Valloire<sup>2</sup> en Maurienne.

Cette suprématie de la sculpture, qui comme on l'a vu est une caractéristique propre aux retables de Piémont-Savoie, peut s'interpréter comme l'illustration de la conscience d'un « savoir-faire ». Les montagnards alpins avaient l'habitude de recourir au bois, qu'ils savaient travailler et sculpter, alors que recourir à la peinture, y compris dans un but décoratif, leur était moins fréquent. Disposant d'une matière première qu'ils savaient travailler, les habitants des Alpes ne voyaient guère d'intérêt à se confronter au marbre, matériau peut-être plus noble mais dont ils n'étaient pas familiers, ni à recourir à des œuvres peintes qui les touchaient moins.

### 3. La production en série et les risques de systématisation

Dans sa contribution à l'ouvrage *Miroirs du sacré. Les Retables sculptés à Bruxelles. XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*<sup>3</sup>, Lynn Frances Jacobs pose cette question de la standardisation et de la production en série des retables d'autels sculptés à Bruxelles au cours du Moyen-Âge. Selon elle, « l'importance de la demande pour ces ouvrages (...) encouragea les ateliers à rationaliser leurs modes de production. Une des façons d'y parvenir fut de standardiser le produit »<sup>4</sup>. Doit-on parler de même à propos des retables alpins de production standardisée, dérivant vers la reproduction presque mécanique de modèles connus, perdant ainsi une grande partie de sa dimension artistique ? Ou bien peut-on, malgré la reprise presque systématique de certaines formes et de certaines images, considérer ces retables, ou du moins certains d'entre

---

<sup>1</sup> Cf. catalogue, pp. 854 et 855, 878 et 879

<sup>2</sup> *Idem*, 430 et 431

<sup>3</sup> JACOBS, Lynn Frances, « Fabrication et modes de production », in *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles. XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, 2005, pp. 35 à 54

<sup>4</sup> *Idem*, p. 50

eux, comme de véritables objets artistiques, où trouvait à s'exprimer la créativité des sculpteurs ?

Il est vrai que les personnages n'excèdent jamais une certaine taille, et que les retables se lisent pour la plupart de bas en haut. Ces contraintes limitaient évidemment la liberté des maîtres-sculpteurs, mais ne les empêchaient nullement, s'ils en avaient le talent, de faire preuve de créativité. Il suffit pour s'en convaincre de s'intéresser plus précisément à quelques éléments qui concernent la presque totalité des retables.

La structure de ces retables alpins, à première vue très standardisée, puisque obéissant à des contraintes extérieures et répondant au modèle de base du retable en façade d'église, varie d'un artiste à l'autre. Certains sculpteurs prirent des libertés avec ce modèle et proposèrent des réponses spécifiques, intégrant des portes latérales à l'ensemble, comme à Saint-Nicolas-la-Chapelle<sup>1</sup>, mêlant retables en façade d'église, retables-porches et retables-couronnes, comme à Brusson<sup>2</sup> ou à Cogne<sup>3</sup>, détournant le modèle du retable-tabernacle, comme à Issime<sup>4</sup>, ou encore multipliant les niveaux, comme à Antagnod<sup>5</sup>.

Un autre exemple frappant concerne les colonnes, présentes sur l'ensemble des retables alpins. Eléments standards du retable alpin, employées avec une régularité presque banale, ces colonnes, souvent torsadées, devinrent pourtant le terrain d'expression favori des maîtres sculpteurs, qui les personnalisèrent au gré de leur inspiration.

---

<sup>1</sup> Cf. retable du maître-autel, catalogue, pp. 934 et 935

<sup>2</sup> Cf. retable de la Vierge et retable de saint Joseph, *idem*, pp. 116 et 117, pp. 183 et 184

<sup>3</sup> Cf. retable du maître-autel, *ibid*, pp. 264 et 265

<sup>4</sup> Cf. retable du maître-autel, *ibid*, pp. 250 et 251

<sup>5</sup> Cf. retable du maître-autel, *ibid*, pp. 258 et 259

Entièrement torsadées<sup>1</sup> ou en partie droites<sup>2</sup>, à fûts lisses<sup>3</sup> ou cannelés<sup>4</sup>, pleines<sup>5</sup> ou creuses<sup>6</sup>, à enroulements végétaux<sup>7</sup> ou dépourvues d'ornements<sup>8</sup>, ces colonnes illustrent la liberté de création subsistant au cœur d'une production à première vue standardisée. Les anges caryatides<sup>9</sup> pouvaient aussi constituer une variante intéressante, que certains artistes privilégiaient.

Il en va de même des statues qui peuplent ces retables. Entre le saint Roch du retable de saint Joseph à Argentière, celui du retable de saint Pierre à Combloux, celui du retable du Sacré-Cœur d'Issime et celui du retable des Âmes du Purgatoire de Peisey-Nancroix, il existe autant de différences que de points communs<sup>10</sup>. Les saints Antoine présents sur les retables d'Antagnod, d'Issime, de Morgex, de Peisey-Nancroix ou de Sainte-Marie de Cuines, bien que possédant les mêmes attributs, ne semblent absolument pas sortir du même moule<sup>11</sup>. Quant à la figure de Dieu le Père, présente par exemple sur le retable de la Vierge d'Antagnod, les retables majeurs des Contamines-Montjoie, de Quart, de Sainte-Marie de Cuines ou de Saint-Gervais-les-Bains, ou encore sur le retable de la Vierge de Nus, elle possède dans chaque cas ses propres caractéristiques<sup>12</sup>.

Dans ces conditions, il semble donc bien inadéquat de limiter les retables alpins à une production uniforme, standardisée, ou stéréotypée.

---

<sup>1</sup> Retable de saint Antoine, église Saint-Etienne, Hautecour, *ibid*, pp. 556 et 557

<sup>2</sup> Retable du Rosaire, église de la Conversion-de-sain-Paul, Introd, *ibid*, pp. 286 et 287

<sup>3</sup> Retable du maître-autel, église Saint-Victor, Challant-Saint-Victor, *ibid*, pp. 274 et 275

<sup>4</sup> Retable du bienheureux Vuillerme de Leaval, église Notre-Dame-de-l'Assomption, Morgex, *ibid*, pp. 216 et 217

<sup>5</sup> Retable de saint Jean l'Évangéliste, chapelle Saint-Jean-Baptiste, Aussois, *ibid*, 412 et 413

<sup>6</sup> Retable du Sacré-Coeur, sanctuaire Notre-Dame-de-la-Gorge, Les Contamines-Montjoie, catalogue, pp. 882 et 883

<sup>7</sup> Retable du Rosaire, église Saint-Martin, Les Allues, *idem*, pp. 720 et 730

<sup>8</sup> Retable de saint Joseph, église Saint-Jean-Baptiste, Montvalezan, *ibid*, pp. 582 et 583

<sup>9</sup> Retable de la Sainte Trinité, église Saint-Maurice, Brusson, *ibid*, pp. 96 et 97

<sup>10</sup> Cf. annexes, p. 331

<sup>11</sup> Cf. annexes, p. 330

<sup>12</sup> Cf. annexes, p. 329

Entre élément de mobilier et décor, entre art et religion, le retable alpin est avant tout le produit de volontés humaines. L'intervention, dans sa conception puis sa réalisation, de nombreux acteurs, aux mobiles variés, possédant tous des atouts, autorité, compétence, savoir-faire, moyens financiers, est sans doute la raison première de ses spécificités. Les retables alpins constituent en réalité un compromis idéal entre des désirs multiples, une synthèse de volontés différentes, une transcription en images des oppositions, ententes et résistances entre le pouvoir temporel et le pouvoir spirituel, entre les fidèles et les prêtres, entre les artistes et les commanditaires. C'est peut-être en partie la raison pour laquelle le style baroque rencontra dans ces montagnes un tel succès, son foisonnement organisé pouvant seul satisfaire les désirs des différents pouvoirs en jeux. Il est remarquable que les équilibres qui s'établirent au sein de chacune des microsociétés que constituaient les paroisses, et les compromis qui s'y instaurèrent à chaque commande de retable, aient finalement conduit à une production artistique relativement homogène, s'étendant sur une période de deux siècles, le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècles, et couvrant une zone géographique étendue, celle des régions alpines des Etats de Piémont-Savoie. Et c'est probablement pour cette même raison que, au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, cette production cessa peu à peu.

Si le baroque était l'expression d'une époque, préoccupées de valeurs religieuses, avec un certain mode de la sensibilité religieuse, où la société de nombreux pays offrait une structure hiérarchisée, rurale à la base, aristocratique au sommet, où l'ordre politique entourait de gloire l'institution monarchique, faut-il penser qu'il perdait sens et efficacité au fur et à mesure que s'élevait une classe bourgeoise, d'esprit rationaliste et qu'une philosophie générale, de caractère moins imaginaire, plus expérimental, s'imposait désormais ?<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> TAPIE, Victor-Lucien, *Le baroque*, Paris, 1961, rééd. 1997, p. 123

## CONCLUSION

Trop longtemps considérés avec mépris, parce qu'envisagés uniquement sous l'angle esthétique, et perçus tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et pendant une partie du XX<sup>e</sup> siècle comme des œuvres « surchargées », « peinturlurées », « laides », les retables alpins ont, dans les années 1950, souffert d'être cantonnés au rôle d'œuvres « populaires », dont l'intérêt principal était d'illustrer la mentalité montagnarde. L'ouverture des *Chemins du baroque*, à l'occasion des Jeux Olympiques d'Albertville en 1991, a ravivé l'intérêt pour les retables savoyards, tout en laissant dans l'ombre leurs homologues piémontais. Cet intérêt a malheureusement eu pour corollaire d'enfermer ces retables dans la définition d'œuvres « baroques », comme si une fois ce terme employé, tout était dit. Les retables alpins méritent pourtant d'être considérés avec plus d'égards et plus de nuances. Bien plus intrigants qu'il n'y paraît au premier abord, atypiques bien qu'appartenant à la grande famille des retables, ils apparaissent comme le fruit d'un contexte particulier et d'un processus créatif complexe.

Cette thèse, basée sur l'étude d'un important corpus de retables, a permis d'apporter un éclairage nouveau sur ce patrimoine et la manière de l'appréhender. En effet, pour qui sait les regarder en allant au-delà des seules considérations techniques et esthétiques, ces œuvres révèlent la complexité de leur genèse. Derrière leur surcharge ornementale et leur apparence si particulière, qui souvent leur ont valu le qualificatif, devenu péjoratif, de « baroques », se dissimulent en réalité artistes et commanditaires, symboles et luttes d'influence. Ces retables alpins racontent l'histoire d'un contexte social, politique et culturel unique en son genre.

Eléments de mobilier religieux, jouant un rôle théologique et remplissant une mission catéchétique, les retables, qui prirent leur pleine mesure dans le contexte de la Contre-Réforme catholique, trouvèrent dans les Etats de la maison de Savoie un terrain favorable. Le Piémont-Savoie, terre de saint François de Sales, devint en effet rapidement l'un des bastions du catholicisme, sous l'impulsion notamment de ses princes. La personnalité de ces derniers, de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> à Victor-Amédée III, permit aux Etats de la Maison de Savoie d'acquérir une place importante en Europe. Leur intérêt pour les arts mérite aussi d'être souligné<sup>1</sup>. Sous le règne de Charles-Emmanuel I<sup>er</sup>, travaillèrent à Turin Federico Zuccari, Giovanni Caracca et Guglielmo Caccia, dit le Moncalvo. Charles-Emmanuel II confia à Guarino Guarini la réalisation de plusieurs monuments turinois, et protégea le Flamand Jean Miel. Victor-Amédée II ramena de Sicile Filippo Juvarra.

La géographie et la sociologie expliquent aussi la facilité avec laquelle les retables trouvèrent leur place en Piémont-Savoie. La circulation des hommes, des marchandises et des idées entre l'Italie et la France, la richesse des régions de montagne, l'existence d'un mécénat populaire, fournirent aux retables alpins un riche terreau dans lequel se développer.

Intervinrent alors un certain nombre d'acteurs, qui comme l'étude des prix-faits, documents clés de ce processus, le montre, entreprirent de commander, de concevoir et de réaliser ces retables. Maîtres-sculpteurs, peintres et doreurs, entre lesquels il est parfois difficile d'établir une nette distinction tant ils travaillaient en équipe, se formèrent, s'organisèrent en ateliers, et se mirent en mesure de répondre aux commandes grandissantes passées par les communiens. Parmi ces « gens de métiers » émergent un certain nombre de noms, enfants du pays ou artistes itinérants, tels François Cuénot, Jean-Baptiste Gualaz, Jean-Marie Molino, Joseph-Marie Martel, les Clappier, les Gilardi, les Dufour. Directement ou de

---

<sup>1</sup> Une exposition récente, intitulée *De Van Dyck à Bellotto. Splendeurs de Savoie*, s'est tenue à Bruxelles au printemps dernier.

façon plus subtile, les représentants du pouvoir religieux, prêtres, évêques, confrères, jésuites ou dominicains, encouragèrent le développement de cet art religieux.

L'étude du contexte dans lequel naquirent et se développèrent les retables alpins ne saurait donc se limiter à l'analyse rapide d'un pan d'histoire locale ou populaire. L'immersion dans un contexte historique, géographique et social particulier, marqué par des luttes d'influence politiques et religieuses, s'avère essentiel et permet alors de poser un regard nouveau sur une production jusqu'ici largement déconsidérée. La connaissance d'œuvres est souvent considérée comme un outil permettant une meilleure compréhension du contexte et des mentalités ; cette thèse montre que le postulat inverse est tout aussi justifié et tout aussi riche d'enseignements.

Intimement liés au contexte spécifique qui les a vus naître, comme l'a démontré la première partie de cette étude, les retables des Alpes de Piémont-Savoie sont avant toute chose le produit de la Contre-Réforme catholique : elle a non seulement encouragé les évêques à s'intéresser à leurs paroisses, a permis aux prêtres d'être mieux formés, a mis l'accent sur l'importance du rôle des saints en tant qu'intercesseurs, mais a aussi indirectement permis au duché de Piémont-Savoie de trouver sa place en tant qu'Etat constitué sur l'échiquier européen. Mais ils ne sont pas uniquement liés à cela ; leur existence est à mettre directement en relation avec le contexte historique et la relative autonomie des régions dans lesquelles ils se développèrent, avec le contexte géographique alpin que l'existence de cols et de voies de passages rendait plus perméable, avec un contexte social fait entre autre de l'indépendance des communautés montagnardes qui les firent réaliser.

Ces retables auraient-ils pu se développer dans d'autres circonstances ? On peut l'imaginer. Aurait-ils alors pris la même forme ? Sans doute pas, tant leur apparence et

leurs caractéristiques sont liées à la manière dont ils ont été conçus et aux conditions dans lesquelles ils sont nés et se sont propagés.

Le corpus de retables, le plus important rassemblé jusqu'ici pour la région, sur lequel s'appuie cette étude, regroupe quatre cent soixante et un retables, répartis dans neuf vallées alpines, la Valsesia, le Val d'Aoste, le Val de Suse, la Maurienne, la Tarentaise, le Beaufortain, le Faucigny, le Chablais et le Genevois. Le plus ancien de ces retables date de 1543<sup>1</sup>. Quant à la plus grande période de production, elle se situe à la charnière du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles, et si quelques retables voient encore le jour au XIX<sup>e</sup> et même au XX<sup>e</sup> siècle, sur la base de modèles anciens et de réemploi d'éléments antérieurs, l'élan semble perdu après les premiers troubles liés à la Révolution française.

Une analyse objective et méthodique des œuvres est nécessaire pour en appréhender la complexité. Pour ce faire, il convient bien sûr d'utiliser différents outils méthodologiques, mais dans cette thèse, ce sont les œuvres elles-mêmes, trop souvent laissées de côté au profit d'éléments à première vue plus « lisibles » parce qu'écrits, qui tiennent la première place. Les retables recensés et répertoriés y ont été analysés sous deux aspects : dans leur ensemble, afin de déterminer les caractéristiques générales de cette production, et de manière individuelle, afin de relever les originalités. Cette double approche permet une compréhension beaucoup plus fine de la production concernée.

Les retables du corpus possèdent un certain nombre de caractéristiques qui, si elles les apparentent à première vue à d'autres productions européennes, révèlent, à l'issue d'un examen minutieux, l'originalité de cette production et son intérêt.

Leur diversité tout d'abord, qui en fait toute la richesse. Loin d'être figés dans le temps et de traduire une incapacité à s'adapter aux changements, ces retables évoluent et se

---

<sup>1</sup> Polyptique, église Saint-André-et-Saint-Gaudenzio, Zuccaro

modifient selon les époques et les lieux, conservant une base commune de structure et d'apparence, mais y intégrant les particularités d'une vallée ou d'une période. L'utilisation de peintures des frères Dufour en Maurienne, le travail sur les formes dans le Faucigny ou la Valsesia, la mise à contribution de maîtres-sculpteurs étrangers à la vallée en Tarentaise, sont autant d'éléments qui contribuent à la pluralité de cette production et permettent d'éviter les schémas répétitifs et lassants.

L'étude et la comparaison d'une grande quantité de retables, répartis dans neuf vallées appartenant à une même entité politique, ont permis de mettre en évidence, sous l'unité apparente, une réelle diversité et de préciser les traits propres à la production de chacune des vallées.

Leur unité et leur originalité ensuite. Trois aspects, qui se retrouvent dans la presque totalité des retables du corpus, donnent à cette production son unité et la distinguent de celles d'autres régions. D'une part l'usage du bois, un usage maîtrisé et assumé, qui caractérise encore de nos jours de nombreuses réalisations alpines. D'autre part le recours presque systématique à la sculpture, plutôt qu'à la peinture, qui dans de nombreux retables alpins s'apparente à un simple élément de décor, rajouté, déplacé, découpé ou retouché. Enfin l'équilibre iconographique, la juxtaposition de saints locaux et de saints canoniques, de saints des premiers siècles de l'Eglise et de saints issus de la Contre-Réforme catholique. Les Apôtres côtoient saint Grat et saint Guérin, figures traditionnelles de la dévotion en Piémont-Savoie, la Vierge voisine saint Maurice, la Crucifixion est accompagnée par l'Ostension du Saint-Suaire.

En choisissant d'étudier les retables alpins non seulement comme un ensemble, mais comme un ensemble comparable et opposable à d'autres productions existantes, cette étude a permis d'ouvrir des perspectives plus larges ; non seulement elle contribue à la

compréhension générale des retables, mais elle amorce aussi une approche comparative des productions « régionales » de retables en Europe.

Le mot qui résume donc sans doute le mieux les retables des Alpes de Piémont-Savoie est « multiplicité ». Multiplicité des acteurs, multiplicité des fonctions, multiplicité des pouvoirs et des volontés ; les retables alpins ne sauraient se résumer au seul qualificatif de « baroques » ou de « populaires ». C'est en s'intéressant non seulement à eux et au contexte dans lequel ils se développèrent, mais aussi aux raisons qui poussèrent les communiens à les financer, les maîtres-sculpteurs à les réaliser, les évêques à encourager leur création, les prêtres à s'y impliquer, que l'on a pu mettre en lumière dans cette thèse le sens de ces œuvres. Ces raisons sont nombreuses. Religieuses bien sûr, les retables alpins étant l'expression d'une foi profonde, ancrée dans la vie quotidienne, mais aussi personnelles, qu'il s'agisse de s'imposer face à ses voisins, d'asseoir son autorité sur sa communauté ou de s'assurer une place au Paradis. Le retable alpin peut alors être vu comme l'expression de différents pouvoirs et de volontés multiples, liés au sein d'un processus créatif original.

Quels sont alors les tenants et les aboutissants de ce processus créatif qui présida à la floraison des retables dans les Alpes de Piémont-Savoie aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ? À cette question, cette thèse a tenté d'apporter une réponse qui prenne en compte différents facteurs, qu'ils soient esthétiques, historiques, sociaux ou encore religieux.

Après la crise dramatique provoquée par l'avènement du protestantisme, l'Eglise catholique se trouva dans l'obligation de réagir. Par l'intermédiaire du Concile de Trente, les Pères de l'Eglise entreprirent alors de rappeler à leurs fidèles un certain nombre de règles essentielles, insistant entre autres sur le fait que les dévotions devaient trouver leur finalité dans le culte divin. Une fois énoncés, ces principes restaient à être appliqués. Des raisons

religieuses mais surtout politiques firent du Piémont-Savoie l'un des fers de lance de la reconquête catholique, et les Actes du Concile y furent reçus avec une bonne volonté et un engouement certain.

Cependant, faire appliquer à la lettre les réformes prônées par l'Eglise s'avéra plus ardu qu'espéré par les autorités temporelles et religieuses. Les habitants des villes et des villages des Alpes avaient leur indépendance de pensée et leur propre manière de concevoir ces questions. Le culte des saints locaux, l'identité communale ou individuelle, le prestige d'émigrés ayant fait fortune hors du duché par la suite devenu royaume, demeuraient très forts, et il n'était pas facile de passer outre, même sous la pression d'une partie des évêques et des religieux. Et ce d'autant plus que seules les populations des villages disposaient des moyens de financer le réaménagement des églises. Les retables alpins devinrent alors, d'une certaine manière, une interprétation par ces communautés villageoises du catholicisme officiel, la transposition dans le bois de l'art plus savant des grandes villes comme Turin ou Chambéry.

Un équilibre s'instaura ainsi peu à peu entre les volontés de contre-réforme des autorités ecclésiastiques et le caractère vernaculaire des pratiques et des désirs culturels locaux. Le retable s'inscrit dans cet équilibre comme une forme artistique et religieuse originale, puissante en Piémont-Savoie plus qu'ailleurs à cause des particularités du pouvoir politique, de la proximité de Genève, bastion du calvinisme, de la tradition communautaire des populations, et de spécificités alpines, telles la coutume du travail du bois, à travers laquelle s'affirme et se concrétise le rôle de l'artiste.

Liés aux commanditaires par les prix-faits, ces concepteurs faisaient preuve de créativité et d'originalité, ne se contentant pas de reproduire, à la manière de simples exécutants, les modèles auxquels ils étaient habitués. C'est en fait ces artistes qui proposaient la synthèse la plus adaptée entre les volontés villageoises et les exigences religieuses,

émanation des pouvoirs spirituels et temporels, qu'ils étaient chargés de traduire en une réalisation artistique satisfaisante pour tous. Cela leur était d'autant plus facile que certains d'entre eux pouvaient prétendre au statut de « célébrités locales », et que d'autres, formés dans les écoles de la Valsesia, ou exécutant des commandes duciales ou royales, étaient des sculpteurs ou peintres d'un certain renom.

Cette étude portant sur un corpus de près de cinq cent retables répartis dans des vallées de part et d'autre des Alpes mais appartenant toutes au territoire du Piémont-Savoie, réalisés presque exclusivement entre le début du XVII<sup>e</sup> siècle et la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, a ainsi permis de mettre en évidence l'intérêt et l'originalité de cette production. Diverse dans son unité, remplissant des fonctions religieuses, ornementales voire artistiques et sociales, née de l'alliance de savoir-faire et de goûts propres aux communautés alpines, elle est en définitive le fruit d'un équilibre subtil de pouvoirs aboutissant à un art paroissial original, dont cette thèse propose de nouvelles clés de lecture.

# ANNEXES

## Liste des documents présentés en annexe

### Cartes

- Carte du Piémont, Thomas Borgonius (inventeur) et Joannis de Broen (graveur), 1682, Bibliothèque Royale Néerlandaise ..... 304
- Carte de la Savoie, Thomas Borgonius (inventeur) et Joannis de Broen (graveur), 1682, Bibliothèque Royale Néerlandaise ..... 305
- Carte de la Valsesia, réalisation E. Charabidzé. Source : Google Maps ..... 306
- Carte du Val d'Aoste, réalisation E. Charabidzé. Source : Clicking Communication ..... 307
- Carte du Val de Suse, réalisation E. Charabidzé. Source : Google Maps ..... 308
- Carte de la Maurienne, réalisation E. Charabidzé. Source : IGN ..... 309
- Carte de la Tarentaise et du Beaufortain, réalisation E. Charabidzé. Source : IGN . 310
- Carte du Genevois et du Faucigny, réalisation E. Charabidzé. Source : IGN ..... 311
- Carte du Chablais, réalisation E. Charabidzé. Source IGN ..... 312

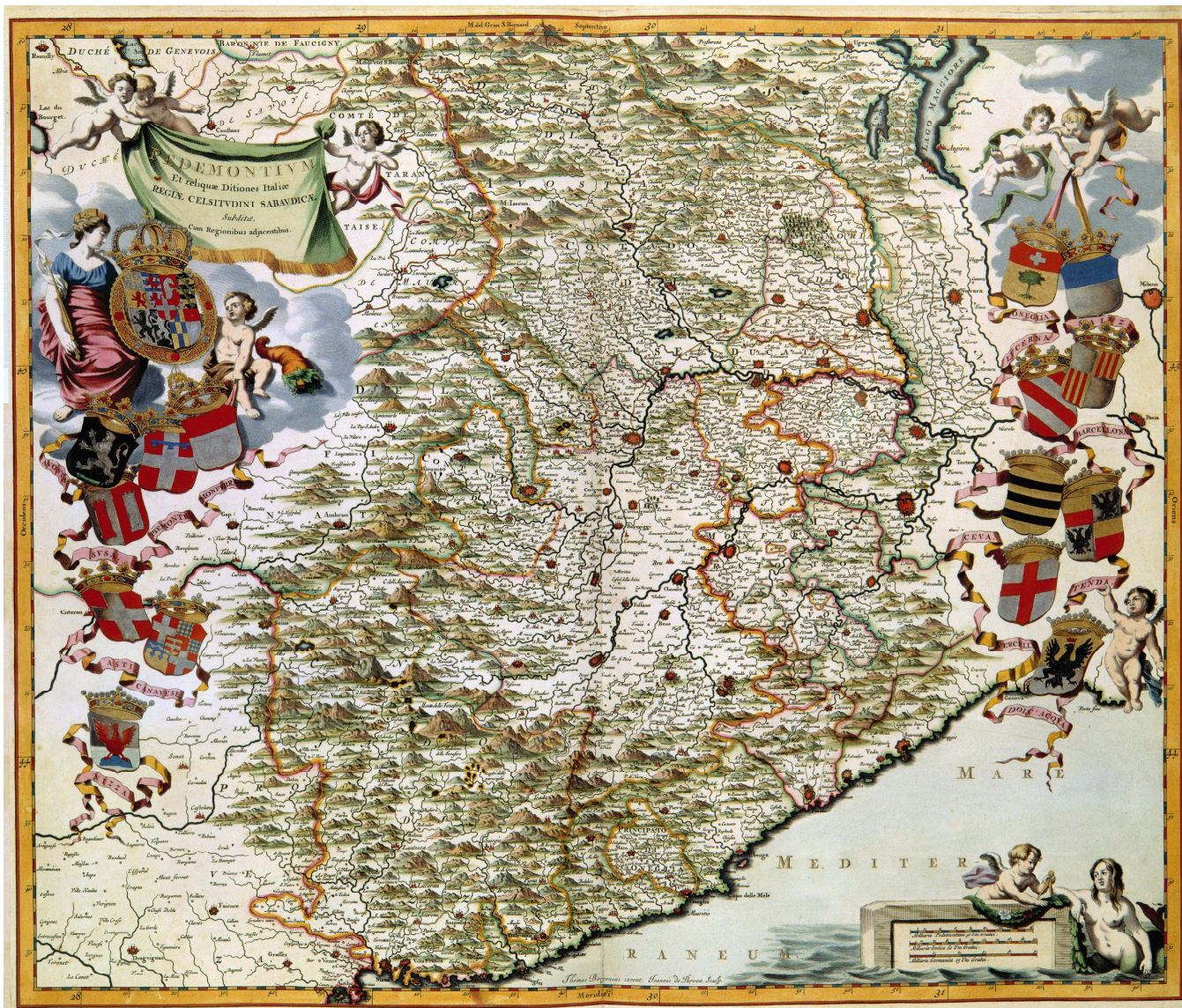
### Documents d'archives et dessins

- *Modèle de colonne torse*, François Cuénot, extrait du *Livre d'architecture*, Chambéry, 1659 ..... 313
- Prix-fait du retable majeur, église paroissiale de la Trinité, Peisey-Nancroix, 2 août 1700, archives diocésaines de Moûtiers, série 7Y, dossier 4 ..... 314
- Prix-fait et dessin du retable de saint Joseph de la cathédrale Saint-Pierre, Moûtiers, archives du Musée des arts et traditions populaires de Moûtiers ..... 317
- Dessin préparatoire du retable du Saint-Nom de Jésus, église paroissiale Saint-Sigismond, Aime, 5 novembre 1667, archives diocésaines de Moûtiers, série 7Y, dossier 3 ..... 318
- Lettre écrite par Charles-Emmanuel III le 6 mars 1767, citée par le chanoine REBORD, *Visites pastorales du diocèse de Genève-Annecy. 1411-1900*, Annecy, 1921, pp. 107 et 108 ..... 319

- Lettre écrite par Mgr Biord le 10 mars 1767, citée par le chanoine REBORD, *Visites pastorales du diocèse de Genève-Annecy. 1411-1900*, Annecy, 1921, pp. 108 et 109 ..... 320

## Illustrations

- *Détails du soubassement*, retable de saint Antoine, Morgex ..... 321
- *Soubassement*, détail du retable des Âmes du Purgatoire, église de la Trinité, Peisey-Nancroix ..... 322
- *L'Ostension du Saint-Suaire*, détail du retable de Notre-Dame-des-Sept-Douleurs, église de la Trinité, Peisey-Nancroix, Tarentaise ..... 323
- *Colonne*, détail du retable du Sacré-Coeur, sanctuaire Notre-Dame-de-la-Gorge, Les Contamines-Montjoie ..... 324
- *Colonne*, détail du retable de saint Jean-Baptiste, église Notre-Dame-de-l'Assomption, Aussois ..... 325
- *Colonne*, détail du retable du Rosaire, église Saint-Julien, Villarodin, Maurienne .. 326
- *Colonnes*, détail du retable de la Vierge, Nus, Val d'Aoste ..... 327
- *Colonne*, détail du retable du Rosaire, église Notre-Dame-de-l'Assomption, Oulx . 328
- *Dieu le Père*, Antagnod, Les Contamines-Montjoie, Quart, Sainte-Marie de Cuines, Saint-Gervais-les-Bains et Nus ..... 329
- *Saint Antoine abbé*, Antagnod, Issime, Morgex, Peisey-Nancroix et Sainte-Marie de Cuines ..... 330
- *Saint Roch*, Argentière, Combloux, Issime et Peisey-Nancroix ..... 331
- *Adam et Eve*, intérieur de la première chapelle, statues de Tabacchetti et Michele Prestinari, fresques de Francesco Burlazzi, Sacro-Monte de Varallo, 1567 ..... 332
- *Ecce Homo*, intérieur de la trente-troisième chapelle, statues de Giovanni d'Enrico, fresques de Pier Francesco Mazzucchelli, Sacro-Monte de Varallo, vers 1600 ..... 333
- Façade de l'église paroissiale Saint-Michel, Riva Valdobbia, Valsesia ..... 334



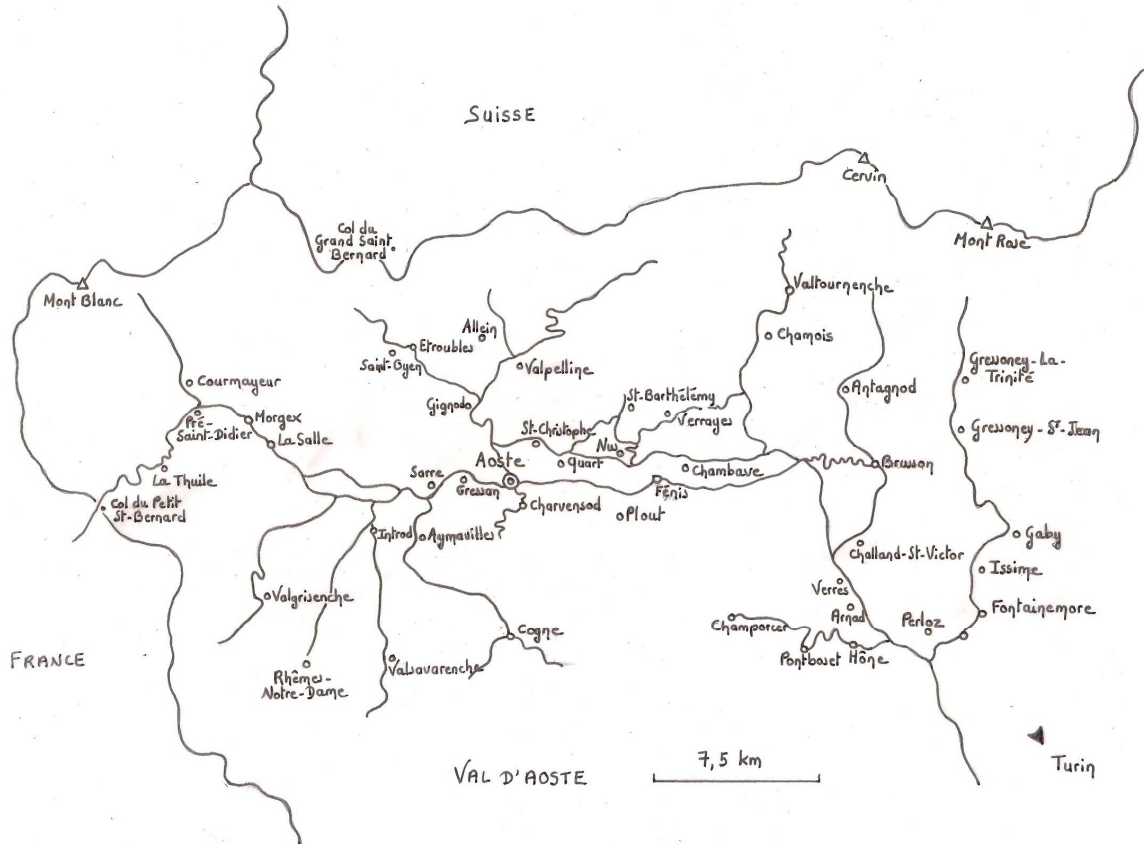
*PEDEMONTIVM Et reliquae Ditiones Italiae REGIAE CELSITVDINI SABAVDICAЕ Subditae Cum Regionibus adjacentibus*, Thomas Borgonius (inventeur) et Joannis de Broen (graveur), 1682, Bibliothèque Royale Néerlandaise



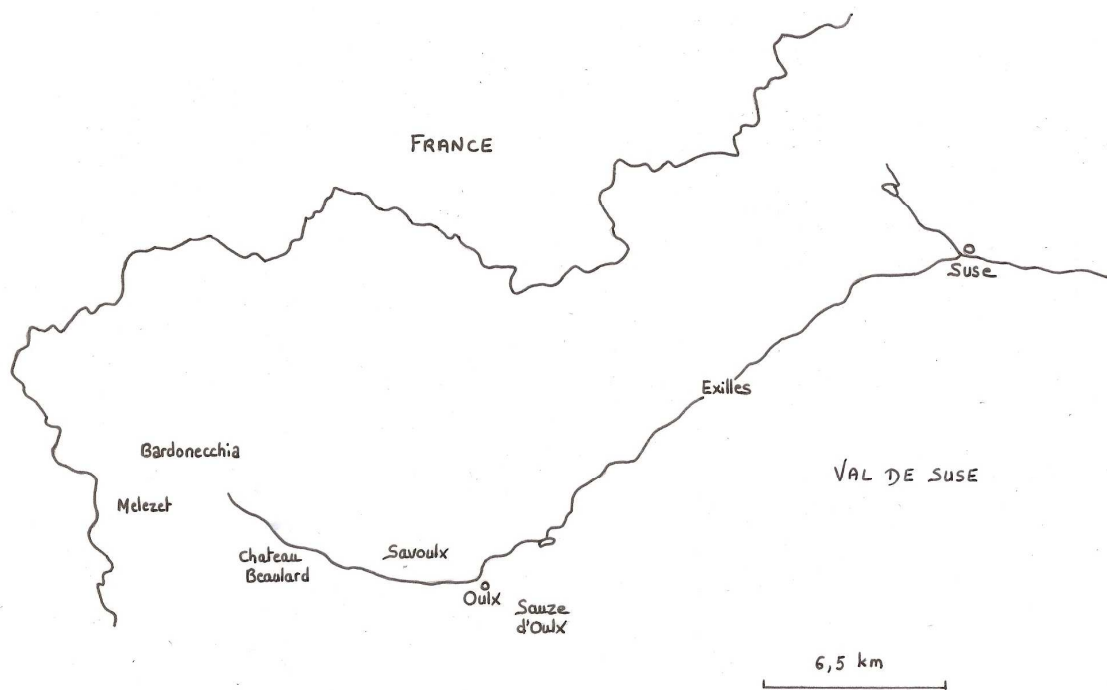
*TABVLA Generalis SAUBAVDIAE*, Thomas Borgonius (inventeur) et Joannis de broen (graveur), 1682



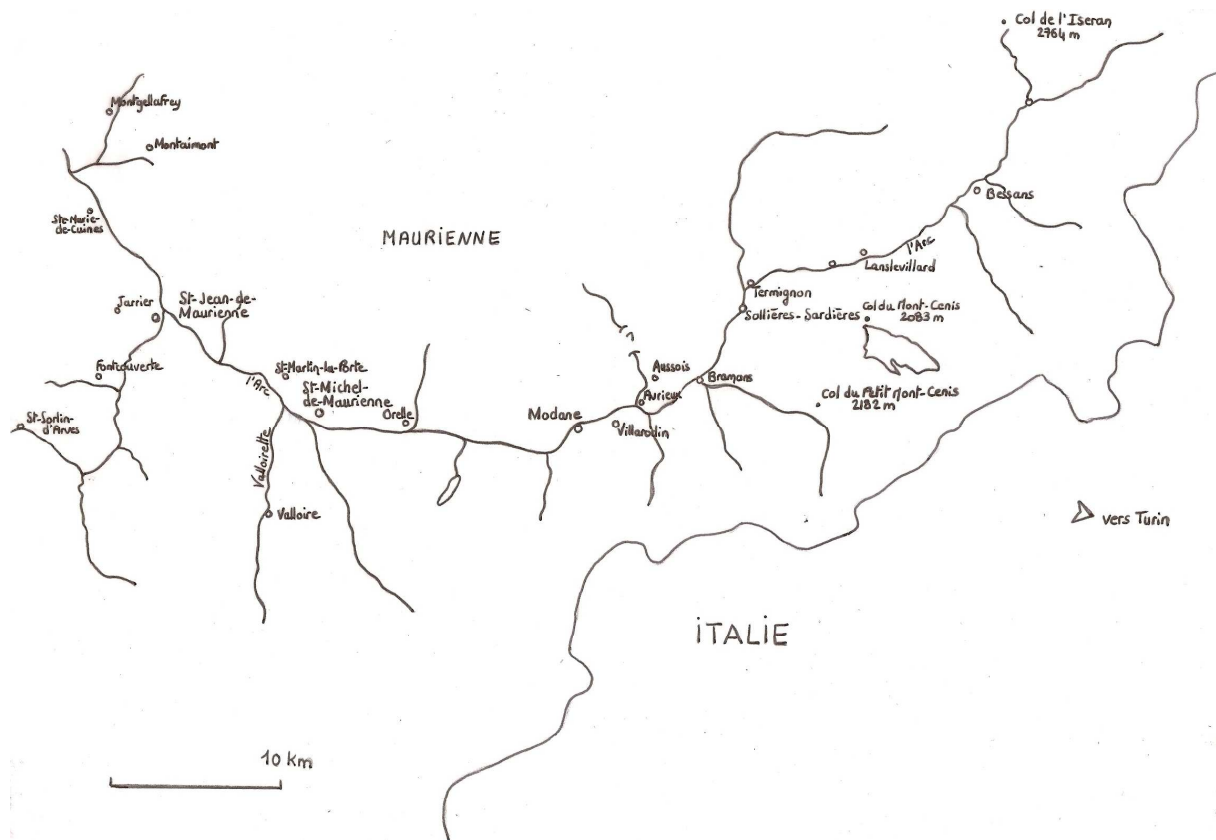
*La Valsesia : communes dont les églises abritent un ou plusieurs retables, réalisation E. Charabidzé. Source : Google Maps, septembre 2009*



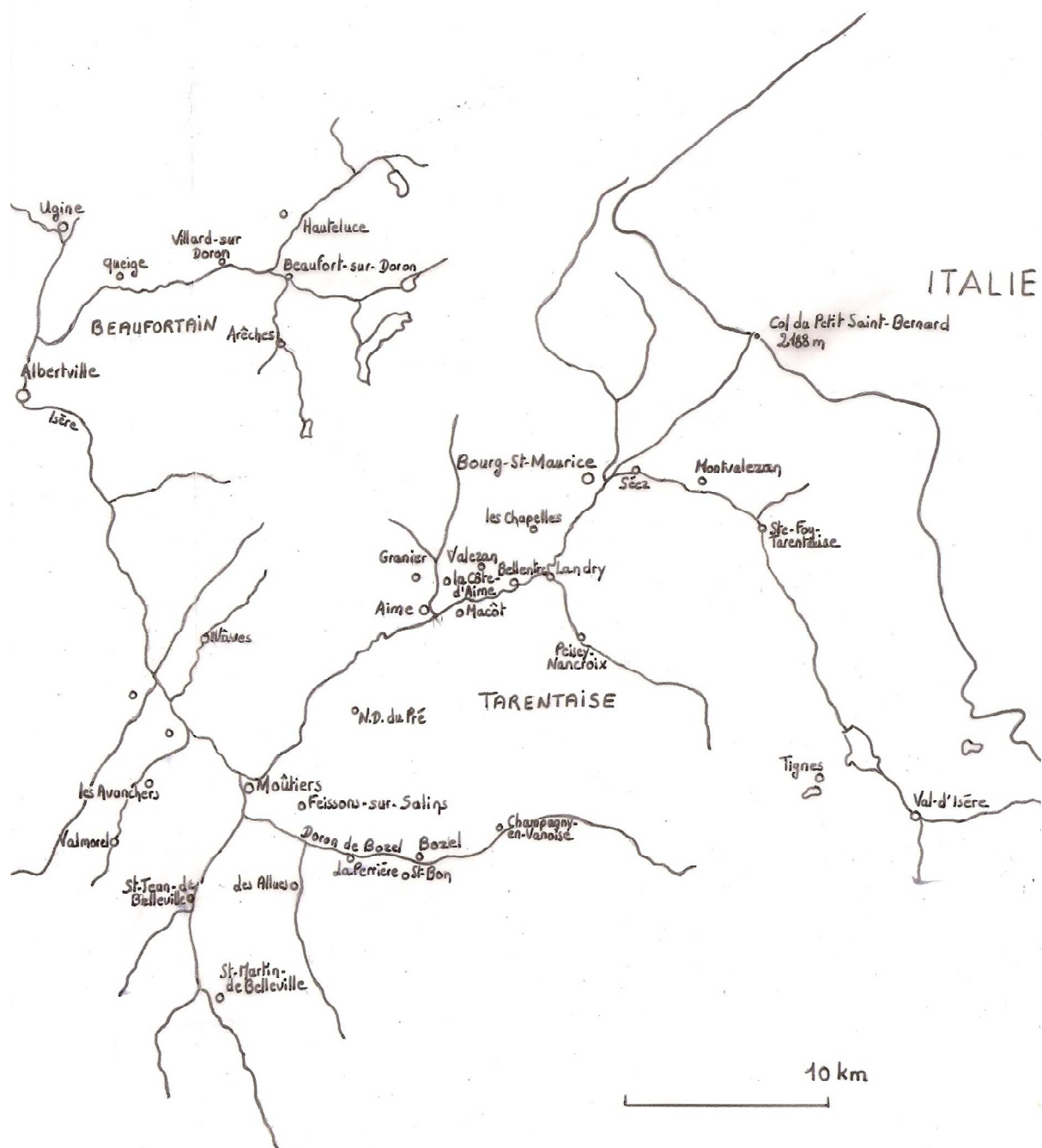
*Le Val d'Aoste : communes dont les églises abritent un ou plusieurs retables, réalisation E. Charabidzé. Source : Clicking Communication, septembre 2009*



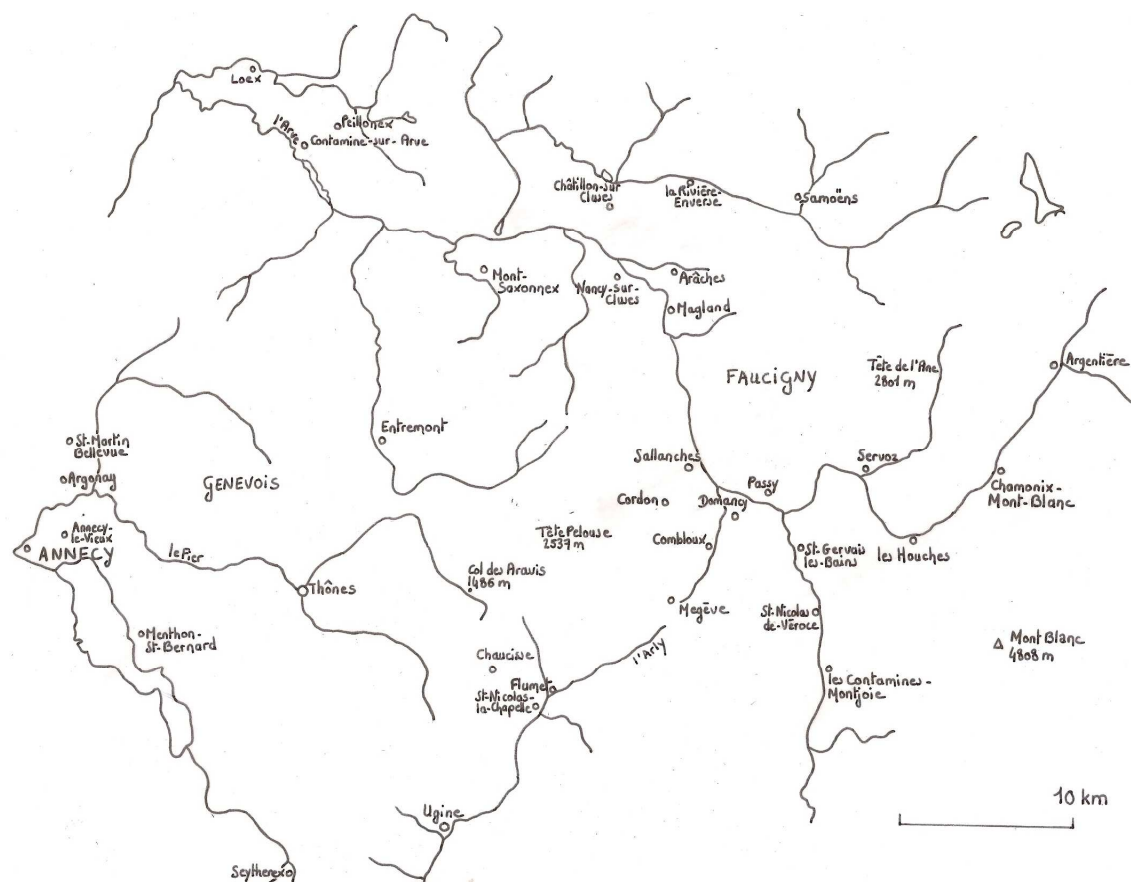
*Le Val de Suse : communes dont les églises abritent un ou plusieurs retables, réalisation E. Charabidzé. Source : Google Maps, septembre 2009*



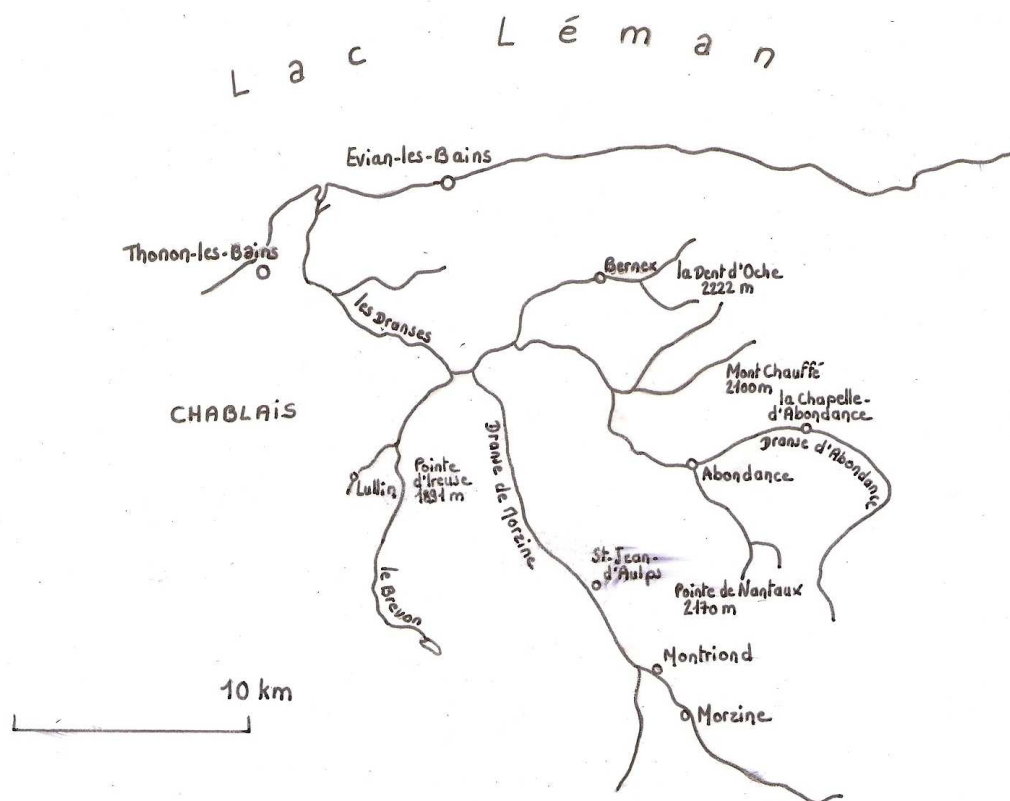
*La Maurienne : communes dont les églises abritent un ou plusieurs retables, réalisation E. Charabidzé. Source : IGN, septembre 2009*



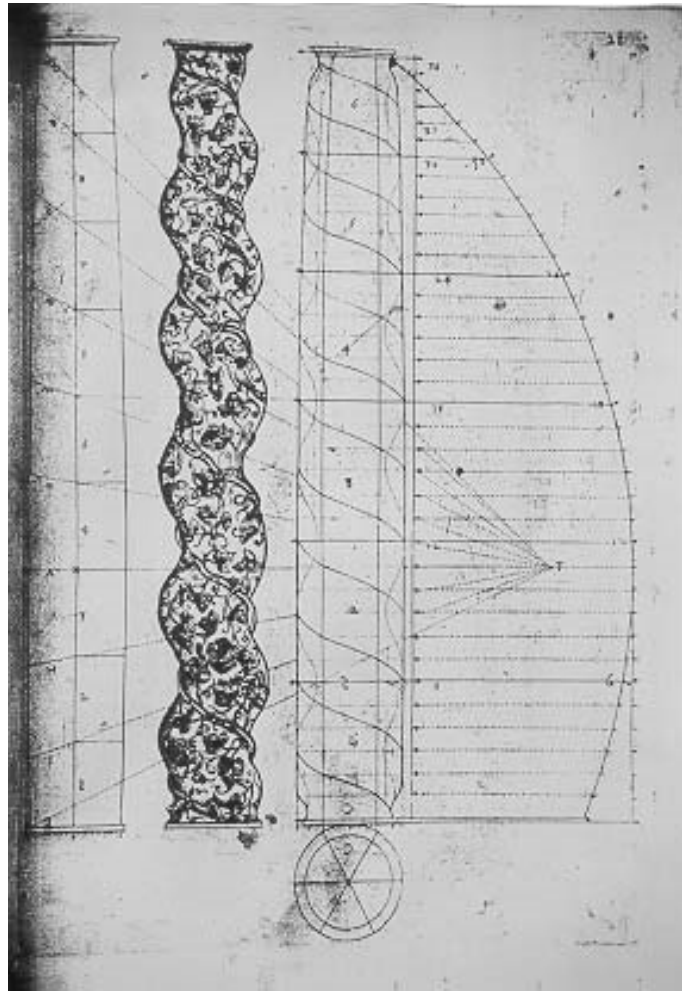
*La Tarentaise et le Beaufortain : communes dont les églises abritent un ou plusieurs retables, réalisation E. Charabidzé. Source : IGN, septembre 2009*



*Le Genevois et le Faucigny : communes dont les églises abritent un ou plusieurs retables, réalisation E. Charabidzé. Source : IGN, septembre 2009*



*Le Chablais : communes dont les églises abritent un ou plusieurs retables, réalisation E. Charabidzé. Source : IGN, septembre 2009*



*Modèle de colonne torse*, François Cuénot, extrait du *Livre d'architecture*, Chambéry, 1659

1700



Partitions  
Lors

lan  
i 701  
le 24  
Julie  
recevut  
Fiorini  
Cinq  
cent  
soixante  
cinq  
deniers  
de la  
paroisse  
de Peusey  
le 24  
Julie  
1701  
Fiorini  
Cinq  
cent  
soixante  
cinq  
deniers  
de la  
paroisse  
de Peusey

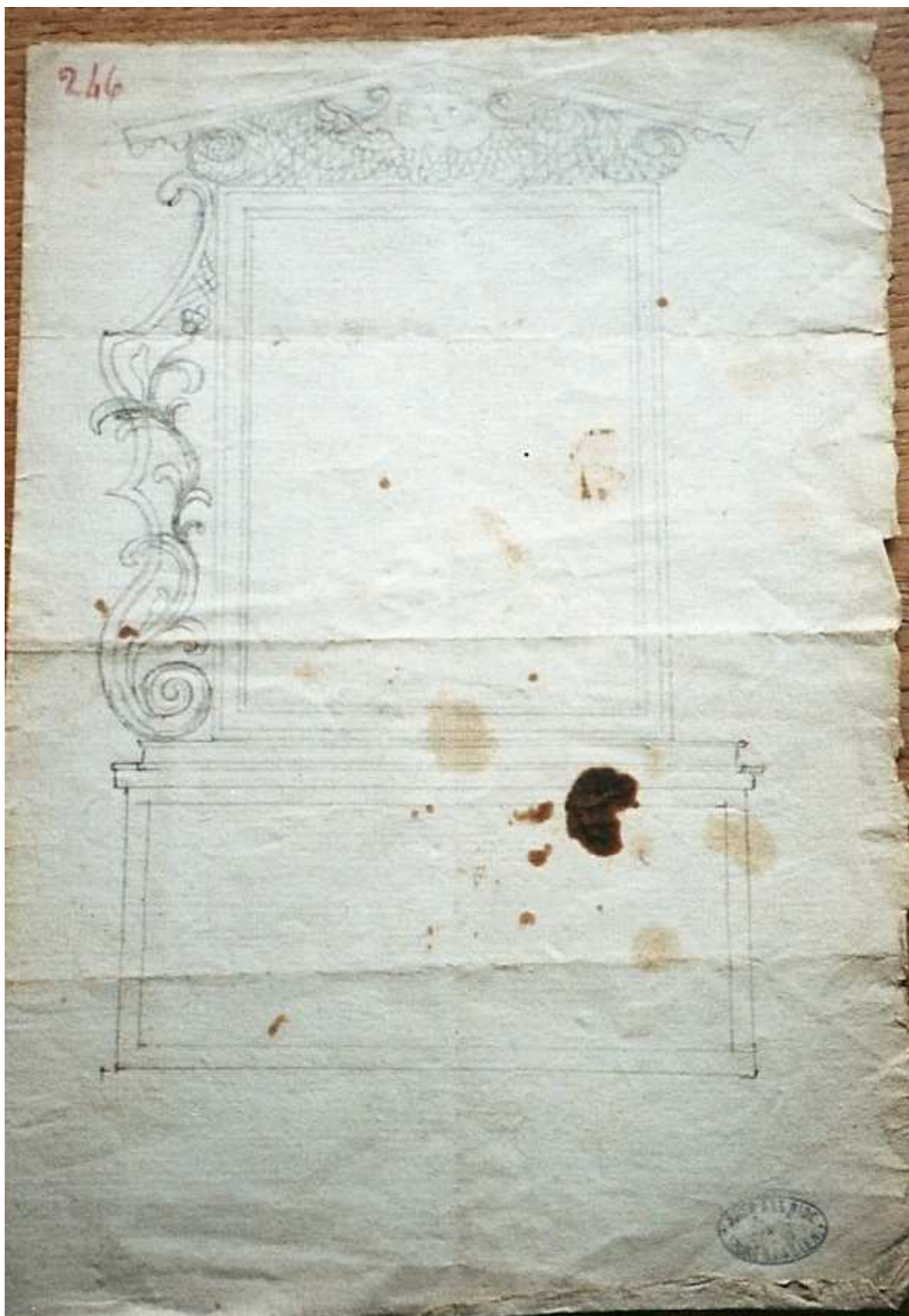
Le an mil sept cent et le jour second du mois  
d'août, pardevant moy notaire ducal Royal, soubsigné & presents  
Les testaments bas nommez personnellement se sont Estalys Et  
Benedictus hon<sup>ble</sup> Mauris fils de feu hon<sup>ble</sup> Pierre Malet & hon<sup>ble</sup>  
George fils de feu Martin Garçon. Feuve agissants tant a leurs  
noms que a hon<sup>ble</sup> Michel mar<sup>ch</sup> & Sebastian Bernard de la  
paroisse de Peusey tous quatre Exceuteurs testamentaires  
de feu Claude Benoit ainsi qu'il est testement par luy faict  
recevut par m<sup>r</sup> Jeorjaques Bonnot notaire, l'vingt quatre mil  
sept cent six Cents nonante neuf lesquels de leurs pres & des vivans  
Latereux & Execution dudit testement Donnent & Baillent a  
tasche & prix faict a hon<sup>ble</sup> Jacques Antoine fils de feu Jeannome  
Todesco, et a hon<sup>ble</sup> Jeanbaptiste, fils de feu Pierre Sualan tous  
deux maistres Sculpteurs, ledit Todesco de la paroisse d'Alpe  
Et ledit Sualan de la paroisse de Campertognie & tous deux  
de la diocese de Moyenne Fuy presents & exceptants pour eux &  
Leurs, et leurs heirs & successeurs d'un pour l'autre & d'un  
d'un seul principal Et pour le tout sans division ny division  
aubenefice de laquelle ils renoncent par serment, a scavoir En  
premier lieu de faire le Retable du maistre autel de l'eglise  
paroissiale dudit Peusey de la hauteur & largeur du buide  
Todesco ou de la dite Eglise & a la forme du dessein signé par le  
d<sup>ic</sup> Sieur marion Cure dudit lieu, Et par les dites parties & moy  
notaire saufs & bien entendu qu'en place de certains ornemen  
ts qui estoient portés par ledit dessein de faire aux deux Costes  
de l'autel ledit maistre presfactaires y feront une porte  
chaque Coste a pareille et mesme d'une sur l'autre  
de feroit une Croix doree avec son Crucifix dessus l'autel, et  
une table autour du devant d'autel En sculpture & doree  
ledit maistres leuront le pied d'orcel qui est sur le Crivoire  
pour que les anges supportants le tabernacle soient immediats  
au dessus, & au dessus dudit tabernacle ledits presfactaires  
feront une sainte trinite En sculpture au milieu d'une

Prix-fait du retable majeur, première page, église paroissiale de la Trinité, Peusey-Nancroix, 2 août 1700, archives diocésaines de Moutiers, série 7Y, dossier 4

Y aura un nuage tenté de Cherubins & anges. Le dit nuage argenté  
& graffi le rente En or sauff les nudités & Chevelures, Et au dessus  
du Cornizon à la place du pere Eternel y feront un ange avec  
une trompette son bingé, les ailes & la trompette. Dorez au dessus  
du dome En place du crucifix y feront l'Enfant Jesus Embrassant  
Sa Croix habillé En or & la Croix doré & la nudité & Chevelure  
Coulleur naturelle, Et à Coste dudit dome feront deux grandes  
Statues l'une de sainte Catherine, & l'autre de saint Jean  
= Baptiste leurs habits dorés & leurs reuiches argentés avec  
la lacq fine dessus, Et au deux Contretables adiouctés avec  
deux Costes du Retable feront les Statues de saint Pierre &  
saint Paul leurs habits dorés & les reuiches argentés avec la  
lacq fine dessus. Et dans le vunde des pieds dextro desdites  
Statues sera representé l'Annonciation à demy Relief  
les vestements dorés & les reuiches argentés avec la lacq fine  
dessus, Et tout le reste le feront à la forme dudit dessein tout  
le Relief dudit Retable doré, tous les anges avec leurs ailes  
& linges dorés, toutes les Colomnes & termes dorés Et  
generalement toutes les mollures & ornemens dorés, sauff  
les nudités qui seront Coulleur de Chair & les Cheveux  
Coulleur naturelle, Le fond dudit Retable la ou sera la  
sainte Trinite sera orné Et d'ore Enl'air fin ablaté  
et tout le reste du fond En s'ornant avec son vermy, Item  
à Coste dit que sur tous les endroits qui pourroient estre  
vundes se fera des peintures à forme de pavillions, de plus  
à Coste En cor convenu que lesdits maistres prix factaires  
fourniront generalement tout ce qui il faudra pour la  
Construction dudit Retable lequel ils promettent de veuement  
rendre fait parachevé & receu adicte d'experts soit maistres  
à convenir respectivement d'aujourd'hui En cinq années  
prochaines Venantes à peyne de tous despens & dommages  
& interdicts Et d'obligation de leurs personnes & biens  
présents & aduenirs quelconques qu'ils se constituent  
solldairement tenir, Et ont promis faire ledit maistres  
prix factaires pour & moyennant la somme de cinq mille  
florins monoye de Basjoie à compte de quy le dit  
prix factaires leur ont presentement & reellement donne  
Cinquante deux florins Et le restant promettent ledits







Dessin préparatoire du retable du Saint-Nom de Jésus, église paroissiale Saint-Sigismond, Aime, 5 novembre 1667, archives diocésaines de Moûtiers, série 7Y, dossier 3

Lettre écrite par Charles-Emmanuel III le 6 mars 1767

Citée par le chanoine Rebord, *Visites pastorales du diocèse de Genève-Annecy. 1411-1900*, Annecy, 192, pp. 107 et 108

« Le Roi de Sardaigne, de Chipre et de Jérusalem, etc.

Très cher bien-ami et feal,

Ayant été informés qu'à l'occasion de la Visite pastorale faite par l'Évêque de Genève, son greffier a prétendu exiger, pour dresser le procès-verbal de la dite visite un droit en argent des paroisses soit communautés du diocèse, et que l'on prétend au surplus de soutenir que les communautés doivent fournir aux frais de semblables visites. Nous faisons expédier sur ce sujet deux lettres en date de ce jourd'hui, l'une au dit Évêque et l'autre à notre Sénat de Savoie, dans lesquelles nous leur expliquons nos intentions, suivant la provision déjà émanée du Roi Victor de glorieuse mémoire, mon Père, dont la disposition est conforme aux vrais principes de la discipline de l'Église.

Mais comme la facilité ou connivence des paroissiens pourroit peut-être encore, dans le temps des visites pastorales, donner lieu dans quelques paroisses à des abus contraires à nos déterminations, dont nous voulons l'exacte et pleine exécution ; c'est pour prévenir et empêcher ces abus que Nous vous disons :

1° Que l'exaction du dit prétendu droit pécuniaire pour les actes et procès-verbaux de visite ne doit être regardée que comme abusive, et que le greffier de l'Évêché ne peut absolument rien exiger qu'un salaire modéré pour les extraits des susdits actes, lorsqu'il en sera requis, lequel lui sera païé par ceux qui le lui demanderont pour leur usage en cet intérêt particulier.

2° Que c'est une règle aussi universelle que constante, que les frais de la simple nourriture de l'Évêque et de sa suite, pendant le temps qu'il visite son diocèse, sont à la charge des cures et autres bénéficiés qui reçoivent la visite, sans que les habitants, ni en commun ni en particulier, soient tenus d'y contribuer la moindre chose, à moins que quelques paroissien y voulût contribuer de son plein gré, ou que les bénéficiés prouvent que les paroissiens, ou en particulier ou en commun, aient contracté valablement quelque obligation pour cela.

3° Que quoique par des considérations particulières nous n'ayons pas jugé à propos que l'Avocat Fiscal Général dans notre Sénat de Savoie intente aucune demande par devant le dit Magistrat pour faire rendre les sommes que le greffier de l'évêché de Genève a exigées comme dessus, sur les paroissiens et communautés du dit diocèse, il est cependant de notre intention que dans le cas que le dit greffier n'ait pas encore donné copie des actes de visite aux communautés qui lui ont païé le dit droit pécuniaire, elles puissent l'obtenir sans être obligées de lui païer aucun autre droit ni émolument pour l'expédition de la dite copie.

Turin, le 6 mars 1767.

Signé : EMMANUELE

À l'intendant Général de Savoie.

A. D., Sér. C., XI, 58. »

Réponse de l'évêque, Mgr Biord, le 10 mars 1767

Citée par le chanoine Rebord, *Visites pastorales du diocèse de Genève-Annecy. 1411-1900*, Annecy, 192, pp. 108 et 109

Texte de cette lettre inséré par l'Évêque dans ses *Mémoires* manuscrits, tome I, p. 83

« Je n'ai jamais pensé que les Évêques pussent rien exiger dans les visites au delà de la nourriture convenable pour eux et leur suite, et la façon dont je me suis expliqué dans mon mandement n'a pu laisser aucun doute de mon intention à faire de ce principe la règle invariable de ma conduite. Quand au greffier, le droit ne me paraissait pas, à beaucoup près, aussi clair, pour faire regarder comme illégitime l'exaction du salaire de sa vacation, et il me semblait qu'il avait en sa faveur, non seulement l'usage ancien observé sous mes prédécesseurs, mais encore des motifs pressants d'équité qui avaient sans doute servi de fondement à cet usage. Mais enfin V. M. a décidé ; c'en est assez, et il ne me reste qu'à acquiescer à ses déterminations avec tous le respect que je dois à la sagesse de ses jugements ; j'ose même l'assurer que cette décision ne m'est sensible que par rapport aux suites qui en peuvent résulter, et par la crainte que l'avantage temporel qu'on se propose de procurer aux paroisses ne les mette dans le cas d'en souffrir pour le spirituel.

Il faudra que je dédommage moi-même le greffier de ses peines et de son travail, quoique ce soit une charge inconnue jusqu'ici aux Évêques de Genève. Cependant, pour ne pas manquer à un devoir de mon ministère que je regarde comme le plus essentiel, je tâcherai, soit par la frugalité à laquelle j'ai soin de me réduire, soit par le retranchement de quelques autres bonnes œuvres, quoique d'ailleurs assez nécessaires, de me mettre en état de supporter cette nouvelle dépense. Je souhaite seulement que mes successeurs n'y trouvent pas plus d'obstacles que moi à faire les visites aussi assidûment que l'exigerait le bien des paroisses. Je pense aussi que pour la modérer il me serait loisible de faire rédiger les verbaux des visites par un secrétaire ecclésiastique, comme le font la plupart des évêques, sans être obligé d'y employer le ministère d'un notaire public.

Le même respect qui forme mes sentiments à l'égard de cette première détermination de V. M. s'étend aussi à celle qui concerne les autres frais des visites ; mais je n'en sens pas moins l'impossibilité où seront mes successeurs de fournir à cette dépense quand nombre de curés qui, réduits à la simple portion fort incongrue, et même au-dessous en plusieurs endroits, ne peuvent déjà se soutenir dans un genre de vie des plus étroits qu'au moyen des secours charitables du Clergé – et par rapport à ceux-ci, je ne puis entrevoir qu'un embarras des plus réels, et qui me gênera beaucoup pour une partie des visites qui me restent à faire... »



*Détails du soubassement, retable de saint Antoine, Morgex*



*Soubassement*, détail du retable des Âmes du Purgatoire, église de la trinité, Peisey-Nancroix, Tarentaise



*L'ostension du Saint-Suaire*, détail du retable de Notre-Dame-des-Sept-Douleurs, église de la Trinité, Peisey-Nancroix, Tarentaise



A gauche : *Colonne*, détail du retable du Sacré-Coeur, sanctuaire Notre-Dame-de-laGorge,  
Les Contamines-Montjoie

A droite : *Colonne*, détail du retable de saint Jean-Baptiste, église Notre-Dame-de-  
l'Assomption, Aussois



*Colonne, détail du retable du Rosaire, église Saint-Julien, Villarodin*



*Colonnes, détail du retable de la Vierge, Nus*



*Colonne, détail du retable du Rosaire, église Notre-Dame-de-l'Assomption, Oulx*



*Colonne, détail du retable latéral, église Notre-Dame-de-l'Assomption, Oulx*

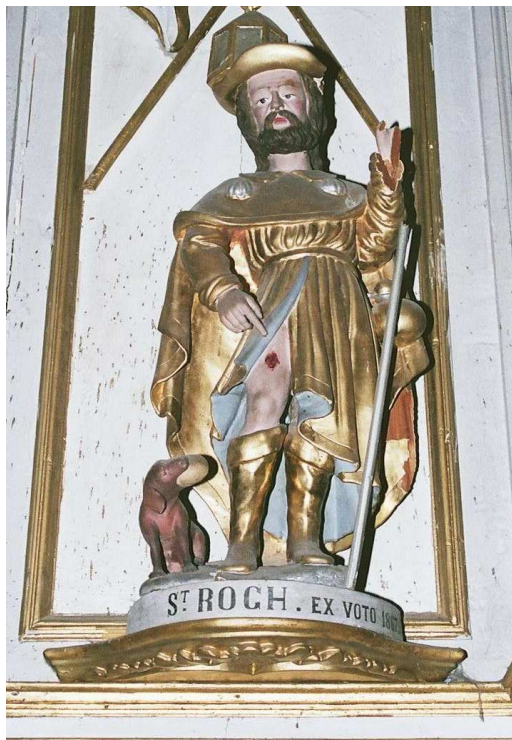


*Figures de Dieu le Père*

- De gauche à droite et de bas en haut :
  - Retable de la Vierge, Antagnod
  - Retable majeur, Saint-Gervais-les-Bains
- Retable majeur, sanctuaire Notre-Dame-de-la-Gorge, Les Contamines-Montjoie
  - Retable de la Vierge, Nus
  - Retable majeur, Quart
- Retable majeur, Sainte-Marie-de-Cuines



- Figures de saint Antoine abbé*
- De gauche à droite et de bas en haut :
  - Retable de saint Antoine abbé, Antagnod
  - Retable de saint Antoine abbé, Issime
  - Retable de saint Antoine abbé, Peisey-Nancroix
  - Retable majeur, Sainte-Marie-de-Cuines
  - Retable de saint Antoine, Morgex



*Figures de saint Roch*

- Retable de saint Joseph, Argentière
- Retable de saint Pierre, Combloux
- Retable du Sacré-Cœur, Issime
- Retable des Âmes du Purgatoire, Peisey-Nancroix



*Adam et Eve*, intérieur de la première chapelle, statues de Tabacchetti et Michele Prestinari, fresques de Francesco Burlazzi, Sacro-Monte de Varallo, 1567



*Ecce Homo*, intérieur de la trente-troisième chapelle, statues de Giovanni d'Enrico, fresques de Pier Francesco Mazzucchelli, Sacro-Monte de Varallo, vers 1600



Façade de l'église paroissiale Saint-Michel, Riva Valdobbia, Valsesia





# SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

## I. Sources

### A. Sources iconographiques : inventaire des retables

Liste des communes, classées par vallées, dont les églises et les sanctuaires possèdent au moins un retable.

#### Beaufortain

Arêches ; Beaufort ; Hauteluce ; Queige ; Villard-sur-Doron

#### Chablais

Abondance ; La-Chapelle-d'Abondance ; Montriond ; Saint-Jean-d'Aulps

#### Faucigny

Arêches ; Argentière ; Chamonix ; Combloux ; Cordon ; Domancy ; Entremont ; Les Contamines-Montjoie ; Les Houches ; Loex ; Megève ; Mont-Saxonnex ; Nancy-sur-Cluses ; Passy ; Peillonex ; Saint-Gervais-les-Bains ; Saint-Martin-sur-Arve ; Saint-Nicolas-de-Véroce ; Servoz

#### Genevois

Anney ; Argonay ; Chaucisse ; Flumet ; Saint-Martin-Bellevue ; Saint-Nicolas-la-Chapelle ; Seythenex ; Thônes

#### Maurienne

Aussois ; Avrieux ; Beaune ; Bessans ; Bramans ; Fontcouverte ; Jarrier ; Lanslevillard ; Le Bourget ; Montaimont ; Montgellafrey ; Orelle ; Sainte-Marie-de-Cuines ; Saint-Martin-la-Porte ; Saint-Sorlin-d'Arves ; Sardières ; Sollières ; Termignon ; Valloire ; Villarodin

#### Tarentaise

Aime ; Bellentre ; Bozel ; Champagny-en-Vanoise ; Doucy ; Feissons-sur-Salins ; Granier ; Hautecour ; Hauteville-Gondon ; La Côte-d'Aime ; La Perrière ; Landry ; Les Allues ; Les Avanchers ; Les Chapelles ; Macôt ; Montvalezan ; Nâves ; Notre-Dame-du-Pré ; Peisey-Nancroix ; Picolard ; Saint-Bon ; Sainte-Foy-en-Tarentaise ; Saint-Jean-de-Belleville ; Saint-Martin-de-Belleville ; Séez ; Tignes ; Val d'Isère ; Valezan ; Villargerel ; Vulmix

#### Val d'Aoste

Antagnod ; Aoste ; Arnad ; Aymavilles ; Brusson ; Challant-Saint-Victor ; Chamois ; Chambave ; Champorcer ; Cogne ; Courmayeur ; Fénis ; Fontainemore ; Gaby ; Gignod ; Gressoney-la-Trinité ; Gressoney-Saint-Jean ; Hône ; Introd ; Issime ; La Salle ; Lillianes ; Morgex ; Nus ; Perloz ; Plout ; Pontboset ; Pont-Suaz ; Pré-Saint-Didier ; Quart ; Rhêmes-Notre-Dame ; Saint-Barthélémy ; Saint-Christophe ; Sarre ; Valpelline ; Verrès ; Villeneuve

#### Val de Suse

Bardonecchia ; Château Beaulard ; Exilles ; Melezet ; Oulx ; Sauze d'Oulx ; Savoulx ; Suse

Val Sesia

Agnona ; Alagna ; Boccioleto ; Borgosesia ; Camasco ; Campertogno ; Cellio ; Cravagliana ; Crevola ; Mollia ; Rastaglione ; Rima ; Rimasco ; Riva Valdobbia ; Roccapietra ; Valduggia ; Valpiana ; Varallo ; Zuccaro

## B. Sources archivistiques

- Archives diocésaines de Tarentaise, Moutiers  
Série 7Y, dossiers 2, 3, 4 et 5 : Villargerel, Aime, prix-faits des retables et divers, Aime et Montgirod

- Archives diocésaines de Maurienne, Saint-Jean-de-Maurienne

- Archives départementales, Chambéry  
Série SA, dossiers 1 à 259 : archives de cours  
Dont SA 14 à 26 (prix-faits concernant le château de Chambéry et divers travaux publics), 162 à 167 (fonds des évêchés : Chambéry, Maurienne, Tarentaise), 207 à 214 (fonds des bénéfiques), 233 à 242 (fonds des matières ecclésiastiques)  
Série SA, dossiers 260 à 473 : section finances  
Dont SA 270 et SA 271 (domaines ecclésiastiques et état des revenus)  
Série B, sous-série 1B : parlement de Chambéry et souverain Sénat de Savoie  
Série E, dépôt, DD 45 : archives communales de Landry  
Série E, dépôt, suppl. 958, DD. 25 : archives communales d'Hauteluce  
Série E, dépôt, suppl. 190 : archives communales des Avanchers  
Série E, dépôt, suppl. 460 et 462, CC. 8 et 10 : archives communales de Rognaix  
Série E, dépôt, suppl. 4384, GG. 1 et 11 : archives communales de Saint-Nicolas-la-Chapelle

- Archives départementales de Haute-Savoie, Annecy  
Série SA, dossier 172 : fonds de l'évêché de Savoie  
Série G, sous-série 1 : évêché de Genève, 1428-1792  
Série G, inventaire 80 : fonds des matières ecclésiastiques, évêché de Genève et archevêché de Tarentaise, 1365-1720  
Série FI : documents iconographiques

- Archives municipales, Annecy  
Série C : administrations provinciales avant la Révolution

- Archives communales vaudoises  
Série A : archives du duché de Savoie saisies par Berne en 1536, archives de couvents vaudois, églises paroissiales, hôpitaux, confréries, seigneurs, familles, communes, inventaires des archives communales (XV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)  
Série B : collection des documents de provenances officielles et privées concernant des communes  
Série D : collection de registres notariés classés par districts et par notaires (1360-1921)

- Archives des états de Turin  
Volume 1 : Ecritures concernans le Duché, et Province de Savoye  
Volume 5 : Province de Chablais  
Volume 9.1 : Duché d'Aoste

Volume 9.2 : Duché d'Aoste (Addiction)  
Volume 27 : Scrittura della Città, e Provincia di Susa  
Volume 79 : Materie Ecclesiastiche Tom. 1  
Volume 79.2 : Materie Ecclesiastiche Tom. 2  
Volume 118 : Traités anciens avec la France, avec les Dauphins, et autres Princes confinans au Duché de Savoie

### C. Sources imprimées

*Catéchisme du Concile de Trente*, 1566, traduction MARBEAU-CHARPENTIER, Saint-Brieuc, 1969, rééd. 1978

AVILER (d'), A.-C., *Cours d'architecture...*, 2 tome, Paris, 1691

BORROMEO, C., *Acta ecclesiae Mediolanensis*, Brescia, 1603

BORROMEO, C., *Instructionum fabricae ecclesiasticae et suppellectilis ecclesiasticae libri duo*, Paris, 1643, *De la construction et de l'ameublement des églises*, Paris, 1855

BORROMEO, F., *De pictura sacra libri duo*, Milan, 1624, *Della pittura sacra*, Pise, 1994

François de SALES, *Traité de l'amour de Dieu*, 1615, introduction et notes par Philippe FERLAY, Paris/Montreal, 1992

François de SALES, *Introduction à la vie dévote*, 1619, texte intégral révisé et présenté par E.-M. LAJEUNIE, Paris, 1995

FURETIERE, A., *Dictionnaire Universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes*, tome III, La Haye et Rotterdam, 1690

GILARDI, G. A., *Riche journal d'un artiste pauvre*, Aubenas, 1998

MOLANUS, J., *De picturis et imaginibus sacris*, Louvain, 1570, *Traité des Saintes Images*, 1996, Paris

PALEOTTI, G., *Archiepiscopale Bononiense*, Rome, 1594

PALEOTTI, G., *De Imaginibus Sacris et profanis*, Ingolstadt, 1594, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, Bologne, 1990

VORAGINE (de), J., *La Légende Dorée*, vers 1255, (traduit du latin par T. de WYZEWA, 1911, rééd. Manecourt, 1998)

## II. Instruments de travail

### A. Dictionnaires

*Dictionnaire de théologie catholique concernant l'exposé des doctrines de la théologie catholique, leurs preuves et leur histoire*, commencé sous la direction de A. VACANT, continué sous celles de E. MANGENOT et de E. AMANN, Paris, 1903 à 1950

*Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, sous la direction des R.R. dom F. CABROL et dom H. LECLERCQ, avec le concours d'H-I. MARROU, Paris, 1907-1953

DROULERS, E., *Dictionnaire des attributs, allégories, emblèmes et symboles*, Turnhout, 1955

GUENEBAULT, M. L. J., *Dictionnaire iconographique des figures, légendes et actes des saints tant de l'Ancienne que de la Nouvelle loi et répertoire alphabétique des attributs qui sont donnés le plus ordinairement aux saints par les artistes, sculpteurs, graveurs, etc.*, Paris, 1850

HEFELE, C-J., et MICHEL, A., *Histoire des Conciles*, tome X, première partie, Paris, 1938

LENOIR, F., et TARDAN-MASQUELIER, Y., (sous la direction de), *Encyclopédie des religions*, 2 volumes, Leck, 2<sup>ème</sup> éd., 2000

LEON-DUFOUR, X. (sous la direction de), *Vocabulaire de théologie biblique*, Paris, 1966

MANNO, A., *Dizionario feudale degli antichi stati continentali della Monarchia di Savoia*, Florence, 1895

TÜCHLE, H., BOUMAN, C-A., et LE BRUN, J., « Réforme et Contre-Réforme », in *Nouvelle histoire de l'Église*, t. III, Paris, 1968

WILLAERT, L., « Après le Concile de Trente. La restauration catholique (1563-1648) », in *Histoire de l'Eglise*, t. XVIII, Paris, 1960

### B. Traités méthodologiques

BECKER, H. S., *Les mondes de l'art*, Californie, 1982, Paris, 2006

BELMONT, N., *Arnold Van Gennep, créateur de l'ethnographie française*, Paris, 1974

CARRIERE, V., *Introduction aux études d'histoire ecclésiastique locale*, Paris, 1940

CERTEAU, R.P. (de), « L'histoire religieuse du XVII<sup>e</sup> siècle. Problèmes de méthode », in *Recherches de Science religieuse*, n° 57, 1969, pp. 231 à 250

CHAUNU, P., *Histoire quantitative, histoire sérielle*, Paris, 1978

DAMISCH, H., « Où en est l'histoire de l'art en France ? », in *Le Débat*, Autour du patrimoine, 65, 1991

HEINICH, Nathalie, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, 2003

WÖLFFLIN, H., *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, 1952

### C. Répertoires et inventaires (archives)

BRUCHET, M., « Répertoire des sources de l'histoire de Savoie », in *Revue des bibliothèques*, Paris, 1935

BAUTIER, R-H., et SORNAY, J., *Les sources de l'histoire économique et sociale du Moyen-Âge, Provence, Comtat-Venaissin, États de la Maison de Savoie*, 3 volumes, Paris, 1968-1974

COLLIARD, L., *L'Archivio Storico delle Valle d'Aoste*, Aoste, 1991

DETRAZ, G., et VIALLET, H., *État sommaire de la série SA et des archives savoyardes de Turin*, Annecy, 1995

PERRET, A., *Guide des archives de la Savoie*, Chambéry, 1980

## III. La Maison de Savoie et les acteurs politiques

### A. Contexte historique

*La Savoie dans l'Europe*, Actes du XXVIII<sup>e</sup> Congrès des Sociétés Savantes de Savoie, Moûtiers, 9-10 septembre 2000

« Lo Stato Sabauda al tempo di Emanuele Filiberto », in *Biblioteca della Società storica subalpina*, t. CVII, CVIII et CIX, Torino, 1928

*Relazioni dello Stato di Savoia negli anni 1574, 1670, 1743, scritte dagli ambasciatori veneti Molini, Bellogno, Foscarini*, Turin, 1830

BARAUDON, A., *La Maison de Savoie et la Triple Alliance (1713-1722)*, Paris, 1896

BERTOLOTTI, D., *Savoie et Piémont*, Paris, n.p

BLANCHARD, R., « Le versant piémontais », in *Les Alpes occidentales*, t. 6, Grenoble, 1954

BRUCHET, M., *La cour de Turin au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, d'après le journal d'un gentilhomme savoisien*, Chambéry, 1894

BRUCHET, M., *L'abolissement des droits féodaux en Savoie*, Annecy, 1908

- BULFERETTI, L., *Assolutismo e mercantilismo nel Piemonte di Carlo Emanuele II (1663-1675)*, Turin, 1953
- CARUTTI, D., *Storia del regno di Vittoria Amedeo II*, Turin, 1856
- CARUTTI, D., *Storia del regno di Carlo Emanuele III*, 2 volumes, Turin, 1859
- CHALLAMEL, A., *Histoire du Piémont et de la Maison de Savoie*, Paris, 1860
- CHIESA, L. (della), *Dell'istoria di Piemonte*, Turin, 1777
- CLARETTA, G., *Storia del regno e dei tempi di Carlo Emanuele II*, 3 volumes, Gênes, 1877-1879
- COSSARD, R., *Storia valdostana dalla preistoria ai giorni nostri*, Aoste, 1986
- COSTA DE BEAUREGARD, J. H., *Mémoires historiques sur la Maison Royale de Savoie et sur les pays soumis à sa domination*, 3 volumes, Turin, 1816, 1 volume, Chambéry, 1888
- CRAMER, L., *La seigneurie de Genève et la Maison de Savoie de 1559 à 1605*, 3 tomes, Genève, 1912-1950
- DEVOS, J. C., « Aspects de l'occupation française en Savoie pendant la guerre de Succession d'Espagne (1703-1712) », in *Actes du 85<sup>e</sup> Congrès national des sociétés savantes*, Section d'histoire moderne et contemporaine, Paris, 1960, pp. 35 à 48
- DULLIN, E., *Les châtelains dans les domaines de la Maison de Savoie en deçà des Alpes*, Grenoble, 1911
- DUPARC, P., *Le comté de Genève, IX<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, Genève, 1955
- FREYMOND, J., *La politique de François I<sup>er</sup> à l'égard de la Savoie*, thèse, Université de Lausanne, dactyl., 1939
- FRUTAZ AMATO, P., *Le fonti per la storia della Valle d'Aosta*, Rome, 1966
- GALLAIS, L., *Histoire de la Savoie et du Piémont*, Tours, 1860
- GALLEANI D'AGLIANO, G., *Memorie storiche sulla guerra del Piemonte dal 1741 al 1747*, Turin, 1840
- GRIBAUDI, D., *Piemonte e Val d'Aosta*, Turin, 1960
- GROS, A., *Histoire de Maurienne*, t. II, « La Maurienne sous les ducs de Savoie », Chambéry, 1946, et t. III, « La Maurienne sous les rois de Sardaigne, de 1718 à la Révolution », Chambéry, 1947
- GUICHENON, S., *Histoire généalogique de la Royale Maison de Savoie*, 2 volumes in-folio, Lyon, 1660, rééd. en 4 volumes, Turin, 1778-1780

HUMBERT, J., « Conquête et occupation de la Savoie sous Louis XIV (1690-1691) », in *Mémoires de l'Académie de Savoie*, t. IX, Chambéry, 1967, pp. 13 à 99

JULES, E., *L'accueil triomphal des rois de Sardaigne*, Veurey, 1996

LEON, P., « Economie et diplomatie : les relations commerciales dauphino-piémontaises au début du XVIII<sup>e</sup> siècle (1700-1730) », in *Cahiers d'histoire*, t.V, fascicule III, Paris, 1960, pp. 277 à 304

MANNO, A. et PROMIS, D. C., *Bibliografia storica degli stati della Monarchia di Savoia*, 10 volumes, Turin, 1884

MARINI, L., *Savoïardi e Piemontesi nello Stato Sabauda (1418-1601)*, t. I, Rome, 1962

MASI, E., *La Monarchia di Savoia*, Florence, 1895

MENABREA, H., *Histoire de la Savoie*, Paris, 1933, réed. Chambéry, 1958

MOUXY DE LOCHE, F. (de), « Les princes de Savoie, rois de Chypre et de Jérusalem », in *Mémoires de l'Académie de Savoie*, t. IX, Chambéry, 1937, pages 29 à 37

PALLIERE, J., *La question des Alpes. Aspects de la question des Alpes Occidentales jusqu'à 1760*, volume II, « De la Savoie au Comté de Nice en 1760 », Montmélian, 2006

PARADIN, G., *Chronique de Savoye*, Genève, 1602

PEROUSE, G., « État de la Savoie à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Documents inédits recueillis aux Archives d'État de Turin », in *Mémoires de la Société Savoisienne d'histoire et d'archéologie*, t. LXIII, 1926, pp. 1 à 60

QUAZZA, R., *La formazione progressiva dello Stato Sabauda. Dalla contea di Savoia al Regno d'Italia*, Turin, 1942

REVEL, E., *La Savoie et la domination espagnole. Guerre de Succession d'Autriche (1742-1749)*, Chambéry, 1925

RICOTTI, E., *Storia della Monarchia piemontese*, Florence, 1861-1869

ROTT, E., *Henri IV, les Suisses et la Haute-Italie. La lutte pour les Alpes*, Paris, 1882

ROUBERT, J., « La seigneurie des archevêques-comtes de Tarentaise du X<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle », in *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et art de Savoie*, 6<sup>e</sup> série, t. 5, 1961, Chambéry, pp. 33 à 237

SAINTE-CROIX, M. (de), *Relazione del Piemonte*, publié et annoté par A. MANNO, Turin, 1877

SAINT-GENIS, V. (de), *Histoire de Savoie*, 3 volumes, Paris, 1868-1869

SEGRE, A., *Carlo II di Savoia, le sue relazioni con Francia e Spagna e le guerre piemontesi dal 1536 al 1545*, Turin, 1902

TIBALDI, T., *La regione d'Aosta attraverso i secoli : studi critici di storia*, 3 volumes, Turin, 1906

WOOLF, S. J., « Sviluppo economico e struttura sociale in Piemonte da Emanuele Filiberto a Carlo Emanuele III », in *Nuova Rivista storica*, Rome, janvier-avril 1962, pp. 1 à 57

ZANOTTO, A., *Storia della Valle d'Aosta*, Aoste, 1968-1979

## B. Les institutions politiques

*Leggi e costituzioni di Sua Maestà. Lois et constitutions de Sa Majesté*, 4 tomes, Torino, 1729 et 1770

BOUDET, J.A., *La vie municipale. Les institutions communales à Chambéry, fin du XVII<sup>e</sup>-début du siècle*, T.E.R., dactyl., Grenoble, 1969

CAPRE, F., *Traité historique de la Chambre des comptes de Savoye*, Lyon, 1662

CIBRARIO, L., *Origine et progressi delle istituzioni della Monarchia di Savoia sino costituzione del regno d'Italia*, Torino, 1854

DUBOIN, A., *Raccolta per ordine di materie delle leggi, editti manifesti, ecc. Pubblicati dal principio dell'anno 1681 sino agli 8 dicembre 1798*, 30 volumes in-folio, Torino, 1818-1869

ESMONIN, E., « Les intendants de Savoie au XVIII<sup>e</sup> siècle », in *Comité des travaux historiques et scientifiques. Actes du 85<sup>e</sup> congrès national des Sociétés Savantes*, Chambéry-Annecy, 1960, Section d'histoire moderne et contemporaine, Paris, 1961, pp. 7 à 34

EXCOFFON, J., *La vie municipale à Aoste de 1708 à 1775*, dactyl., archives de Chambéry, 1971

PALLUEL-GUILLARD, A., *L'administration communale de Chambéry au XVIII<sup>e</sup> siècle, 1713-1792. Le Conseil et les conseillers de ville*, dactyl., archives de Chambéry, 1962

PEROUSE, G., *Les communes et les institutions de l'ancienne Savoie, d'après les archives communales*, Chambéry, 1911

PEVERELLI, E., *Il consiglio di Stato nella monarchia di Savoia dal conte Tommaso Ier...fino ad Emanuele Filiberto*, Rome, 1888

ROSSO, C., *Una burocrazia di antico regime : i segretari di Stato dei duchi di Savoia (1559-1637)*, Turin, 1992

SCLOPIS, F., *Degli Stati generali e d'altre istituzioni politiche del Piemonte e della Savoia saggio storico*, Torino, 1851

TALLONE, A., *Parlamento Sabauda*, 5 volumes, Bologna, 1928-1938

TRUCHET, A. M., *L'intendant de Tarentaise dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, dactyl., archives de Chambéry, 1971

### C. Les souverains et l'art

*De Van Dyck à Bellotto. Splendeurs de Savoie*, Bruxelles, 2009

DIMIER, L., *Les arts de la Maison de Savoie. Réponses du comte Amé d'Oncieu à M. Dimier sur les arts de la Maison de Savoie*, Rome, 1933

HASKELL, F., *Patrons and painters. A study in the relations between italian art and society in the age of the baroque*, Londres, 1980 (*Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, 1991)

MASOERO, M., MAMINO, S., ROSSO, C., *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I*, Florence, 1999

PINTO, S., *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, Turin, 1987

### D. Biographies des ducs et des rois

AMORETTI, G., *Il ducato di Savoia dal 1559 al 1713*, 4 volumes, Turin, 1984-1988

BERGADANI, R., *Carlo-Emanuele I (1562-1630)*, Turin, 1932

TAVEAU, J-H., *Emmanuel-Philibert, duc de Savoie et prince de Piémont*, s.i, 1982

## IV. Aspects géographiques

ALIPRANDI, L. et ALIPRANDI, G., « Les Alpes et les premières cartes – itinéraires au XVI<sup>e</sup> siècle », in *Revue de géographie alpine*, n° 3, Milan, 2002, 8 p.

ALIPRANDI, L. et ALIPRANDI, G., *Les grandes Alpes dans la cartographie, 1482-1885*, 2 volumes, Grenoble, 2005-2007

CASTELNUOVO, E. et GINZBURG, C., « Domination symbolique et géographie artistique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, année 1981, volume 40, numéro 1, pp. 52 à 75

GAMBONI, D., *La géographie artistique*, Berne, 1987

TORRICELLI, G. P., « Traversées alpines, ville et territoire : le paradoxe de la vitesse », in *Revue de géographie alpine*, n° 3, Milan, 2002, 8 p.

## V. Communautés villageoises et paroissiens

### A. Généralités

- BULFERETTI, L., *Agricoltura, industria e commercio in Piemonte nel secolo XVIII*, Turin, 1963
- CHAUNU, P., *La civilisation de l'Europe classique*, Paris, 1966
- CHAUNU, P., *La civilisation de l'Europe des Lumières*, Paris, 1971
- DELUMEAU, J., *La peur en Occident, XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1978
- DELUMEAU, J., *Le péché et la peur, la culpabilisation en Occident*, Paris, 1983
- DENIS, M., et BLAYAU, N., *Le XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1970
- DUBY, G., et WALLON, A. (sous la direction de), *Histoire de la France rurale*, 3 tomes, Paris, 1975
- LEBRUN, F., *Le XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1967
- LEON, P. (sous la direction de), *Histoire économique et sociale du monde*, Paris, 1977-1978
- MEULEAU, M. (sous la direction de), *Le Monde et son histoire*, Paris, 1965-1972
- MOUSNIER, R., LABROUSSE, E., et BOULOISEAU, M., *Le XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1953
- PRATO, G., *La vita economica in Piemonte a mezzo il secolo XVIII*, Turin, 1908

### B. Organisation sociale et vie en communauté

- BELLET, J., « Le col du Mont-Cenis, « porte millénaire des Alpes », bref historique », in *Travaux de la Société d'histoire et d'archéologie de Maurienne*, t. XVII, 1976
- BODINIER, G., *La société et l'argent dans la région de Chambéry dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, T.E.R., dactyl., Grenoble, 1970
- BRECHE, Y., « Ceux qui firent Peisey-Nancroix », in *L'histoire en Savoie*, n° spécial, Société Savoisienne d'Histoire et d'Archéologie, Chambéry, 1982
- BULFERETTI, L., « Les communications entre Turin et Lyon au XVIII<sup>e</sup> siècle », in *Cahiers d'histoire*, Paris, 1960, pp. 329 à 344
- COLLOMB, C., *La mort en Savoie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Centre universitaire de la Savoie, dactyl., Chambéry, 1997

- DAVICO, R., « *Peuple* » et notables (1750-1816). *Essais sur l'Ancien Régime et la Révolution en Piémont*, Paris, 1981
- DAVISO DI CHARVENSOD, M.C., « I pedaggi delle Alpi occidentali nel Medio Evo », in *Miscellanea di storia italiana*, ser IV-V, Torino, 1961
- DEVOS, R., *Vie et traditions populaires savoyardes*, Ecully, 1991
- DURAND, C., *La vie quotidienne en Haute-Maurienne au XVIII<sup>e</sup> siècle*, dactyl., archives de Chambéry, 1971
- GUICHONNET, P., *Histoire et civilisation des Alpes*, Lausanne, 1980, réed. Milan, 1984
- GUTTON, J-P., *La sociabilité villageoise dans l'Ancien Régime*, Paris, 1979
- GUTTON, J-P., *La société et les pauvres en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, 1974
- LEVI, G., *Le pouvoir au village : histoire d'un exorciste dans le Piémont du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1989
- MAISTRE, G. et C., *Colporteurs et marchands savoyards dans l'Europe des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Académie salésienne, Annecy, 1992
- MOUTHON, Fabrice, « Circonscriptions religieuses, territoire et communautés dans les Alpes médiévales (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) : une spécificité montagnarde ? », in *Reti Medievali Rivista*, Florence, juillet-décembre 2006, 18 p.
- NICOLAS, J., « L'émigration des Mauriennais en Espagne en 1767 », in *Congrès des Sociétés savantes de Savoie*, Moûtiers, 1964, pp. 72 à 85
- NICOLAS, J., *Noblesse et bourgeoisie en Savoie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, thèse, université de Paris I, 1976
- NICOLAS, J. et R., *La vie quotidienne en Savoie aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1979
- PEROUSE, G., *Une communauté rurale sous l'Ancien Régime*, Paris, 1904
- PERROUX, M., *La cité de Saint-Jean-de-Maurienne, 1690-1730*, dactyl., archives de Chambéry, 1969
- PLAISANCE, E., « Histoire des Savoyens (des origines à 1860) », in *Mémoires et documents de la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie*, t. XLVIII et XLIX, Chambéry, 1910
- RENEVIER, C., *La vie municipale à Moûtiers dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, T.E.R., dactyl., Grenoble, 1969
- RICCARAND, E., et OMEZZOLI, T., *Sur l'émigration valdôtaine*, Aoste, 1975
- VAN GENNEP, A., *La Savoie*, Voreppe, 1991

VERMALE, F., *Les classes rurales en Savoie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1911

VOVELLE, M., *Mourir autrefois ; attitudes collectives devant la mort aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1974

### C. Culture populaire

ADHEMAR, J., *L'imagerie populaire française*, Paris, 1968

BAKHTINE, M. M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, 1990

BERCE, Y-M., *Fête et révolte. Des mentalités populaires du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1976

BERGERON, L., *Niveaux de culture et groupes sociaux*, Paris, 1967

BOLLEME, G., *Almanachs populaires aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Essai d'histoire sociale*, Paris, 1969

BOLLEME, G., *La Bible bleue. Anthologie d'une littérature « populaire »*, Paris, 1975

COLLIARD, L., *La culture valdôtaine à travers les siècles : précis historique et morceaux choisis*, Aoste, 1965

CUISENIER, J., *L'Art populaire en France. Rayonnement, modèles et sources*, Fribourg, 1975

DAINVILLE, F., « Collèges et fréquentation scolaire au XVII<sup>e</sup> siècle », in *Population*, 1957, pp. 467 à 595

DUPRONT, A., *Les lettres, les sciences, la religion et les arts dans la société française de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1963

GONTHIER, J-F., « Histoire de l'instruction publique avant 1789 dans le département de la Haute-Savoie et dans l'ancien diocèse de Genève », in *Mémoires et documents de l'Académie salésienne*, t. 10, Annecy, 1887, pp. 75 à 172

GROS, A., *L'instruction publique en Maurienne avant la Révolution*, première série, « L'instruction primaire », Saint-Jean-de-Maurienne, 1914, deuxième et troisième série, « L'enseignement secondaire et l'enseignement supérieur », Saint-Jean-de-Maurienne, 1916

LEYDI, S., *Le théâtre populaire dans les Alpes occidentales. Il « Gelindo » e il teatro popolare in Piemonte. Le « Gelindo » et le théâtre populaire au Piémont*, Aoste, 1999

MANDROU, R., *De la culture populaire aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. La bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, 1964 et 1975

MARTIN, H-J., « Culture écrite et culture orale, culture savante et culture populaire dans la France d'Ancien Régime », in *Journal des Savants*, juillet-septembre 1975, octobre-décembre 1975, pp. 225 à 282

MENABREA, H., « La vie intellectuelle et littéraire en Savoie », in *Visages de Savoie*, Paris, 1947, pp. 103 à 142

MUCHEMBLED, R., *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, 1978

MUGNIER, F., *Le théâtre en Savoie*, Paris, 1887

ROCHE, D., *Le Siècle des Lumières en Province. Académies et Académiciens provinciaux : 1660-1719*, thèse, 3 volumes, Université de Paris-Sorbonne, dactyl., 1973

## **VI. Théologie, vie religieuse et Église : le Concile de Trente et la Contre-Réforme**

### A. Le Concile de Trente : historique et décrets

BARBIER DE MONTAULT, Mgr X., *Traité pratique de la construction, de l'ameublement et de la décoration des églises, selon les règles canoniques et les traditions romaines*, 2 tomes, Paris, 1878

BOGGIO, P. C., *La Chiesa e lo stato in Piemonte*, Turin, 1854

BOIRON, S., *La controverse née de la querelle des reliques à l'époque du Concile de Trente*, Paris, 1989

BOULITROP, E., *Histoire de la Réformation en Savoie*, Aix-les-Bains, 1964

CHAUNU, P., *Le Temps des Réformes*, Paris, 1975

COUSINIE, F., *Le peintre chrétien. Théories de l'image religieuse dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, Condé-sur-Noireau, 2001

DAVIDSON, N. Sinclair, *La Contre-Réforme*, Paris, 1989

DEJOB, C., *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les Beaux-Arts chez les peuples catholiques*, Paris, 1884

DELUMEAU, J., *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*, Paris, 1971

DELUMEAU, J., *Naissance et affirmation de la réforme*, Paris, 1988

DELUMEAU, J., *Rassurer et protéger : le sentiment de sécurité dans l'Occident d'autrefois*, Paris, 1989

DERRE, J.-R., GADILLE, J., MONTCLOS, X. (de), PLONGERON, B., (sous la direction de), *Civilisation chrétienne. Approche d'une idéologie, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1975

DICKENS, A.G., *La Contre-Réforme*, Paris, 1969

DUC, J. A., *Histoire de l'Église d'Aoste*, 10 volumes, Saint-Maurice, 1914

JULIA, D., « La Réforme post-tridentine en France d'après les procès-verbaux de visites pastorales », in *La Societa religiosa nell'eta moderna*, Naples, 1973, pp. 311 à 397

LABROT, G., *L'image de Rome : une arme pour la contre-réforme (1534-1677)*, Paris, 1987

PERROUD, M., *Le jansénisme en Savoie*, Chambéry, 1945

PLONGERON, B., *La religion populaire dans l'Occident chrétien : approches historiques*, Paris, 1976

PRAT, J.-M., *Histoire du Concile de Trente*, Lyon/Paris, 1851

SCADUTO, M., *Le missioni di A. Possevino in Piemonte propaganda calvinista e restaurazione cattolica, 1560-1563*, Rome, 1959

## B. Le clergé

BADY, R., *François de Sales*, Paris, 1970

BERGES, A., *Des libertés de l'Église savoyarde et du Gallicanisme du Souverain Sénat de Savoie aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1942

BESSON, J.A., *Mémoires pour l'histoire ecclésiastique des diocèses de Genève, Tarantaise (sic), Aoste et Maurienne et du décanat de Savoie*, Nancy (Annecy), 1759

BILLIET, A., *Mémoires pour servir à l'histoire ecclésiastique du diocèse de Chambéry*, Chambéry, 1865

BONNEFOY, G., *Vie d'Anastase Germonio*, Lyon, 1835

BURNS, M.-P., *Saint François de Sales, Sainte Jeanne de Chantal et la Visitation*, Veyrins, 1983

CROCHON, S., *La réforme pastorale dans le décanat de Savoie d'après les procès-verbaux des visites de Mgr Le Camus (1673-1703)*, T.E.R., dactyl., Grenoble, 1960

DEVOS, R., « Le clergé rural du diocèse de Genève-Annecy sous l'épiscopat de Mgr Rossillon de Bernex (1697-1734) », in *Congrès des Sociétés savantes de Savoie*, Moûtiers, 1964, pp. 111 à 134

GENIN, H., *Niveau de vie du clergé rural tarin dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Congrès des Sociétés savantes de la province de Savoie, Moûtiers, 1964

- GROS, A., *Histoire du diocèse de Maurienne. Des origines à la Révolution*, Chambéry, 1950
- GROS, A., *Hagiologie du diocèse de Maurienne*, Chambéry, 1951
- JULIA, D., « Le prêtre au XVIII<sup>e</sup> siècle. La théologie et les institutions », in *Recherches de science religieuse*, 1970, pp. 521 à 550
- LEVÊQUE, J., *Les franciscains en vallée d'Aoste*, Aoste, 1936
- LOVIE, J., « Le diocèse de Chambéry, Tarentaise et Maurienne », in *Histoire des diocèses de France*, t. XI, Paris, 1979
- LOVIE, J., « Saint François de Sales et nous », in *L'Histoire en Savoie*, n° spécial, septembre 1986
- MILLION, F.-M., *Biographie de Benoit-Théophile de Chevron-Villette (1639-1658)*, Rennes, 1913
- MUGNIER, F., *Les évêques de Genève-Annecy depuis la Réforme (1535-1879)*, Paris, 1888
- MUGNIER, F., « Communication sur des documents relatifs à l'évêché et au chapitre de Maurienne », in *Mémoires et documents de la société savoisienne d'histoire et d'archéologie*, t. XXXII, Chambéry, 1893, pp. LX à LXVII
- PLONGERON, B., *La vie quotidienne du clergé français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1974
- REBORD, C.M., *Visites pastorales du diocèse de Genève-Annecy. 1411-1900*, Annecy, 1921
- REGUIS, F. L., *La voix du pasteur. Discours familiers d'un curé à ses paroissiens, pour tous les dimanches de l'année. Par M. Réguis, curé du diocèse de Gap, ci-devant dans celui d'Auxerre. Deuxième dominicale*, 4 volumes, Paris, 1766, rééd. 1771
- RICHERMOZ, F., et EMPRIN, J.-M., *Tarentasia Christiana. Le diocèse de Tarentaise des origines au Concordat de 1802*, Moûtiers, 1928
- SECRET, B., « Saint François de Sales et les missions à l'intérieur », in *XVII<sup>e</sup> siècle*, n°41, 4<sup>e</sup> trimestre 1958, Paris, pp. 304 à 315

### C. Vie et pratiques religieuses

- ADAM, M., *L'Eucharistie chez les penseurs français du XVII<sup>e</sup> siècle*, Zurich, 2000
- ARIES, P., *Religion populaire et réforme liturgique*, Paris, 1975
- ARMOGATHE, J.-R., « Le catéchisme et l'enseignement populaire du XVIII<sup>e</sup> siècle », in *Images du peuple au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, 1973, pp. 103 à 121

- BERNARD, F., « Les confréries communales du Saint-Esprit, leurs lieux de réunion et leurs activités du X<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle dans la région Savoie-Dauphinée », in *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Savoie*, 6<sup>ème</sup> série, t. 7, Chambéry, 1963, pp. 17 à 79
- BOLARD, L., « Baroque : la Foi en fête », in *Alpes Magazine*, n° 14, Toulouse, mars-avril 1992, 7 p.
- BOULARD, F., et REMY, J., avec la collaboration de DECREUSE, M., *Pratique religieuse urbaine et régions culturelles*, Paris, 1968
- BROCARD, M., « Le culte des saints en Savoie », in *L'histoire en Savoie* n° 42, Chambéry, juin 1976
- BROCARD-PLAUT, M., « Baroque et liturgie en Maurienne et Val de Suse (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) », in *L'histoire en Savoie*, n° 1, Montmélian, septembre 1991, 6 p.
- BROUTIN, P., *La réforme pastorale en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Recherche sur la tradition pastorale après le Concile de Trente*, 2 tomes, Paris, 1956
- BROWN, P., *Le culte des saints : son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, Paris, 1984
- BURLET, J., *Le culte de Dieu, de la Sainte Vierge et des saints en Savoie avant la révolution*, Extraits des mémoires de l'Académie de la Val-d'Isère, t. IX, Chambéry, 1916
- CHAUNU, P., *Église, culture et société : essais sur réforme et contre-réforme*, Paris, 1984
- CHOCHEYRAS, J., *Le théâtre religieux en Savoie au XVI<sup>e</sup> siècle avec des fragments inédits*, Genève, 1971
- CLAERR, C., JACOBS, M.-F. et PERRIN, J., « L'autel et le tabernacle de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle », in *Revue de l'art*, n°71, 1986, pp. 47 à 70
- CORBLET, J., *L'autel chrétien, étude archéologique et liturgique*, Bruges, 1883
- CORBLET, J., *Histoire dogmatique, liturgique et archéologique du Saint Sacrement de l'Eucharistie*, tome 2, Paris, Bruxelles, Genève, 1885
- DECHAVASSINE, M., « La Savoie émigrante et missionnaire », in *Mémorial de Savoie*, Chambéry-Annecy, 1960, pp. 393 à 433
- DELUMEAU, J., « Les mentalités religieuses saisies à travers les farces, les sotties et les sermons joyeux (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles) », in *Actes du 99<sup>o</sup> Congrès national des Sociétés savantes*, Paris, 1977, pp. 181 à 195
- DELUMEAU, J., « Les réformateurs et la superstition », in *Actes du colloque sur Coligny*, Paris, 1974, pp. 451 à 487 et 518 à 524
- DEVOS, R., et GROSPERRIN, B., *La Savoie de la Réforme à la Révolution française*, Rennes, 1985

DUPARC, P., « Confréries du Saint-Esprit et communautés d'habitants », in *Revue de Savoie*, Chambéry, 4<sup>ème</sup> trimestre 1953, pp. 275 à 284

GROSPERRIN, B., « La Réforme catholique en Savoie », in *L'Histoire en Savoie*, n° 75, Chambéry, 1984

HARDY, G., « L'administration des paroisses au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les réparations des bâtiments ecclésiastiques », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Paris, 1911, pp. 5 à 23

HENRY, J. M., *Histoire populaire religieuse et civile de la Vallée d'Aoste*, 2 volumes, Aoste, 1959

HUDRY, M., *Les confréries religieuses dans l'archidiocèse de Tarentaise du XVII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles*, Actes du 100<sup>e</sup> congrès national des sociétés savantes, Paris, 1977, 15 p.

HUDRY, M., *Vie rurale et pratiques religieuses*, Congrès des sociétés savantes de la province de Savoie, Moûtiers, 1964, 6 p.

JACCOD, M., *La vie religieuse dans le Haut Val d'Aoste en 1786*, dactyl., archives de Chambéry, 1972

JULIEN, P., « L'édifice religieux : lieu de pouvoir, pouvoir du lieu », in *Rives nord-méditerranéennes*, L'édifice religieux : lieu de pouvoir, pouvoir du lieu, [En ligne], mis en ligne le : 13 février 2004. URL : <http://rives.revues.org/document59.html>

LACROIX, B., et BOGLIONI, P., *Les religions populaires. Colloque international*, Québec, 1972

LADAME, J., *Les saints de la piété populaire*, Paris, 1985

LE BRAS, G., *L'Église et le village*, Paris, 1976

MAITRE, J., « Religion populaire et populations religieuses », in *Cahiers internationaux de sociologie*, Paris, juillet-décembre 1959, pp. 95 à 120

MANDROU, R., « Spiritualité et pratique catholique au XVII<sup>e</sup> siècle », in *Annales E.S.C.*, n°1, 1961, pp. 136 à 146

PANNET, R., *Le catholicisme populaire*, Paris, 1974

PEROUSE, G., « Les paroisses rurales d'un diocèse de Savoie au XVII<sup>e</sup> siècle. L'archevêché de Tarentaise », in *Bibliothèque d'histoire de l'Église de France*, Paris, n.d.

PERRIN, J. et VASCO ROCCA, S., (dir.), *Thesaurus des objets religieux : meubles, objets, linges, vêtements et instruments de musique du culte catholique romain*, Paris, 1999

PLONGERON, B. et PANNET, R., (sous la direction de), *Le Christianisme populaire*, Paris, 1976

VAN GENNEP, A., *Le culte populaire des saints en Savoie*, Paris, 1973

VAN GENNEP, A., «La piété populaire de 1610 à nos jours », in 99<sup>ème</sup> congrès national des Sociétés savantes, Paris, 1976

VOVELLE, M., « La religion populaire : problèmes et méthodes », in *Le monde alpin et rhodanien*, n° 1-4, Grenoble, 1977

#### D. Iconographie

ANDRE, J-F., *Histoire de saint Roch*, Carpentras, 1854

ARIES, P., *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Age à nos jours*, Paris, 1975

ARIES, P., *Images de l'homme devant la mort*, Tours, 1984

BESSODES, M., *Saint Roch : histoire et légendes*, Turin/Rome, 1931

BOURGEOIS, H., *Les saints et les animaux*, Montrevel en Bressel, 1987

BOUYER, L., *La vie de saint Antoine*, Paris, 1950

BREYNAT, G., *Saint Joseph, père vierge de Jésus*, Paris, 1939

BROCARD-PLAUT, M., « Iconographie comparée du Rosaire en Maurienne et en Tarentaise aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », in *Congrès des Sociétés savantes de Savoie*, Chambéry, 1982, p. 303

BRUCKBERGER, R. L., *Marie-Madeleine*, Paris, 1952

BUZY, D., *Saint Jean-Baptiste*, Paris, 1922

CAHIER, Ch., *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*, 2 tomes, Paris, 1867

CATTIN, Y., et FAURE, Ph., *Les anges et leur image au Moyen-Age*, Orléans, 1999

CHIFFLOT, T. G., et CAPELLADES, M. R., *La Bible, l'imagination et les images*, Paris, 1965

CHOCHEYRAS, J., et RUNNALS, G., *La vie de Marie Magdaleine*, Genève, 1986

CLUNY, R., *L'Église agit par ses saints*, Paris, 1962

COURSAULT, R., *Sainte Catherine d'Alexandrie : le mythe et la tradition*, Paris, 1984

DAGOGNET, F., *Écriture et Iconographie*, Paris, 1973

- DIDRON, A., *Manuel d'Iconographie chrétienne, grecque et latine*, avec une introduction et des notes, traduit du manuscrit byzantin, le « Guide de la peinture », par DURAND, P., Paris, 1845
- DUC, P-E, *Culte de saint Grat, évêque et patron du diocèse d'Aoste*, Turin/Aoste, 1896
- ELIADE, M., *Images et symboles*, Paris, 1979
- EMPRIN, M-J., *Le culte de saint Joseph dans l'archidiocèse de Tarentaise*, Montpellier, 1927
- GERVAISE, M., *La vie de saint Martin, évêque de Tours*, Tours, 1699
- GIARD, M.E., *Les saints patrons, leur vie, leurs attributs, leurs patronages*, Paris, 1960
- GONTHIER, J-F, *Vie de saint Guérin, évêque de Sion (1065-1150)*, Annecy, 1896
- GORRE, A., La dévotion populaire à saint Antoine abbé en Maurienne, in *Société d'histoire et d'archéologie de Maurienne*, S. II, t. IX, 2<sup>ème</sup> livre, 1942, pp. 313 à 322
- GRUBB, N., *Angels in art*, New York, 1995, (*Figures d'anges, messagers célestes à travers les arts*, trad. par Janine HERSCHER et Florence AUSTIN, Paris, 1995)
- HUNTER, A. M., *Saint Jean, témoin de Jésus dans l'histoire*, Paris, 1970
- MÂLE, E., *Les saints compagnons du Christ*, Paris, 1958
- MÂLE, E., *L'Art religieux de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, du XVII<sup>e</sup> siècle et du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1961
- MÂLE, E., *L'Art religieux de la fin du Moyen-Âge en France*, Paris, 1969
- MASSE, D., *Jean-Baptiste et Jean, le disciple aimé et l'apôtre*, Paris, 1929
- MECHIN, C., *Saint Nicolas, fêtes et traditions populaires d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, 1978
- MENOZZI, D., *Les images. L'Église et les arts visuels*, Paris, 1991
- MOMBEITIUS, B., *La légende de sainte Catherine d'Alexandrie*, Gemblomy, 1943
- MOREL, R., *L'annonciateur : la vie de saint Jean-Baptiste*, Paris, 1942
- PANOFSKY, E., *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, 1996
- PITANGUE, F., *Nouvelle contribution à l'étude de la vie authentique, de l'histoire et des légendes de Mgr saint Roch*, Montpellier, 1984
- REAU, L., *Iconographie de l'art chrétien*, 6 volumes, Paris, 1958
- RUFFIN, J., *Vie de saint Guérin*, Annecy, 1872

SAUVY, A., *Le miroir du cœur. Quatre siècles d'images savantes et populaires*, Paris, 1989

SAINT-JOSEPH (de), C., *La vie de sainte Barbe, vierge, martyre, et son petit office*, Épinal, 1823

THOBY, P., *Le Crucifix, des origines au Concile de Trente*, Nantes, 1959

## **VII. Le contexte artistique : modèles et sources d'influences**

### **A. Généralités sur l'art baroque**

*Art in Italy, 1600-1700*, Détroit, 1965

*Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici : « Retorica e Barocco »*, Rome, 1955

*Piété baroque en Luxembourg*, exposition, Bastogne, 1995

ALEWYN, R., *L'univers du baroque*, Paris, 1964

ALEWYN, R., *Das grosse Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, Munich, 1989

ALPERS, S., *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Cologne, 1985

ARGAN, G.C., *L'Europe des capitales (1600-1700)*, Genève, 1964

BAUER, H., *Barock. Kunst einer Epoche*, Berlin, 1992

BAZIN, G., *Classique, baroque et rococo*, Paris, 1965

BAZIN, G., *Destins du baroque*, Paris, 1968

BUSCH, H. L. B., *Baukunst des Barok in Europa*, 4<sup>ème</sup> édition, Francfort, 1966

CARPENTRAT, P., *Le mirage baroque*, Paris, 1954

CATTANI, G., *Baroque et rococo*, Grenoble, 1973

CROCE, B., *Der Begriff des Barock. Die Gegenreformation. Zwei Essays*, Zurich, 1925

D'ORS, E., *Du baroque*, Paris, 1935, rééd. 1968

FRANCASTEL, P., « La Contre-Réforme et les arts en Italie à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle », in *A travers l'art italien du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1949

GRISERI, A., *Le metamorfosi del barocco*, Turin, 1967

- GROCE, B., *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, 1929
- KRAPF, M., et KERN, M., *Triumph der Phantasie*, Vienne, 1998
- KURZ, O., « Barocco : storia di una parola », in *Lettere Italiane*, XII, 1960
- LEES-MILNE, J., *Baroque in Italie*, Londres, 1959
- MANDROU, R., *Le baroque européen : mentalité pathétique et révolution sociale*, Paris, 1960
- MRAZEK, W., *Ikonomie der barocken Deckenmalerei*, IX, Vienne, 1956
- PIGLER, A., *Barockthemen*, Budapest, 1956, réed. New-York, 1971
- TAPIE, V-L., *Baroque et classicisme*, Paris, 1957, réed. 1972
- TINTELNOT, H., *Barocktheater und barocke Kunst*, Berlin, 1929
- VANUXEM, J., « L'art baroque », in *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de l'art*, t. 3, Paris, 1965
- WEISBACH, W., *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin, 1921
- WITTKOWER, R., *Art and architecture in Italy*, Baltimore, 1958, *Art et architecture en Italie, 1600-1750. L'âge du baroque*, Milan, 1991
- WÖLFLINN, H., *Renaissance et baroque*, Paris, 1967

## B. Peinture et sculpture

- L'art baroque à Lyon (1622-1738), catalogue de l'exposition*, Centre régional de recherche et de documentation pédagogique, Lyon, 1972
- FALDI, I., *La scultura barocca in Italia*, 1958
- GAUTHIER, M-M., « Le principe de l'imitation », in *Revue de l'art*, n° 21, Paris, 1973, pp. 13 à 16
- POPE-HENNESSY, J. W., *Italian high renaissance and baroque sculpture*, Londres, 1963
- TEYSSEDE, B., *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, 1965

## C. Gravure

- ADHEMAR, J., *L'estampe française*, 2 volumes, Paris, 1944

ADHEMAR, J., *La gravure originale au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1963

BERGIER, J-E., *La gravure, les procédés, l'histoire*, Paris, 1963

## VIII. Les retables

### A. Généralités

BARRAL, J., *Image sacrée, le retable, reprise en compte et réutilisation personnelle : proposition plastique dans une représentation du corps imaginaire et proposition d'une redéfinition du statut de l'image du sacré*, thèse, Université de Paris I, 1986, publiée sous le titre *Image sacrée, le retable : reprise en compte et réutilisation personnelle*, Lille, 1988

DERVEAUX VAN USSEL, G., *Retables en bois*, Bruxelles, 1977

LIMENTANI VIRDIS, C., *Retables : l'âge gothique et la Renaissance*, Paris, 2001

RECHT, R., « L'art du bois : le retable sculpté ou le gothique finissant », in *Revue d'Alsace*, n°108, 1982, pp. 45 à 50

### B. Les retables en Europe

*Fragments de retables brabançons des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles conservés au musée Curtius à Liège*, Musée Curtius, Liège, Belgique, 1965

*Les premiers retables (XII<sup>e</sup>-début du XV<sup>e</sup> siècle) : une mise en scène du sacré*, Musée du Louvre, Paris, 10 avril au 6 juillet 2009

*Regards sur les retables*, Actes du colloque de l'association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France, Saint-Etienne, 2004

*Retables en terre cuite des Pays-Bas (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles) : étude stylistique et technologique (22 octobre-7 novembre 1992)*, Université libre de Bruxelles, section histoire de l'art et archéologie, Bruxelles, 1992

BAZIN, G., *Morphologie du retable portugais*, Lisbonne, 1953

BEAUCHAMP, P. (de), *L'art religieux dans les Alpes Maritimes : architecture religieuse, peintures murales et retables*, Aix-en-Provence, 1990, rééd. 1993

BLANC, M., *Retables : la collection du Musée des Arts décoratifs*, Musée des Arts décoratifs (Paris), Réunion des Musées nationaux, Paris, 1998

BORCHGRAVE D'ALTENA, J. (de), *Les retables brabançons, 1450-1550*, Bruxelles, 1942, rééd. 1943

- BORCHGRAVE D'ALTENA, J. (de), *Retables en bois du Hainaut*, Charleroi, 1968
- BORDAZ, O., *Recherches sur quelques retables du Haut-Armagnac*, Paris, 1969, rééd. 1975
- BOUYSSOU, L., *Retables de Haute-Auvergne : XVII-XIX<sup>e</sup> siècles*, Nonette, 1991
- CARBONELL-LAMOTHE, Y., *Les retables sculptés du diocèse d'Elne, 1643-1697*, thèse, université de Toulouse, 1971
- CASSAGNES, S., et AMELOT, F., *Retables et décors baroques en Corrèze : exposition (église de Naves, 23 juin-15 septembre 1989)*, Egletons, 1989
- CHASTEL, A., *La pala ou le retable italien des origines à 1500*, Paris, 1993
- COUSINIE, F., *Maîtres-autels et retables parisiens (1610-1660) : pratiques religieuses et expériences artistiques dans le Paris du XVII<sup>e</sup> siècle*, thèse, université de Paris IV, 1996, publiée à Lille, 1997
- CORBEL, B., PEIRE, J. F., SOULA, C. et ROQUES, P., *L'art des retables de la vallée d'Aure et du Louron (Hautes-Pyrénées)*, Toulouse, 1998
- CORTADE, E., *Retables baroques du Roussillon*, Paris, 1973
- DUBOIS, P., *Note sur les retables flamands des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles de l'Oise et de la Somme*, Abbeville, 1907
- ERAUD, D., MAYNARD (de), D. et SALBERT, J., *Retables de la Mayenne*, Paris, 1990, rééd. 1991
- FINET, N., *L'évolution du retable siennois, 1215-1348 : recherches constructives*, thèse, université de Paris I, 1989
- FOURCADE, C., *Retables basques des diocèses de Bayonne et d'Oloron*, Hendaye, 1998
- GORGEU, A., *Le culte des saints et les dévotions en Bretagne d'après l'iconographie des retables*, D.E.S, Paris, 1961
- GRUYER, P., *Retables et jubés bretons*, Paris, 1927
- HALGOÛET, H. (du), « Les retables de chevet aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », in *Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Bretagne*, t. XXVII, Rennes, 1947, 16 p.
- HECK, C., *Le retable d'Issenheim et la sculpture au nord des Alpes à la fin du Moyen-Age : actes du colloque de Colmar (2-3 novembre 1987)*, Colmar, 1989
- KALINOWSKI, K., *Theater and mysticism : baroque sculpture between West and East*, catalogue de l'exposition du National Museum in Pozna'n, juin-août 1993, Pozna'n, 1993
- LAGET, P. L., DAPVRIL, P., THIBAUT, P., BRUGGE, M., *Églises et retables des Flandres*, Inventaire général SPADEM : association Christophe Dieudonné, Lille, 1993

LASFARGUES, Y., *A propos des retables du Lot : retable et liturgie*, Actes du XXII<sup>e</sup> Congrès d'Études Régionales, Figeac, 2-4 juin 1967 (non paginé)

LEROY, F., *Recherches sur les types de retables siennois au cours du XIV<sup>e</sup> siècle : étude des formes d'encadrement et de représentation*, thèse, université de Paris I, 1991

MALOUBIER-TOURNIER, P., « Les retables du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle en Ille-et-Vilaine », in *Annales de Bretagne*, t. LXIX, Rennes, 1962, p. 93-152

MENARD, M., *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, thèse, université de Paris IV, 1978, rééd. 1980, Paris

MESURET, R., *Les formes et les techniques des retables commandés dans les ateliers de peinture de Toulouse : de 1384 à 1597*, Toulouse, 1956

NIEUWDORP, H. M. J., *Les retables anversois, XV<sup>e</sup>- XVI<sup>e</sup> siècles (exposition, cathédrale d'Anvers, 26 mai-3 octobre 1993)*, Antwerpen, 1993

PARDAILHE-GALABRUN, A., « Gravures et retables aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », in *Études européennes* (Mélanges offerts à Victor Lucien Tapié), Paris, 1973, pp. 53 à 64

POUGHEOL, J., *Répertoire des autels et retables du Calvados, XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Rouen, 1973

RESSORT, C., et BEGUIN, S. M., *Retables italiens du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle (exposition, Paris, musée du Louvre, 14 octobre 1977-15 janvier 1978)*, Paris, 1978

SALBERT, Jacques, *Les ateliers de retableurs lavallois aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Etudes historique et artistique*, thèse de 3<sup>ème</sup> cycle, Université de Rennes 2, dactyl., 1972

SCHIAVI, M., *Les retables de la vallée de l'Eure du diocèse d'Évreux*, Paris, 1975

SOBRE, J. B., *Behind the altar table : the development of the painted retable in Spain : 1350-1500*, Columbia, 1989

SOUKOVATOFF, S., *A la découverte des retables tarnais*, Albi, 1992

STRATTON, S., *Spanish polychrome sculpture 1500-1800 in United States collections*, Spanish Institute, New-York, 1993

SZMYDKI, R., *Retables anversois en Pologne : contribution à l'étude des rapports artistiques entre les anciens Pays-Bas méridionaux et la région de Gda'nsk au début du XVI<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1986

TAPIE, V-L., *Retables baroques de Bretagne et spiritualité au XVII<sup>e</sup> siècle : étude sémiographique et religieuse*, Paris, 1972

TOLLON, B., *Les retables sculptés en Roussillon et en Cerdagne française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, thèse, université de Toulouse 2, 1972

VAN OS, H.W., *Sieneese altarpieces, 1215-1460 : form, content, function*, Groningen, 1984

VOVELLE, G., et VOVILLE, M., *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence d'après les autels des âmes du Purgatoire*, Paris, 1970

WALICKI, M., *La peinture d'autels et de retables en Pologne au temps des Jagellons*, Paris, 1937

### C. Les techniques de réalisation

*Principes d'analyse scientifique. La sculpture. Méthode et vocabulaire*, Paris, 1978

## **IX. Les artistes et l'art en Piémont-Savoie**

### A. Généralités sur l'art des États de la Maison de Savoie

BAUDI DI VESME, A., « L'arte negli stati sabaudi », in *Atti d. Società Piemontese di archeologia e belle arti*, Turin, 1932

BELLET, J., « L'art religieux de la Haute-Maurienne », in *Société d'histoire et d'archéologie de Maurienne*, tome XV, Saint-Jean-de-Maurienne, 1964, pp. 94 à 104

BAUDI DI VESME, A., *L'arte in Piemonte dal XII al XIX secolo*, 4 volumes, Turin, 1982

CARBONERI, N., « Il barocco piemontese », in *Barocco europeo, Barocco italiano, Barocco Salentino*, Lecce, 1971, pp. 281 à 287

CASTELNUOVO, E., *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna, 1773-1861*, 3 volumes, Turin, 1980

CERCLET, D., *Art religieux des vallées de Savoie : approche anthropologique*, Chambéry-Montmélián, 1994

CHAVOUTIER, L. et AUBERT, J., « La Savoie baroque », in *L'histoire en Savoie*, n° spécial, Société Savoisiennne d'Histoire et d'Archéologie, Chambéry, 1980

CLARETTA, G., *I Reali di Savoia Munifici fautori delle Arti. Contributo alla Storia Artistica del Piemonte del sec. XVIII*, Turin, 1893

DUFURNET, P., *L'art populaire en Savoie*, Le Puy en Velay, 1981

HUDRY, M., « En Tarentaise sur les routes du baroque », in *Cahiers de l'Alpe*, Chambéry, 1971, 2 p.

LETHENET, F., « L'art baroque en Savoie », in *Alpes vertes*, n° 5, Chambéry, 1992

MALLE, L., *Le arti figurative in Piemonte*, Turin, 1962-1963

MALLE, L., VIALLE FERRERO, M. et BARGONI, A., *Città di Torino. Mostra del Barocco piemontese. Palazzo Madama, Palazzo Reale, Palazzina di Stupinigi (22 giugno-10 novembre 1963. Catalogo a cura di Vittorio Viale*, Turin, 1963

OURSEL, R., *Art en Savoie*, Annecy, 1975

OURSEL, R., *L'art populaire baroque en Savoie*, Annecy, 1955

OURSEL, R., « L'art religieux en Savoie », in *Revue Savoisiennne*, 1-2, Annecy, 1950, 7 p.

PAROLETTI, M., *Turin et ses curiosités ou Description historique de tout ce que cette capitale offre de remarquable dans ses monuments, ses édifices et ses environs*, Turin, 1819

PEYRE, D. (sous la direction de), *Savoie baroque*, Bologne, 1998

ROGGERO BARDELLI, C., « La Torino barocca di Juvarra », in *Storia illustrata di Torino*, III, Milan, 1992

ROMANO, G., *Figure del Barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province*, Turin, 1988

ROMANO, G., *Torino 1675-1699. Strategie e conflitti del barocco*, Turin, 1993

TESTORI, G., *Manieristi piemontesi e lombardi del'600*, Milan, 1967

VIALE, V., *Mostra del barocco piemontese. Catalogo*, 3 volumes, Turin, 1963

## B. Églises et chapelles

AMBURINI, L., *Le chiese di Torino dal rinascimento al barocco*, Turin, 1968

BELLET, J., « La cathédrale de Saint-Jean-de-Maurienne et les sculptures du XV<sup>e</sup> siècle », in *Annesci*, n° 21, Annecy, 1978

BELLINI, A., « Alcune precisazioni e notizie inedite sull'altare juvariano delle S. Capella di Chambéry », in *Bolletino della Societa piemontese di archeologia e belle arti*, Turin, 1975, pages 57 à 68

BERNARDI, M., *Il Sacro Monte di Varallo*, Turin, 1960

BERNARDI FERRERO, D. (de), « La cathédrale de Turin et la chapelle du Saint-Suaire », in *Congrès archéologique du Piémont*, Paris, 1977-1978, pages 117 à 125

BERTHIER, B. et BERTHIER, B., *Notre-Dame des Vernettes*, Ingersheim, 1993

BOURGEOIS, S., *Bessans, village d'art en Haute-Maurienne*, Chambéry, 1976

BRUNOD, E., *Bassa valle e valli laterali. Catalogo degli enti e degli edifici di culto e delle opere di arte sacra della bassa valle e delle valli laterali*, 3 volumes, Aoste, 1985-1990

BRUNOD, E., *Catalogo degli enti e degli edifici di culto e delle opere di arte sacra nella Diocesi e Commune di Aosta*, Quart, 1981

DA COSTA, A. et F., *Eglises et retables baroques de Savoie*, Montmélian, 2001

DELALONDE, M., *L'église de Saint-Nicolas-la-Chapelle. L'église de Chaucisse*, Annecy, 1982

DOMAINE, J., *Le cappelle delle diocesi di Aosta*, Aoste, 1987

GALLONI, P., *Il Sacro Monte di Varallo*, Varallo, 1909-1914

GILLET, L., *Dans les montagnes sacrées. Orta. Varallo. Varese*, Paris, 1928

GORRE, A., « Bramans », in *Société d'histoire et d'archéologie de Maurienne*, S.II, t. IV, 1<sup>er</sup> livre, Saint-Jean-de-Maurienne, 1904, pp. 34 à 39

HUDRY, M., *Un sanctuaire marial dans les Alpes de Savoie : Notre-Dame-de-la-Vie à Saint-Martin-de-Belleville*, Moûtiers, 1954, 63 p.

MILLERET, R., BOCHET, C., « Sollières-Sardières, splendeur de l'art baroque montagnard », in *Société d'histoire et d'archéologie de Maurienne*, S. II, t. XXIII, Saint-Jean-de-Maurienne, 1988, 83 p.

MOCCAGATA, V., « L'église des Saints Martyrs de Turin », in *Congrès archéologique du Piémont*, Paris, 1977-1978, pp. 42 à 49

ORLANDONI, B., *La chiesa di San Francesco in Aosta*, Aoste-Turin, 1986

RAVIER, A., *Notre-Dame des Vernettes*, Lyon, 1983

RICHERMOZ, F., *Monographie de la paroisse de Peisey*, Moûtiers, 1909

ROQUES, R., « Les chapelles des Alpes occidentales », in *Actes du Congrès des sociétés savantes de Savoie*, Nice, 1965, 7 p.

SESIA, D., « Turin. La basilique de Superga. », in *Congrès archéologique du Piémont*, Paris, 1977-1978, pp. 140 à 146

### C. Les retables

BERGERI, J-P., « Essai de lecture d'un retable majeur d'Hauteville-Gondon », in *Tarentasia Christiana*, n°5, Moûtiers, 1 p.

- BORREL, E-L., « Les retables en bois sculptés de la chapelle de Notre-Dame-de-la-Vie à Saint-Martin-de-Belleville (Savoie) », in *Mémoires et documents de l'Académie de la Val d'Isère*, volume 5, Moûtiers, 1889, pp. 481 à 488
- FRITSCH, R., « La nature dans l'ornement des retables tarins », in *Bulletin de la société d'histoire naturelle de la Savoie*, n° 96, Chambéry, 1978, 37 p.
- GAILLARD, E., « Le trésor de la Savoie. Le retable de l'église de Peisey », in *Revue de Savoie*, Annecy, 1943, pp. 187 à 189
- HUDRY, M., « Les retables baroques de Savoie », in *L'œil*, n° 144, Chambéry, septembre 1992, 7 p.
- HUDRY, M., « Pour la visite d'un retable », in *Tarentasia Christiana*, n°5, Moûtiers, 1 p.
- HUDRY, M., *En Tarentaise sur les chemins du baroque*, Bologne, 1999
- LEROY, M. et MONTLEAU, G. (de), *En Beaufortain et Val d'Arly sur les chemins du baroque*, Bologne, 1999
- MARTARESCHE, A., *Un patrimoine savoyard : contribution à l'architecture et à l'iconographie tarine (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, mémoire de maîtrise, Université de Lyon, dactyl., 1997
- MICHEL, C., « Les retables du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles dans les églises et les chapelles de la Haute-Tarentaise », in *Actes du 85<sup>e</sup> congrès national des Sociétés Savantes*, Paris, 1962
- MILLERET, R., « L'église de Termignon, ses retables, leurs sculpteurs », in *Société d'histoire et d'archéologie de Maurienne*, S. II, t. XXI, Saint-Jean-de-Maurienne, 1984, p. 57 à 76
- MONERY, J-P., *Les retables du Faucigny aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, thèse, Université de Grenoble II, dactyl., 1975
- PEYRE, D. (sous la direction de), *En Maurienne sur les chemins du baroque*, Bologne, 2001
- ROBBE, M-A., *Les retables de bois sculpté en Tarentaise aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Chambéry, 1939
- ROBBE, M-A., « Les retables de Tarentaise », in *Revue de Savoie*, Chambéry, 1941, 5 p.
- ROULIER, F., LEJAY, B. et VIDALIE, D., *Un art retrouvé. Voies d'approche*, Marseille, 2001
- ROULIER, F., LEJAY, B. et VIDALIE, D., *Un art retrouvé. Le Faucigny*, Marseille, 2002
- ROULIER, F., LEJAY, B. et VIDALIE, D., *Un art retrouvé. Chablais et Genevois*, Marseille, 2002

## D. Les artistes

« Les Dufour, peintres du baroque en Maurienne et Piémont », in *Rubrique des patrimoines de Savoie*, n° 2, Chambéry, novembre 1998

BERTON, R., « Deux sculpteurs de Savoie en Val d'Aoste : Jean Vionin de Samoëns et Jean de Seytroux », in *Revue de Savoie*, Annecy, 1955, pp. 28 à 30

BOURGEOIS, S., « Les sculpteurs bessanais dans la vallée d'Avérole », in *Revue de Savoie*, Annecy, 3<sup>ème</sup> trimestre 1958, pp. 217 à 222

BOURGEOIS, S., « Jean Clappier, maître de la sculpture bessanaise. Les dernières œuvres. », in *Bulletin des Amis du parc national de la Vanoise*, n° 2, Chambéry, 1983, pp. 10 et 11

BOURGEOIS, S., « Jean Clappier et les mystères du Rosaire à Lanslevillard », in *Bulletin des Amis du parc national de la Vanoise*, n° 26, Chambéry, 1983, pp. 9 à 11

CLARETTA, G., *Il pittore Federigo Zuccaro nel suo soggiorno in Piemonte e alla corte di Savoia (1605-1607) secondo il suo « Passaggio per l'Italia »*, Turin, 1895

DUFOUR, A. et RABUT, P., « Les peintres et les peintures en Savoie du XIV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Mémoires et Documents de la Société Savoisienne d'Histoire et d'Archéologie*, t. XII, Chambéry, 1870, et t. XV, Chambéry, 1876

DUFOUR, A. et RABUT, P., « Les sculptures et les sculpteurs en Savoie du XIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Mémoires et Documents de la Société Savoisienne d'Histoire et d'Archéologie*, t. XIV, Chambéry, 1873

EMPRIN, M-J., « Les peintres et les sculpteurs de Tarentaise », in *Mémoires et Documents de l'Académie de la Val d'Isère*, t. VIII, nouvelle série, Annecy, 1931

GRISERI, A. et ROMANO, G., *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, Turin, 1989

GRITELLA, G., *Filippo Juvarra : l'architettura*, 2 volumes, Modène, 1992

HUDRY, M., « Jacques Clérant, sculpteur sur bois », in *Cahiers du Vieux Conflans*, Albertville, 1968, 12 p.

KICHENAMA, S., *Les Dufour, cinq peintres mauriennais des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, TER Histoire, Université de Savoie, 1980

KUNZE, M., *Daniel Seiter 1647 - 1705. Die Gemälde*, Deutsche Kunstverlag, 2000

MARQUIS, J-M., « François Cuénot, sculpteur et architecte savoyard (1618-1686) », in *Congrès des Sociétés savantes de Savoie*, Chambéry, 1982, p. 137

MEEKS, H. A., *Guarino Guarini and his architecture*, New Haven Londres, 1988

MICHEL, C., « Etienne Fodéré, maître sculpteur originaire de Bessans en Haute-Maurienne. Son œuvre en Tarentaise », in *Actes du Congrès des Sociétés savantes de la province de Savoie*, Saint-Jean de Maurienne, 1972, pp. 253 à 268

MORAND, L., « Les anciennes corporations d'arts et de métiers de la ville de Chambéry et de quelques autres localités des États de la Maison de Savoie en deçà des monts », in *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Savoie*, Documents, t. VII, Chambéry, 1893, pp. 1 à 156

PLASSIARD, J-A., « Les artistes de la Valsesia en Tarentaise aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles », in *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie d'Aime*, Aime, 1977

POMMER, R., *Architettura del Settecento in Piemonte: le strutture aperte di Juvarra, Alfieri e Vittone*, Turin, 2003

RIBAUT, J-Y., « Le retable des Antonites de Chambéry et l'atelier de Jean et Jacquelin de Montluçon, peintres de Bourges », in *Congrès des Sociétés savantes de Savoie*, Chambéry, 1995, 1 p.

TESTORI, G., et STEFANI PERRONE, S., *Artisti del legno. La scultura in Valsesia dal XV al XVIII secolo*, Borgosesia, 1985

TRACQ, F., « Cyprien Personnaz, graveur sur roche d'exception », in *Bessans jadis et aujourd'hui*, Bessans, 2001, pp. 11 et 12

TRUCHET, S., « La famille des peintres Dufour de Saint-Michel-en-Maurienne », in *Société d'histoire et d'archéologie de Maurienne*, vol. V, Saint-Jean-de-Maurienne, 1881, pp. 93 à 157

VAN GENNEP, A., « François de Nant ou du Nant, graveur sur bois savoyard inconnu », in *Cahiers de Savoie*, Chambéry, 1920, pp. 167 à 168

VULLIERMET, P., « Notes et documents sur les frères Dufour de Saint-Michel, en Maurienne, peintres des ducs de Savoie (1622-1715) », in *Société d'histoire et d'archéologie de Maurienne*, vol. IV, Saint-Jean-de-Maurienne, 1876, pp. 105 à 129

## E. Architecture, peinture et sculpture

« La sculpture en Savoie au XV<sup>e</sup> siècle », in *Annesci*, n° 21, Annecy, 1978

AUBERT, J., et DUMAS, P., *Sculptures : XI<sup>e</sup> -XX<sup>e</sup> siècles. Musée de Chambéry*, Chambéry, 1983

BARBERI, S., *Pittori valdostani d'un tempo*, Aoste, 1991

BELLET, J., « Matériaux de sculpture de Maurienne », in *Société d'histoire et d'archéologie de Maurienne*, S. II, t. IX, 2<sup>ème</sup> livre, Saint-Jean-de-Maurienne, 1942, pp. 297 à 301

BENEVOLO, L., « L'architettura della Valsesia superiore durante l'età barocca », in *Palladio*, N.S. III, 1953

BENNA, C., *Catalogue des tableaux, bas-reliefs et statues des diverses écoles exposées dans la Galerie Royale de Turin*, Turin, 1857

BERTON, R., *L'architecture valdôtaine et son enracinement dans le paysage*, Genève, 1974-1987

BERTON, R., *Les constantes de l'architecture valdôtaine*, Aoste, 1965

CALLERY, J-M., *La Galerie Royale de peinture de Turin*, Le Havre, 1854

CHEVALLEY, G., *Gli architetti, l'architettura e la decorazione delle ville piemontesi nel XVIII secolo*, Turin, 1912

GARDET, C., *De la peinture du Moyen-Âge en Savoie*, t. I, « Du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle », Annecy, 1965, t. II, « Peinture murale en Maurienne », Annecy, 1966, t. III, « L'Apocalypse figurée des ducs de Savoie », Annecy, 1969

LAURENT, J-P., *Sculptures religieuses en Savoie*, Annecy, 1954

ORLANDONI, B., *Valle d'Aosta Architettura, arte, archeologia*, Quart, s.d

PABOIS, M., « Notes sur la sculpture dans le canton de Beaufort en Savoie », in *Congrès des Sociétés savantes de Savoie*, Chambéry, 1995, p. 281

PERRET, A., « L'atelier de sculpture et le chantier de la Sainte-chapelle de Chambéry », in *Annesi*, n° 21, Annecy, 1978

PEYRE, D., *Fresques et peintures murales en Pays de Savoie*, Chambéry, 1988

PLESCH, V., *Le Christ peint. Le cycle de la Passion dans les chapelles peintes des Etats de Savoie au XV<sup>e</sup> siècle*, La Ravoire, 2004

ROSSETTI BREZZI, E., *La pittura in Valle d'Aosta*, Florence, 1989

ROSSO, L., *La pittura e la scultura del' 700 a Torino*, Turin, 1934

VIALE, V., « La pittura in Piemonte nel Settecento », in *Torino*, XX, Turin, 1942

## F. Gravure, enluminure et autres formes d'art

« Gravure sur cuivre d'Humbelot, début du XVII<sup>e</sup> siècle », in *Le monde alpin et rhodanien*, n° 1-4, Grenoble, 1982, 1 p.

COPPIER, A. C., « Le trésor de la Savoie. Une gravure savoyarde du XIV<sup>e</sup> siècle (l'Annonciation, gravure en crible) », in *Revue de la Savoie*, Chambéry, 1943, pp. 56 à 58

GARDET, C., *Le livre d'heures du duc Louis de Savoie*, Annecy, 1959

GARDET, C., *Un livre d'heures du Comte de Piémont*, Annecy, 1981

KEBAILI, S., *La circulation des modèles dans les Alpes du Nord aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, mémoire de DEA, Université de Paris X-Nanterre, dactyl, 2000

KÖNIG, E., *Die Blätter im Louvre und das verlorene Turiner Gebetbuch*, Lucerne, 1994

MUGNIER, F., « Communication sur une gravure du XVII<sup>e</sup> siècle relative à Notre-Dame-de-Myans », in *Mémoires et documents de la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie*, t. XXXII, Chambéry, 1893, pp. XII à XVI

MUGNIER, F., *Les manuscrits à miniatures des princes de la Maison de Savoie*, Moûtiers, 1897

PORCHER, J., « Les enlumineurs des ducs de Savoie », in *Revue de Savoie*, Chambéry, juillet-septembre 1955, pp. 235 à 242

## INDEX

---

### A

Abondance · 230, 276  
Agnona · 238, 247, 256  
Alagna · 216, 236, 243, 265  
Albertini  
    Joseph · 77, 233  
Allues  
    Les · 105  
Annecy · 16, 19, 20, 50, 54, 56, 75, 84, 87,  
    92, 98, 99, 101, 102, 106, 108, 118, 120,  
    121, 132, 133, 143, 190, 225, 237, 249,  
    250, 251, 284, 302, 303  
Antagnod · 46, 138, 148, 160, 165, 183,  
    263, 290, 291, 303  
Antoine (saint) · 93, 95, 105, 138, 141,  
    168, 169, 199, 230, 232, 233, 259, 267,  
    291  
Aoste · 12, 15, 50, 53, 54, 70, 102, 118,  
    131, 133, 134, 137, 160, 184, 186, 187,  
    230  
Arâches · 77  
Arêches · 142  
Argentière · 78, 122, 142, 143, 163, 289,  
    291, 303  
Argonay · 153, 162  
Arnad · 146  
Aussois · 83, 140, 147, 237, 291  
Avrieux · 110, 240, 242, 285

---

### B

Bardonecchia · 138  
baroque · 5, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 20,  
    22, 24, 25, 32, 51, 58, 75, 76, 77, 78, 79,  
    84, 85, 92, 96, 107, 108, 109, 116, 119,  
    145, 156, 158, 159, 163, 169, 173, 174,  
    177, 228, 229, 231, 237, 240, 258, 263,  
    269, 271, 272, 274, 275, 278, 280, 292,  
    293  
Beaufort · 18, 62, 92, 99, 104, 109, 158,  
    162, 284

Beaufortain · 5, 8, 14, 15, 16, 18, 75, 109,  
    131, 141, 142, 199, 296  
Beaumont  
    Claudio · 64  
Beaune · 93, 237  
Bellentre · 202, 272  
Bessans · 87, 92, 140, 141, 237, 257, 272  
Boccioleto · 136, 216, 247  
bois · 8, 9, 17, 18, 21, 23, 30, 41, 46, 72,  
    73, 84, 85, 86, 87, 98, 133, 134, 136,  
    143, 151, 152, 153, 154, 155, 162, 163,  
    164, 169, 207, 209, 211, 212, 215, 216,  
    219, 230, 239, 241, 244, 250, 273, 288,  
    289, 297, 299  
Bonneville · 84  
Borromée  
    Charles · 21, 25, 117, 135, 190, 218,  
    226, 227, 273, 274  
Bozel · 141  
Bramans · 30, 148  
Brusson · 134, 138, 233, 290, 291

---

### C

Caccia  
    Guglielmo · 61, 294  
Calvin · 12, 145  
Campertogno · 93, 94, 95, 96, 243, 247,  
    267  
Caracca  
    Giovanni · 61, 294  
Chablais · 5, 8, 14, 15, 19, 20, 52, 70, 122,  
    131, 143, 145, 151, 239, 276, 284, 296  
Challant-Saint-Victor · 50, 138, 216, 230,  
    234, 291  
Chambave · 63  
Chambéry · 13, 16, 17, 18, 19, 20, 27, 30,  
    32, 49, 51, 53, 58, 59, 62, 65, 72, 75, 77,  
    84, 85, 86, 92, 98, 107, 108, 118, 133,  
    134, 137, 152, 158, 163, 167, 189, 190,  
    201, 228, 230, 249, 273, 280, 284, 286,  
    299  
Champagny-en-Vanoise · 44, 50, 62, 92,  
    94, 105, 141, 147, 183, 280, 284

Charles-Emmanuel I<sup>er</sup> · 7, 51, 61, 63, 69, 103, 104, 118, 284, 294  
Charles-Emmanuel II · 7, 11, 61, 62, 63, 64, 294  
Charles-Emmanuel III · 7, 65, 120, 302  
Chevron-Villette  
  Benoît-Théophile de · 104  
Christ · 21, 47, 110, 147, 156, 171, 172, 177, 178, 179, 180, 182, 185, 189, 191, 198, 212, 235, 237, 238, 239, 242, 257, 258, 259, 262, 267  
Christine de France · 62, 284  
Clappier · 20, 87, 92, 93, 96, 140, 257, 286, 295  
  Antoine · 93  
  Benoît · 93  
  Jean · 93  
Clérant  
  Jacques · 77, 94, 98, 153, 180, 233, 241, 252, 280  
Cogne · 216, 290  
Combloux · 109, 143, 249, 250, 291, 303  
communiers · 5, 8, 27, 28, 30, 31, 96, 97, 98, 99, 100, 105, 106, 107, 111, 112, 115, 132, 140, 174, 216, 229, 231, 233, 236, 239, 240, 248, 251, 252, 256, 269, 271, 280, 281, 282, 285, 286, 287, 295, 298  
Concile de Trente · 5, 24, 25, 26, 29, 45, 54, 58, 59, 78, 101, 102, 103, 108, 110, 116, 171, 174, 175, 176, 189, 191, 194, 210, 217, 231, 237, 259, 298  
Confréries · 8, 112, 113, 114, 115, 197, 212, 216, 233, 265, 272  
Contamines-Montjoie · 142, 166, 178, 233, 267, 291, 303  
  Les · 98  
Contre-Réforme · 5, 7, 11, 12, 14, 18, 25, 39, 47, 48, 49, 50, 114, 117, 122, 124, 208, 214, 217, 294, 295, 297  
Cordon · 243  
Cravagliana · 216  
Cuénot  
  François · 62, 91, 92, 109, 141, 158, 272, 279, 280, 281, 284, 295

---

## D

Damé (abbé) · 110

Dauphin  
  Charles · 63  
Dieu le Père · 147, 176, 178, 179, 180, 181, 267, 291, 303  
doreur · 5, 8, 30, 81, 82, 83, 84, 86, 88, 163, 164, 286, 294  
Doucy · 105, 141, 153, 180, 233  
Duclos (révérend) · 110  
Dufour · 19, 62, 85, 91, 140, 282, 295, 297  
  Gabriel · 85, 138, 202, 282  
  Laurent · 63, 279  
  Laurent-Guillaume · 285  
  Pierre · 62, 63, 284

---

## E

Emmanuel-Philibert · 51, 58, 60, 61, 117, 118, 119, 190, 217, 269, 271, 272  
Entremont · 161, 180, 257

---

## F

Faucigny · 5, 8, 14, 15, 19, 20, 52, 70, 75, 84, 94, 109, 131, 136, 142, 143, 151, 161, 162, 163, 166, 183, 230, 233, 238, 243, 249, 267, 276, 289, 296, 297  
Flumet · 94, 118  
Fodéré  
  Etienne · 110, 140, 141  
Fontainemore · 138, 160, 267, 288  
Fontcouverte · 94, 122, 140, 234, 265, 285  
François de Sales · 50, 56, 101, 103, 104, 121

---

## G

Genève · 12, 19, 40, 50, 53, 58, 61, 101, 103, 113, 119, 120, 121, 145, 190, 201, 225, 237, 259, 299, 302, 303  
Genevois · 5, 8, 14, 19, 20, 52, 131, 143, 151, 162, 239, 265, 267, 296  
gens de métier · 5, 8, 70, 81, 84, 87, 105, 167, 168, 182, 200, 278, 282  
Germonio  
  Anastase · 103  
Gignod · 216

Gilardi · 70, 85, 86, 89, 93, 94, 96, 107,  
148, 152, 154, 165, 233, 283, 295  
Giovanni · 93  
Giovanni Battista · 93, 94  
Giuseppe · 93, 94  
Grand Saint-Bernard (col) · 78  
Granier · 94, 96, 105, 110, 186, 237, 261  
Grat (saint) · 9, 112, 184, 185, 186, 187,  
217, 234, 235, 236, 241, 297  
Gressoney-la-Trinité · 138, 141, 230, 288  
Gualaz  
Jean-Baptiste · 86, 94, 95, 148, 280, 287,  
295  
Pierre · 86  
Guarini  
Guarino · 63, 190, 294  
Guérin (saint) · 9, 112, 168, 169, 185, 188,  
189, 196, 217, 236, 259, 297  
Guichenon  
Samuel · 63

---

## H

Hautecour · 141, 291  
Hauteluce · 18, 50, 142, 199, 286  
Hauteville-Gondon · 20, 95, 141, 169, 178  
Herzog  
Antoine · 77  
Hône · 138, 216, 288  
Houches · 142, 179, 181

---

## I

Introd · 291  
Isler  
Joseph-Léonard · 243  
Issime · 93, 138, 143, 148, 160, 183, 216,  
230, 267, 288, 290, 291, 303

---

## J

Jeanne-Baptiste de Nemours · 64  
Joseph (saint) · 95, 115, 138, 140, 159,  
166, 184, 230, 233, 234, 267, 273, 290,  
291, 303  
Juvarra  
Filippo · 64, 294

---

## L

La Côte-d'Aime · 92  
La Perrière · 202  
Landry · 127, 141, 266  
Lanslevillard · 93  
le Moncalvo · *Voir* Caccia, Guglielmo  
Les Allues · 291  
Lillianes · 159, 266

---

## M

Macôt · 87, 105, 122, 265  
Maison de Savoie · 7, 11, 12, 14, 15, 17,  
32, 47, 49, 50, 51, 58, 59, 62, 64, 66,  
102, 122, 152, 157, 186, 203, 284, 294  
maître-sculpteur · 30, 64, 83, 84, 85, 86,  
89, 92, 93, 94, 96, 97, 153, 154, 162,  
163, 167, 200, 243, 244, 248, 272, 273,  
277, 287, 290, 297, 298  
Marion  
Jean-Pierre · 109  
Martel  
Joseph-Marie · 87, 94, 95, 235, 295  
Maurice (saint) · 9, 50, 51, 62, 78, 79, 92,  
99, 143, 168, 185, 186, 199, 212, 233,  
276, 284, 291, 297  
Maurienne · 5, 8, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 22,  
44, 51, 53, 58, 63, 65, 67, 70, 75, 85, 87,  
92, 93, 94, 96, 102, 108, 110, 131, 133,  
135, 138, 139, 140, 144, 146, 149, 153,  
159, 190, 199, 202, 229, 234, 237, 240,  
259, 280, 281, 282, 285, 286, 287, 289,  
296, 297  
Megève · 80, 118  
Melezet · 138  
Miel  
Jean · 63, 294  
Milliet de Challes  
François-Amédée · 48, 65, 104  
Molino  
Jean-Marie · 94, 95, 96, 139, 140, 141,  
236, 279, 295  
Mollia · 95  
Montaimont · 83, 93  
Montgellafrey · 63, 149  
Montvalezan · 141, 266, 291  
Morgex · 138, 153, 169, 291, 303  
Moûtiers · 86, 87

---

*N*

Nâves · 95, 105, 240, 263  
Notre-Dame-de-la-Vie (sanctuaire) · *Voir*  
Saint-Martin-de-Belleville  
Nus · 167, 291

---

*O*

Orlando  
Bernardo · 284  
Oulx · 44, 63, 138, 139, 284

---

*P*

Paul (saint) · 47, 49, 84, 87, 100, 103, 138,  
168, 184, 201, 202, 205, 206, 212, 228,  
234, 236, 242, 252, 265, 279, 280, 291  
Peillonex · 118, 230  
peintre · 5, 8, 19, 26, 30, 60, 61, 62, 63, 64,  
81, 82, 83, 85, 86, 88, 91, 100, 136, 138,  
163, 168, 169, 200, 202, 203, 240, 243,  
248, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 284,  
288, 294, 300  
Peisey-Nancroix · 46, 51, 78, 79, 94, 95,  
100, 105, 109, 115, 134, 142, 148, 154,  
159, 170, 171, 177, 178, 179, 180, 189,  
190, 191, 232, 236, 237, 265, 266, 267,  
287, 291, 303  
Perloz · 234  
Petit Saint-Bernard (col) · 66  
Pierre (saint) · 4, 20, 23, 47, 49, 53, 62, 63,  
85, 86, 95, 100, 101, 109, 110, 138, 141,  
158, 163, 168, 173, 184, 201, 202, 232,  
236, 242, 252, 264, 283, 284, 285, 291,  
303  
prix-fait · 5, 27, 28, 29, 30, 31, 81, 83, 85,  
86, 87, 95, 98, 99, 100, 105, 106, 107,  
109, 112, 128, 140, 163, 229, 236, 251,  
252, 256, 272, 283, 285, 286, 287, 294,  
299  
Purgatoire · 51, 78, 98, 105, 170, 180, 184,  
232, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 291,  
303

---

*Q*

Quart · 138, 288, 291, 303  
Queige · 105, 142

---

*R*

Rey  
Claude · 93  
Jean · 93  
Rima · 137  
Riva Valdobbia · 227  
Roccapietra · 136, 277  
Rosaire · 50, 85, 92, 93, 95, 104, 105, 109,  
114, 115, 127, 138, 140, 141, 142, 143,  
147, 153, 159, 162, 166, 167, 178, 182,  
183, 184, 195, 199, 208, 210, 212, 216,  
230, 232, 233, 234, 241, 243, 257, 259,  
265, 272, 273, 280, 281, 284, 286, 287,  
288, 291  
Rosaz  
Sébastien · 85, 93, 140, 229, 281, 286,  
287

---

*S*

Sacro Monte · *Voir* Varallo  
Saint Esprit · 177  
Saint-Bon · 95, 105, 141, 170, 183, 265,  
266, 268  
Saint-Christophe · 146  
Sainte Trinité · 109, 177, 178, 291  
Sainte-Foy-en-Tarentaise · 104, 105, 280  
Sainte-Marie-de-Cuines · 93, 229  
Saint-Gervais-les-Bains · 291, 303  
Saint-Jean-d'Aulps · 188, 225  
Saint-Jean-de-Belleville · 95, 227  
Saint-Jean-de-Maurienne · 87  
Saint-Martin-de-Belleville · 95, 104, 105,  
141, 202, 240  
Saint-Martin-sur-Arve · 181  
Saint-Nicolas-de-Véroce · 76, 77, 143, 182  
Saint-Nicolas-la-Chapelle · 94, 121, 142,  
143, 161, 180, 265, 267, 290  
Saint-Sorlin-d'Arves · 30, 85  
Sallanches · 76  
Sardaigne · 7, 11, 64, 65  
Sarre · 138  
Sébastien (saint) · 63, 146, 199, 208, 235,  
250, 258, 289  
Sééz · 13, 47, 105, 110, 141, 178, 232  
Seiter  
Daniel · 64  
Servoz · 122, 143, 183, 276  
Seythenex · 98

Sollières · 95, 96, 140, 159, 281, 286, 287  
Suse · 63, 139, 140

---

T

Tarentaise · 5, 8, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 44, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 65, 70, 75, 77, 79, 87, 92, 94, 95, 96, 98, 102, 103, 104, 105, 109, 110, 118, 127, 131, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 143, 144, 146, 149, 153, 154, 159, 162, 170, 171, 180, 183, 186, 190, 199, 202, 227, 232, 233, 235, 238, 240, 241, 252, 256, 261, 263, 265, 266, 269, 270, 272, 273, 276, 277, 279, 280, 296, 297  
Termignon · 20, 93, 140, 281, 282, 286, 287  
Thônes · 143, 263  
Tignes · 50, 79, 122, 186  
Todesco  
    Jacques-Antoine · 94, 95, 96, 110, 141, 147, 148, 179, 279  
Traité d'Utrecht · 32, 58, 64  
Turin · 20, 21, 22, 32, 61, 62, 64, 66, 69, 70, 72, 80, 90, 110, 133, 135, 137, 138, 148, 152, 190, 194, 201, 280, 284, 294, 299

---

V

Val d'Aoste · 5, 8, 14, 15, 20, 21, 22, 32, 46, 63, 70, 92, 93, 94, 113, 128, 135, 136, 137, 138, 140, 146, 159, 160, 165, 167, 169, 183, 199, 206, 211, 230, 233, 234, 266, 275, 288, 296

Val de Suse · 5, 8, 14, 15, 44, 51, 53, 58, 63, 67, 70, 131, 138, 275, 284, 296  
Valduggia · 146  
Valezan · 238  
Valloire · 146, 265, 289  
Valpiana · 136, 160, 247  
Valsesia · 8, 14, 15, 21, 32, 64, 87, 91, 135, 136, 146, 168, 227, 236, 238, 239, 243, 244, 247, 256, 257, 267, 275, 277, 296, 297  
Valsésia · 66, 77  
Varallo · 21, 22, 85, 91, 135, 168, 243  
Victor-Amédée I<sup>er</sup> · 61, 62, 63  
Victor-Amédée II · 7, 64, 65, 101, 148, 294  
Victor-Amédée III · 7, 65, 66, 121, 294  
Vierge Marie · 3, 17, 18, 30, 41, 79, 85, 86, 93, 94, 95, 96, 98, 109, 110, 111, 139, 140, 141, 147, 152, 160, 174, 177, 178, 181, 182, 183, 184, 189, 199, 208, 227, 229, 230, 233, 234, 235, 236, 238, 240, 242, 243, 248, 257, 258, 259, 261, 262, 263, 267, 268, 273, 276, 279, 282, 283, 287, 290, 291, 295, 297, 303  
Villard-sur-Doron · 18, 237  
Villargerel · 92, 153, 158, 162, 199, 241, 252, 265, 284  
Villarodin · 44, 140, 153, 167, 199  
Vulmix · 186, 241

---

Z

Zuccari  
    Federico · 61, 294  
Zuccaro · 136, 137, 146, 160, 296  
    Mario · 284



