

LES CHAPELLES À FAÇADES OUVERTES ET PEINTES DES ALPES-MARITIMES XV^e-XVI^e SIÈCLES

Les chapelles ouvertes et peintes sont caractéristiques du sud-ouest des Alpes. Ces petites architectures étaient généralement entièrement peintes depuis l'arc extérieur jusqu'au fond du sanctuaire. La période la plus intense de production de ces curieux édifices religieux ne couvre pas un siècle (1481-1535), si l'on retient les dates connues par les inscriptions et les signatures des artistes. Le créneau historique peut être un peu élargi si l'on se risque à des spéculations stylistiques sur les chapelles non datées. L'étude de ces chapelles est directement liée à celle du groupe de peintres qui les a ornées de somptueux programmes réalisés dans des techniques qui ne sont pas, à proprement parler, celles de la fresque, telles que G. Vasari les décrit à la même époque. Ce sont surtout des peintures exécutées sur enduit humide ou sec avec, en plus, des insertions de masses plus épaisses, principalement réservées à la mise en valeur de détails précieux comme les bijoux ou de petits enroulements mobiliers. Parfois des techniques « brillantes » apparaissent, proches du *marmorino* ou de techniques mixtes, combinées par *sgraffito*. Les peintres se réunissent ainsi par des pratiques techniques communes et forment une branche de la famille des « Primitifs Niçois »¹ qui ne sont pas plus « niçois » qu'antérieurs à une quelconque hégémonie.

1. Sous ce terme de « Primitifs Niçois » on définit également un groupe de peintres distincts qui s'est spécialisé dans la peinture de retables. On ne connaît à ce jour aucune coopération entre les peintres de retables et les peintres de ces chapelles, bien que la question mérite d'être posée à Notre-Dame d'Entreignes à Sigale. En revanche, les sculpteurs ont parfois coopéré à la réalisation des programmes peints sur les murs par l'insertion de rondes-bosses dans des niches aux sites et aux thèmes traités dans le programme peint.

Pour la connaissance de ces peintres, deux études de Marguerite ROQUES sont fondamentales : *Les peintures murales du sud-est de la France - XVIII^e au XIV^e siècle*. Paris, 1961 ; *Les apports néerlandais dans la peinture du sud-est de la France - XIV^e-XV^e-XVI^e siècles*. Paris, 1963.

Dès le xvii^e s., on assiste à un mouvement de fermement de ces chapelles qui sont récupérées en édifices de culte pour de petites populations qui ont pu s'établir autour d'elles mais surtout par les confréries de pénitents qui les agrandissent généralement et les ferment pour leurs assemblées. Repérer les différentes étapes de construction est alors aisé et il suffit, par des pratiques archéologiques, d'isoler les différents chantiers pour retrouver la configuration quasi exacte ou certaine et primitive de ces édifices peints. Grâce à des sources iconographiques assez récentes – tels les relevés faits au début du xx^e s. par les peintres Mossa (père et fils) – on trouve certaines confirmations de l'ouverture ancienne de ces sanctuaires sur des représentations de ces chapelles avec leurs façades encore ouvertes. Ce mouvement de fermement des sanctuaires dans les Alpes-Maritimes, en marge des chapelles déjà fermées – grandes ou petites – s'est étalé sur plusieurs siècles.

Dans certains cas, ces chapelles ont postérieurement servi de caves ou de remises, d'où une certaine dégradation des décors peints, voire des bâtiments eux-mêmes. Si d'importants historiens d'art comme Louis Hautecoeur sont intervenus pour le classement de certains décors peints, les architectures n'ont généralement pas été concernées par ces mesures de protection et n'ont donc généralement pas été étudiées.

DES ARCHITECTURES ET DES PROGRAMMES PEINTS

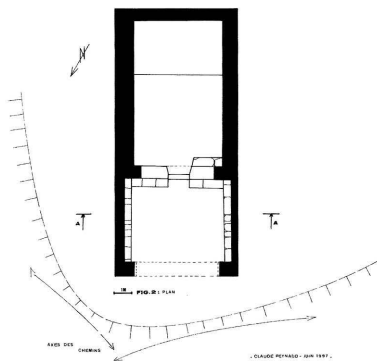
Notre étude est la première qui s'intéresse aussi bien à l'architecture de ces chapelles qu'à leurs programmes peints.

Pour la reconstitution de certaines façades, il fallait faire apparaître que les arcs en façade, qui avaient disparu dans le fermement des chapelles, n'étaient pas forcément appareillés, comme pour d'autres édifices de la région, d'où, parfois, une certaine réticence des organismes du patrimoine pour restaurer ces façades ouvertes². On n'a pas non plus pensé à explorer les couches d'enduit en façade pour repérer certains tracés de décors qui avaient subsisté par-delà la disparition des couleurs ou les surcharges de crépis. Nous en avons repéré certains, d'où une relative certitude – en plus des traces qui subsistent de façon irréfutable sur certaines façades et de la documentation de certains textes d'archives³ – que les façades réduites aux valeurs murales des arcs extérieurs étaient véritablement peintes en complément des programmes intérieurs visibles depuis l'extérieur, surtout par le mur de fond du sanctuaire (généralement plat mais parfois aussi en cul-de-four) qui pou-

2. En arguments régionaux, nous pouvons citer les expériences de Jean Coignet (cf. J. COIGNET, *Réhabilitation – Arts de bâtir traditionnels, connaissances et techniques*. Aix-en-Provence, 1987).

3. Pour la chapelle Sainte-Élisabeth à Vence, nous avons, par la commande, la description complète du programme peint, alors qu'il ne reste absolument plus aucune trace de peinture ancienne en façade.

VENCE
 CHAPELLE SAINTE-ELIZABETH
 O O



vait apparaître spontanément dès l'approche en façade ou de façon plus subtile lorsque l'architecture s'est un peu sophistiquée comme à Vence (chapelle Sainte-Élisabeth) ou à La Roquette-sur-Var (chapelle Notre-Dame du Bosc). Dans ce cas, en plus de l'organisation particulière des décors peints, on peut s'aventurer vers une définition de l'approche de ces sanctuaires en terme de « parcours architectural » plus modeste, certes, mais un peu comparable aux mécanismes que Wilibad Sauerländer décrit avec les « façades stations » de la Bourgogne⁴.

Une règle de répartition des programmes peints depuis la façade jusqu'au fond du sanctuaire apparaît. Cette règle suit normalement les divisions intérieures prévues de la chapelle entre « travée *in antis* » ou « porche architectural et maçonné » (suivant les cas), « travée de nef » et « chœur » ou « sanctuaire » et ce, malgré les dimensions très réduites de ces édifices. Néanmoins, compte tenu de la variété des types de chapelles, lorsque l'architecture ne permettait pas tout à fait le respect de ces règles, c'était le peintre qui, par la division des registres, rétablissait, tant bien que mal, cette sorte de « loi architecturale » et d'emploi canonique des programmes suivant les sites. Ainsi, le peintre pouvait créer une travée *in antis* non prévue par l'architecture ou isoler une travée de nef d'une travée de chœur.

Pour avancer dans l'étude de ces chapelles, il faut donc désormais procéder selon deux étapes : le repérage des types architecturaux et l'analyse progressive de l'évolution et de la fonction architecturales des programmes peints qui sont, en plus, d'importants témoins de la pénétration du gothique international par l'art de la Renaissance. Le tout sur fond de crises politiques et religieuses, qui orientent parfois assez significativement l'iconographie.

IMPLANTATIONS ET ARCHITECTURES DE CES CHAPELLES

Ce sont essentiellement des chapelles rurales de montagne⁵. On les construisait généralement hors les murs, à l'entrée des agglomérations. Des cas de chapelles isolées sur les routes de montagne ou en bordures des cours d'eau existent aussi. Pas nécessairement liés à des sources, les sites en belvédère sont généralement préférés. Les bancs, très souvent maçonnés dans l'entrée des chapelles, témoignent d'une fonction d'abri et de reposoir en

4. W. SAUERLÄNDER, « Façades ou façades romanes ? (discours de clôture) », dans *Cahiers de Civilisation Médiévale - X^e-XIV^e s. - XXXIV^e année - N° 34 Juillet-Décembre 1991 - La façade romane - Actes du colloque international organisé par le Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale - Poitiers 26-29 septembre 1990*, p. 393 à 401.

5. Il reste, sur le département des Alpes-Maritimes, 17 chapelles qui étaient à l'origine ouvertes et peintes, plus un édicule (enfeu) en avatar du style, aujourd'hui inclus dans les remaniements du chevet de l'église collégiale de Clans. Nous devons ajouter au groupe des Alpes-Maritimes, la petite chapelle Saint-Sébastien à Saint-Étienne-de-Tinée, chapelle fermée.

La chapelle Sainte-Marguerite à Saint-Dalmas-le-Selvage doit être appelée en renfort pour des comparaisons iconographiques tout à fait pertinentes. Toutefois, au regard de l'insertion de son programme peint dans une architecture totalement fermée (sans aucune trace archéologique

VIENTOUE

06

CHAPELLE SAINTE ELIZABETH

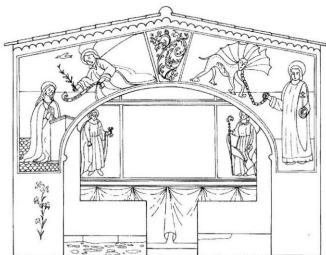


FIG. 2 RAPPORTS ENTRE LE POLYPTIQUE INTERIEUR L'ARC PEINT EN FAÇADE EXTERIEURE.

ARC EXTERIEUR PROPOSITION DE RECONSTITUTION PARTIELLE SUIVANT LE PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE FIGURANT AU CONTRAT DE 1897.

PEINTRE : JACQUES CANAVESSO.

AUTEL NON RECONSTITUE.

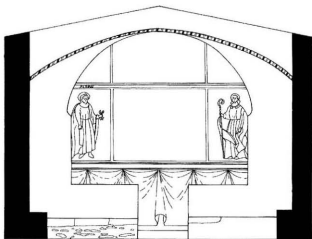


FIG. 3

VOÛTE MODERNE EN PLATÉE.

FIG. 3 SUIVANT COUPE DE RAPPORTS ENTRE LE POLYPTIQUE INTERIEUR & L'ARC QUADRIFORME DE PENETRATION D'UN PORCHÉ DANS LE SANCTUAIRE.

plus d'une véritable fonction religieuse de protection ou apotropaïque avec bénéfiques d'âmes. Les inscriptions intérieures signalent parfois ces vertus protectrices tout autant que certaines répartitions de programmes peints dont l'organisation canonique était significative pour le voyageur. Ainsi, une *Messe de Saint-Grégoire* (ou avatar⁶) surmontant une *Vierge au Manteau* (façade de la chapelle Saint-Sébastien à Saint-Étienne-de-Tinée) était une promesse de « six mille ans de "vrai pardon" » nous précise Émile Mâle⁷.

Le module directeur de l'architecture de ces chapelles nous est donné par la chapelle de Cagnes⁸.

La base de construction est une nef quasi carrée, souvent proche des 5 x 6 m, sur laquelle on peut greffer une abside circulaire ou polygonale, une travée porche hors œuvre ou *in antis*, qui est toujours charpentée⁹, voire un simple portique en bois de protection des décors peints. Dans de nombreux cas, la travée carrée (ou quasi carrée) – et le chevet, s'il est ajouté à la travée carrée – est l'unique architecture construite en dur de la chapelle (cette travée est généralement voûtée en berceau; exceptionnellement, on a des nervures à Cagnes) mais à Entraunes et dans le premier état de la chapelle de La Tour-sur-Tinée, on a des nefs charpentées. Les nervures sont généralement réservées aux sanctuaires de plan carré comme à Sigale mais à Saint-Grat à Lucéram, le porche *in antis*, charpenté, s'articule directement avec le chœur – sans nef intermédiaire – voûté sur nervures. D'autres cas apparaîtront.

Au plus fort de l'exploitation de ce style, lorsque l'on était en face de la chapelle, on pouvait voir une petite architecture totalement absorbée et transfigurée par le programme peint.

(Suite de la note 5)

d'ouverture ancienne) nous devons plus penser à des formes transitoires entre petites chapelles ouvertes et peintes et grandes chapelles à sanctuaires peints (exemple de la chapelle dite « cas-trale » à Ilons).

On doit rattacher au groupe (en tenant compte de caractères qu'on ne retrouve jamais sur les Alpes-Maritimes) la chapelle de Notre-Dame de Ben Va à Lorgues dans le Var et celle de Limone dans le Piémont.

6. Dans le cadre de cet article, nous n'envisageons pas la présentation des glissements et autres particularités iconographiques spécifiques qui appartiennent à l'originalité des productions des « *Primitifs Niçois* ».

7. Émile MÂLE, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*. Paris, 1922, p. 100.

8. Il est particulièrement intéressant de cibler cette chapelle qui est en Provence orientale et, selon les datations archéologiques, la plus ancienne du groupe: une architecture au moins antérieure d'un à deux siècles à ses derniers programmes peints, vers 1530 (un décor peint plus ancien est visible en sous-couche).

9. Sauf à Notre-Dame de Ben Va, dans le Var, où le porche qui enjambe le chemin est une véritable voûte d'arêtes, peinte avec des figures pieuses; dont un saint Christophe. En murs extérieurs de ce porche complètement bâti en dur, en sous-couche des enduits dégradés, on repère des figures peintes.



RIGUEURS DE L'ARCHITECTURE OU PEINTRES ARCHITECTES

L'accès à ces chapelles peut compliquer l'architecture, de façon cependant discrète mais réelle, par une sorte de fonction ou de mise en place particulière des porches ou travées *in antis*, soit par des jeux de réduction de l'arc d'accès aux sanctuaires, par un effet de succession d'arcs depuis la façade, soit par un décalage complet de l'accès aux sanctuaires à partir d'un porche.

Dans ce cas, des questions sont à poser car cette mise en scène n'apparaît pas toujours comme une contrainte imposée au peintre. On peut même se demander si, comme dans les chapelles peintes par Da Cella, le peintre n'est pas lui-même l'artisan de ces mises en scènes architecturales ?

À Cagnes – où les peintures murales se développent uniquement en périmètre du chœur polygonal et devant le très important écart historique entre l'architecture et le programme peint – nous sommes certains que le peintre s'est plié au site.

À Sigale, l'architecture a déjà divisé la chapelle en porche hors œuvre, nef voûtée en plein cintre et chœur voûté sur nervures. La nef n'est cependant pas peinte, pas plus que le porche maçonné et charpenté où il subsiste, néanmoins, quelques traces ornementales sculptées. L'ancien arc d'entrée dans la nef n'est pas de la même ampleur que la voûte intérieure de la nef : c'est un arc réducteur de la perception extérieure du volume intérieur. En plus, cet arc d'entrée est décalé par rapport à l'axe du grand arc du porche : il se trouve aussi décalé par rapport à la voûte intérieure de la nef. Cet arc réducteur, décalé, de transition, bien que « de façade partiellement ouverte », entre porche hors œuvre et intérieur de la chapelle, soit parfaitement voulu. Il est là comme un dispositif qui interdit la perception directe des décors intérieurs depuis l'extérieur et ménage un effet de surprise calculé.

À Vence, le peintre a isolé, par les programmes peints, une travée de nef d'une travée de chœur. Le porche *in antis* charpenté¹⁰ et au périmètre aménagé de bancs maçonnés, semble ne jamais avoir été peint mais simplement enduit. Le programme iconographique peint sur l'arc extérieur en façade fut commandé à part. L'architecture sophistiquée de cette chapelle est un « parcours architectural » qui fonctionne par réduction et dilatation des effets architecturaux dont l'ouverture des arcs en façade est le moteur. Le grand arc du porche en façade est déjà réducteur des volumes intérieurs et il est plus bas et plus large que le second arc de transition entre le porche *in antis* et la nef. En plus, cet arc démarre au-dessus des bancs reposoirs, laissant une valeur murale basse, ou bahut, qui masque, depuis l'extérieur et le porche, la perception du bas des décors intérieurs. Toute l'architecture semble avoir été conçue pour une découverte raisonnée et progressive des programmes peints : après une entrée en matière par l'arc extérieur peint, on pénètre sous un abri, calme, un peu fermé, sans décor. À partir de là, débute la découverte du programme peint intérieur, dans l'obscurité du sanctuaire, par le mur plat du fond du bâtiment. Il faut alors franchir le second arc pour découvrir enfin l'intérieur entièrement peint et la seconde division architecturale (nef-chœur) intérieure, par le programme peint. La claire-voie de l'arc en transition du porche et de la nef est-elle d'origine à Vence ? C'est probable et rien ne s'oppose, dans ce parcours, à un tel dispositif original. En revanche, ailleurs, notamment en la chapelle Saint-Grat à Lucéram, nous avons la cer-

10. L'actuelle voûte segmentaire est un apport récent, en plâtre.

titude que la claire-voie appartient au mouvement de fermement progressif des chapelles ouvertes, car elle coupe le décor peint qui revenait dans la travée porche *in antis* (directement articulée avec le sanctuaire voûté sur nervures), au moins dans l'ébrasement de l'arc réducteur car, là aussi, le porche – *in antis*, charpenté – est simplement enduit.

La chapelle de Notre-Dame-du-Bosc est construite dans un petit bois en belvédère sur la basse vallée du Var, au départ du sentier qui chemine hardiment jusqu'au village haut perché de La Roquette-sur-Var. Le site a été exploité pour décaler en hauteur le porche maçonné de la chapelle. Depuis le porche charpenté, maçonné sur arcades, il faut monter six marches pour entrer par un arc réducteur – comparable à celui de transition entre porche et nef à Vence – à la nef prolongée par un chœur en cul-de-four. Nous n'avons aucune trace de décor du porche mais, malgré d'intempestives restaurations du cul-de-four peint (aucune autre trace de décors sinon des niches maçonnées dans les murs de la nef), nous comprenons qu'on a voulu ici aménager une découverte du programme peint par des effets graduels, montants, qui permettaient d'abord une approche de la « voûte céleste » pour terminer ensuite par les décors les plus bas. En fait, on obtient des effets voisins d'approche des décors de haut en bas depuis Sainte-Elizabeth à Vence en Provence Orientale jusqu'à Notre-Dame-du-Bosc sur le comté de Nice (rive gauche du Var).

Le peintre de Notre-Dame-du-Bosc est le plus curieux d'entre tous. Andrea da Cella est originaire de Finale en Ligurie et son style est spontanément identifiable. Il signe à Roure, en 1510, le premier décor mural organisé par les ordres architecturaux de la renaissance. En substituant les réseaux orthogonaux de filets colorés de division des registres du gothique international par des mobiliers à ordres puis en arcs de triomphe, il introduit une liberté de composition absolument incroyable avant l'arrivée du maniérisme et de ses jeux de « saillies dans l'espace » de « bizarreries » de « da solt in su ». En la chapelle Saint-Michel à Clans, où l'unique nef en berceau de la chapelle, totalement ouverte en façade, avait été très perturbée par des affaissements après décoffrage, le peintre trace des architraves en audacieuses diagonales qui rétablissent complètement la sérénité d'un sanctuaire. Il brouille les repères, contorsionne à souhait les dessins des personnages qu'il fait passer dans l'espace réel, obscurcit là où la lumière pénètre, bref, il joue constamment et il aime particulièrement utiliser ces arcs réducteurs qui augmentent les valeurs murales en façade à partir d'un bahut. Il obtient ainsi un effet de « serti », depuis l'extérieur jusqu'au décor du mur de fond des sanctuaires peu profonds. Il peut même combiner des effets de découvertes des décors avec des mises en place architecturales très particulières qui s'enfoncent au-dessous du niveau du sol comme en la chapelle Saint-Sébastien à Entraunes. Ici, en descendant dans le sanctuaire, on imagine un registre bas de monstruosité avant de remonter progressivement vers une Annonciation qui termine la composition haute et la plus sacrée du mur de fond (le décor, et c'est un peu

obligatoire, suit effectivement une hiérarchie des registres, du profane au plus sacré à Entraunes, bien que la scène basse ait disparu). L'œuvre d'Andrea da Cella s'élabore sur fond de crise religieuse profonde dans les Alpes-Maritimes et les registres bas, si on suit le modèle directeur de Roure, sont préférentiellement réservés à des scènes absolument profanes, monstrueuses, d'une vision des Enfers tout à fait charnelle ou cadavérique. Même à notre époque, ces scènes tellement osées ont tendance à nous faire relever les yeux vers le sacré. À Roubion, en la chapelle Saint-Sébastien, un peintre provençal anonyme, reprend exactement la mise en scène de da Cella en serti du mur réducteur du mur de fond du sanctuaire par un arc de façade réducteur du volume intérieur et entièrement décoré de pointes de diamant peintes. Ici, par l'ouverture dans le mur bahut (le seuil de la chapelle, en quelque sorte) on découvre, depuis l'extérieur, un squelette muni d'un arc en décor d'autel.

Da Cella, dont les chapelles peintes étaient rarement construites avec un porche en dur (on en trouve avec un porche en bois, comme celle de Roure), a presque systématiquement peint des chapelles conçues comme un abrégé de Vence, commençant directement à partir de l'arc réducteur des volumes intérieurs. Le décor peint de l'arc extérieur en façade à Vence se trouve alors reporté sur le mur en façade des chapelles de Da Cella¹¹. Les traces de décors peints en façade des chapelles de Da Cella étaient visibles, sous formes de tracés, à Entraunes (avant restauration), et le sont toujours en vestiges peints à Roure.

LE THÉÂTRE AMBULANT COMME MODÈLE DIRECTEUR

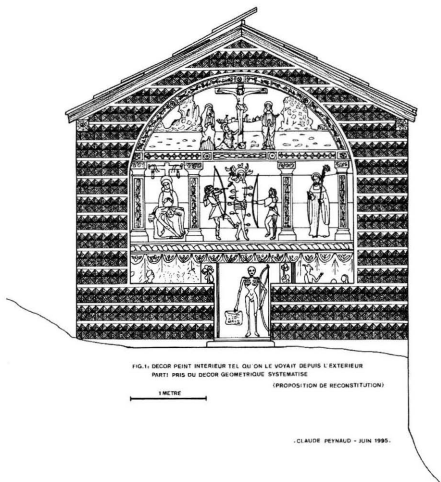
Nous nous transposons maintenant en aval et en amont de ces réalisations, à partir de 1481 et nous rencontrons deux des plus grands peintres de ces « *Primitifs Niçois* » : Jean Baleison et Jean Canavesio. Nous pourrions ensuite revenir plus vers 1500 avec deux peintres plus « Niçois », Gérard Nadale et Curaud Brevesi.

Jean Baleison est natif de Demonte dans le Piémont alors que Jean Canavesio est né à Pignerol. L'œuvre de Jean Canavesio se trouve souvent associée à celle de Jean Baleison mais ce dernier signe souvent seul ses propres chapelles peintes. Ce sont deux gothiques mais de veines différentes. Jean Baleison est un parfait représentant du gothique international avec ses infinies douceurs de modelés, l'extrême élégance de son trait et de ses coloris. Une certaine lourdeur, principalement dans ses nus osseux, permet de mieux cibler la facture de ce peintre exceptionnel. Jean Canavesio est également remarquable, mais on doit le rattacher aux ultimes ressauts du « giot-

11. Le décor de la chapelle de Vence – dû à Jacques Canavesio dont on ne sait rien sur l'origine et dont aucune parenté n'a pu être établie avec Jean Canavesio – a été exécuté autour de 1491.

ROUBION
03

CHAPELLE SAINT-SEBASTIEN



tisme». Il en conserve la facture nerveuse, le goût pour les yeux cernés et teintés d'un léger strabisme, les tracés à grands coups vigoureux, parfois un peu raides. «Giottesque», Canavesio l'est également par son goût du drame théâtral.

La référence au théâtre est remarquable chez Jean Baleison avec la chapelle qu'il signe à Venanson en 1481. Ici, nous retrouvons parfaitement tous les ingrédients qui composaient les décors et les mises en scène de nos anciens théâtres de campagnes: tréteaux cachés par des drapés, scène entourée de filets colorés et de feuillages, personnages en pied cantonnant un large tableau central... En effet, bon nombre de tous les registres des murs plats des fonds des sanctuaires de ce groupe de chapelles sont composés suivant le schéma directeur donné par Baleison à Venanson, en trois ou quatre niveaux d'élévation: un registre bas fait de drapés, un registre intermédiaire confectionné d'une guirlande végétale en rinceaux, une scène principale haute, entourée de feuillage, de filets ou de rubans pliés ou enroulés, et organisée en triptyque à la façon d'une *sainte conversation*. La scène centrale du registre haut est bien isolée des personnages latéraux, en pied, par des réseaux orthogonaux de bandes colorées et, au-dessus, on a (mais ce n'est pas obligatoire) l'espace céleste inclus dans le même cadre peint qui épouse toute la courbe de la voûte. Parfois, un registre supplémentaire d'inscriptions vient s'intercaler entre le haut du rideau et la frise de bas de scène. Les drapés de bas de scène ne sont pas systématiquement ceux d'étoffes pendues à des clous. Ils peuvent être faits d'imbrications de parallélépipèdes qui étaient des modèles de tissus imprimés par des procédés de graveurs. On retrouve ce principe de composition des murs de fond des sanctuaires à chevets plats du début à la fin de la période de production des chapelles peintes, même lorsque les répertoires de la renaissance pénètrent ces registres gothiques. Tel à Coaraze où la scène centrale semble avoir été empruntée à une image, ou gravure vénitienne, avec ses éclatements d'architectures internes à la scène dont les œuvres de Cima da Conegliano, vers 1530, en sont les exemples les plus connus. Tel, encore, en la chapelle Saint-Maur à Saint-Étienne où l'on conserve ce type de composition de Venanson avec son absence de traitement de l'espace et ses semis de fleurs (caractéristique du gothique international) conjugué à un remplacement par des ordres à candélabres des réseaux orthogonaux de division des registres. En voûte, on voit des dauphins et d'autres répertoires de la renaissance italienne.

À Venanson, J. Baleison intervient sur une toute petite chapelle, directement construite sur un rocher taillé pour l'implantation du minuscule bâtiment. Ici, le peintre redivise le tout petit espace intérieur en travée porche *in antis*, nef et chœur. L'arc béant en façade a tendance à être l'exacte traduction de la voûte intérieure mais on trouve toutefois un petit mur bahut – en pied de l'arc – beaucoup plus bas que ceux des chapelles de Da Cella. Il isole un axe d'entrée, après quelques degrés, en seuil du sanctuaire.

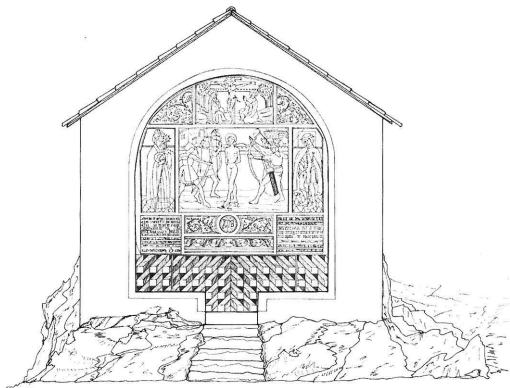
Lorsque les chapelles sont totalement ouvertes, on trouve encore d'autres organisations de l'architecture, discrètes, certes, mais conséquentes. Cette organisation permet une totale absorption du bâtiment par la mise en scène théâtrale du peintre.

VENANSON

86

CHAPELLE SAINTE-CLARE

MARTYRE DE SAINT SEBASTIEN



1M

FIG. 1. RECONSTITUTION DE LA CHAPELLE ANCRÉE SUR SON ROCHER AVEC SON DÉCOR PEINT QU'ON VOYAIT DEPUIS L'EXTÉRIEUR. (RECONSTITUTION PARTIELLE)

C'est le cas à *Notre-Dame-de-Bon-Cœur* à Lucéram (attribuée à Baleison) et à la chapelle dite « *des pénitents* » à Peillon (Baleison et Canavesio¹²). Ici, l'architecture se compose de deux travées: une travée porche charpentée *in antis* et, après un léger ressaut du mur, le départ de la travée voûtée du sanctuaire à fond plat. Comme il n'y a aucun ressaut extérieur des murs latéraux en transition des deux articulations architecturales intérieures, les valeurs murales extérieures en façade sont généralement réduites (plus fines que le mur du sanctuaire) et donc elles sont à peine sensibles à l'œil, même si elles restent sans décor. En plus, les écoinçons formés par le départ de la voûte depuis le porche, à murs droits sous charpente, sont autant de prétextes donnés au peintre pour créer une illusion de complément iconographique sans rupture avec le mur de fond peint. Ainsi, par l'enchaînement insensible à l'œil des valeurs murales peintes depuis l'extérieur jusqu'au fond du sanctuaire, la tendance au brouillage architectural était absolument totale: le théâtre n'existait plus que pour lui seul et par la seule magie de l'exploitation par la peinture de l'architecture prévue pour le peintre.

Le peintre peut encore renforcer cette impression de baraque foraine jusqu'à en donner une vision de « chariot ambulante ». C'est le cas en la chapelle dite des pénitents à La Tour-sur-Tinée, où les peintres, deux véritables Niçois, Gérard Nadal et Curaud Brevesi, vont jusqu'à entourer, en traduction peinte, le registre haut d'une toile tendue sur arceau. On devine alors que le rideau de bas de scène ne sert qu'à camoufler les roues de la charrette. On devine encore, par l'organisation très particulière des registres, qu'on est là face à une véritable mécanique théâtrale qui met artificiellement en scène les épisodes bibliques les plus fantastiques. On se tourne alors vers les *Mystères* dont le Parlement de Paris interdit la représentation en 1548, soit à une date légèrement postérieure à celle de l'interruption brutale de la production de ces chapelles peintes.

LES RÉSULTATS D'UNE RENCONTRE INTERNATIONALE À LA FIN DU MOYEN ÂGE

Les *Mystères* étaient les représentations et mises en scène de la foi que l'on jouait dans de petits théâtres de fortune dressés jusque dans les nefs des grandes cathédrales gothiques. Les *Mystères*, c'était bien l'art du moyen âge et ces chapelles disparaissent avec lui dans un extraordinaire feu d'artifice de confusion des genres « architecture » et « peinture » dont le théâtre et ses facéties, qui ébranlent l'orthodoxie religieuse, saurait seul rendre compte. La Réforme frappe à des façades somptueuses et sans porte. Les chapelles ne

12. Il s'agit là de notre nouvelle attribution, en plus de celle déjà reconnue à Jean Canavesio.

Lucéram : Chapelle Notre Dame de Bon Cœur -06.

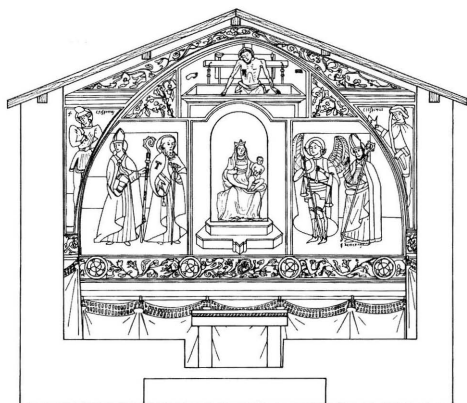


FIG. 1. PROPOSITION DE RECONSTITUTION PARTIELLE DU PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE ORIGINAL — — — — —
 DÉCOUS PEINTS DE JEAN BALÉISON - VERS 1480. — — — — —
 (ATTRIBUES A...) { LA VIERGE ÉTANT UNE RONDE-BOSSE DANS SA NICHE POUR LAQUELLE NOUS PROPOSONS UN ENMARCHÈMENT PEINT.

1M

seront plus luxueusement peintes, offertes à tout le monde, jusqu'aux plus modestes, mais ornées de peintures d'autel au caractère beaucoup plus privé, plus contrôlé, et qui s'accorde mieux avec des sanctuaires que l'on veut fermer, avec des images pieuses dont on ne tolérera plus le regard et l'adoration qu'à travers des claires-voies. Du groupe des « *Primitifs Niçois* » il ne restera plus que l'héritage des peintres de retables et ils imposeront à leur tour des schémas de construction des images pieuses qui auront localement une très grande vivacité, jusqu'en pleine période baroque (tableau d'autel de la chapelle Saint-Pierre à Péone – tableau d'autel installé alors que la chapelle était encore ouverte – 1683 – chapelle fermée en 1702).

Des architectures des petites chapelles peintes, face au mouvement de fermeture des sanctuaires – mouvement dont il faut aussi prendre en compte la lenteur –, naîtra l'essentiel des nouvelles voies et variantes de petites chapelles de montagne des générations suivantes, que l'on construira alors à l'occasion des catastrophes naturelles, épidémies ou guerres. La fonction apotropaïque, et sans décor peint significatif, par la seule présence d'une petite chapelle et d'une dédicace à un saint par un mauvais tableau d'autel, demeurera essentielle. C'est également en fermant ces sanctuaires ouverts que se constituera le style standard de ces petites chapelles fermées qui sont caractéristiques, tant par leur nombre que par leur style, du sud-ouest des Alpes, en marge de ces oratoires des chemins alpins.

C'est donc l'architecture – qui s'était implantée bien avant l'arrivée des peintres et qui leur avait permis de constituer ce patrimoine d'architectures absorbées par la peinture, jusqu'à n'être plus que les supports des mises en scène de la foi par les peintres – qui demeurera finalement un art vernaculaire dans les Alpes-Maritimes.¹³

Ces « *Primitifs Niçois* » ne laissent, pour l'histoire, que le témoignage d'une région qui, pour de multiples raisons, a attiré vers elle et sur ses propres architectures, des peintres venus d'horizons bien différents et qui ont su créer, composer avec les modestes réalités locales, un patrimoine absolument unique, fort, original, dont la nouvelle étude ouverte d'une architecture indissociable de sa peinture devrait renouveler l'intérêt pour, en fait, une meilleure compréhension des effets produits par la rencontre des peuples, des arts et des cultures.

Claude PEYNAUD

13. Ici, il faudrait ouvrir un autre chapitre qui serait celui de l'avenir architectural des chapelles du sud-ouest des Alpes, après la disparition des « *Primitifs Niçois* ». On pourrait ainsi évaluer la part de conséquences de leurs interventions peintes en ce qui concerne l'évolution – principalement sur le comté de Nice – des architectures de ces chapelles qui étaient d'abord et indéniablement provençales (Cagnes, Vence et même Sigale dans une certaine mesure) même si, compte tenu des datations des décors peints à Venanson, la question d'un apport d'autres voies architecturales (antérieures à la rencontre des formules abrégées de Vence) peut être soulevée.

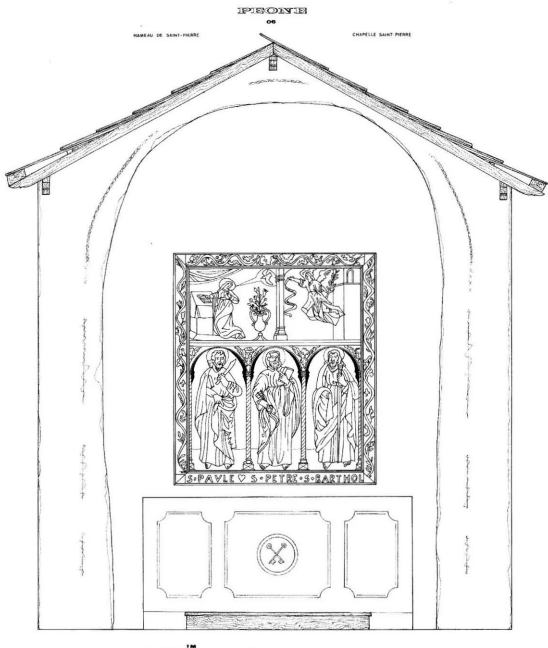


FIG.1. PROPOSITION DE RECONSTITUTION PARTIELLE DE LA CHAPELLE TEL QU'ON LA VÉOIT EN FAÇADE NORD 1100.
 ——— FAÇADEMENT EXTÉRIEUR DE L'ARC; L'INTÉRIEUR BRUIT DE PLATRE MOISSÉ REHAUSSÉ DE DÉCORIS GÉOMÉTRIQUES ALPINS DE TYPE "GROUEN".
 : UN FAÇADEMENT APPAREILLÉ À BRUIT EST POSSIBLE.